

PAULA AGRELLO NUNES OLIVEIRA

**COVER: PERFORMANCE E IDENTIDADE NA MÚSICA POPULAR DE
BRASÍLIA**

Brasília - 2011

Paula Agrello Nunes Oliveira

**COVER: PERFORMANCE E IDENTIDADE NA MÚSICA POPULAR DE
BRASÍLIA**

Trabalho de Conclusão de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Musicologia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Mércia de Vasconcelos Pinto.

Brasília-DF

2011

Paula Agrello Nunes Oliveira

**COVER: PERFORMANCE E IDENTIDADE NA MÚSICA POPULAR DE
BRASÍLIA**

Trabalho de Conclusão de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Musicologia .

Orientadora: Prof^a. Dr^a Mércia de Vasconcelos Pinto.

Comissão Examinadora:

Dra. Tereza Negrão

Membro externo - Departamento de História da Universidade de Brasília

Dr. Ricardo Dourado Freire

Membro Interno - Departamento de Música da Universidade de Brasília

Dr. Clodomir Ferreira

Suplente - Departamento de Comunicação da Universidade de Brasília

Brasília-DF, 27 de Setembro de 2011

AGRADECIMENTOS

Ao Divino Sagrado que habita em mim, conduz minha vida e me dá a força essencial para iniciar e fechar ciclos.

A minha mãe Deise, principal incentivadora dos meus sonhos, que me gerou, gestou e colocou no mundo, amando-me e ensinando-me as mais belas e importantes lições desta vida.

Ao meu pai Cleves, músico de Brasília desde a década de 60, por ter me feito amar a música, dando-me a oportunidade de aprender e cantar ao longo dos anos em que participei de seus projetos *covers*. Por ter sido também meu apoio financeiro durante este curso.

Ao Jorge, pelo seu amor, companheirismo, amizade e dedicação de todos os dias.

Aos meus amigos e familiares que nunca me deixaram desanimar, compreendendo os altos e baixos que vivi durante estes dois anos. Vocês foram a minha força. Obrigada.

A Mércia Pinto, minha orientadora, professora-amiga-mãe, pelos valiosos ensinamentos desde os tempos de criança na Colina. Por ter me apresentado o mundo da pesquisa em música popular na graduação, incentivado e abraçado a causa deste projeto de Mestrado. E, sobretudo, por ter me colocado no colo durante os meus momentos mais difíceis, puxado minha orelha e acreditado no resultado final deste trabalho.

Aos músicos participantes desta pesquisa pela honrosa contribuição: Cleves Nunes, Sergei Quintas, Eduardo Sampaio, Fábio Pereira, Fábio Emanuel, Renan Quintas, Rodrigo Karashima, Denis Oliveira, Dado Nunes, Pedro Moris e Igor Karashima.

A querida amiga Cristiane Madeira pela revisão deste texto. Obrigada pelo seu trabalho, atenção e pela nossa irmandade que nos possibilita crescer juntas em todos os aspectos.

A Universidade de Brasília, Instituto de Artes e Departamento de Música, por toda a minha formação acadêmica. Ao Decanato de pesquisa e pós-graduação e ao CNPq pelo apoio financeiro a este projeto.

A Coordenação de pós-graduação da Professora Cristina Grossi.

A atenção da secretária Ana Cláudia Freitas.

Aos professores Clodo Ferreira, Tereza Negrão, Ricardo Freire, Beatriz Magalhães e Maria Cristina Azevedo.

Aos colegas de luta Elisa Rebeca Neto, Jordana Eid, Jorge Cardoso, Liège Pinheiro, Monica Luchese, Marcos Wander e Zoltan Pauliny. Sucesso para vocês!

Obrigada também ao amigo baterista Ticho Lavenère e a minha prima querida Maria Luísa Oliveira, que me ajudaram a encontrar alguns livros necessários para este trabalho, disponibilizando-os para mim.

Agradeço a todos aqueles que por ventura não foram citados, mas que me incentivaram e contribuíram para a realização deste projeto acadêmico.

Graças, graças, graças!

RESUMO

Considerado por muitos como não autêntico, o cover é prática musical de muitos grupos. Ele é entendido como a ação de executar ou gravar novamente uma composição já existente, mantendo-se fiel a gravação original. Aparece fazendo paródia, novos arranjos e versões para outra língua. Está relacionado com o desenvolvimento dos mecanismos de reprodutibilidade da música, com a maneira como o intérprete imprime sua identidade e com as reações do público a inovações ou fidelidade ao original.

O termo é atual, mas sua prática é bem mais antiga, quando o acesso à performances só era possível ao vivo. Instrumentistas e cantores que imitavam os artistas de sucesso da música popular tinham seu público e salários garantidos.

Tendo como base duas bandas brasileiras que fazem cover dos Beatles, esta dissertação observa a maneira como se dá esta prática e como ela contribui para a construção da identidade musical brasileira.

O texto apresenta uma introdução que justifica a escolha do objeto de estudo. Em seguida, uma definição para a palavra cover comprova que esta prática não é tão recente quanto se imagina e que ela faz parte tanto do universo da música popular quanto da de concerto. Está presente na formação profissional dos músicos.

O referencial teórico é abordado para conduzir a análise dos resultados. Por meio de uma metodologia focada basicamente nas pesquisas da área da História Oral e das Ciências Sociais relacionadas à memória, comprovamos com os entrevistados escolhidos as hipóteses levantadas ao longo do trabalho. A breve descrição de uma apresentação realizada por um desses grupos exemplifica os aspectos que envolvem essa prática.

Por fim, as considerações finais concluindo que o cover também é um estágio necessário para a criação de obras originais.

Palavras-chave: cover, bandas cover, musica popular em Brasília, música popular, memória e identidade.

ABSTRACT

Considered by many people as not authentic, cover is one of the practice of many musical groups. It's understood as an action to perform or record again an existing composition, remaining accurate to the original recording. It emerges when making parody, new arrangement and other idiomatic versions. It is related to the development of the mechanisms of reproducibility of music, with the way the artist demonstrates his/her identity and with the audience reactions to innovations or fidelity to the original piece.

The term is current, but its practice is much older, when access to performance was only possible to live presentations. Instrumentalists and singers who imitated successful artists in popular music had its guaranteed audience and wages.

Considering two Brasília Beatles cover bands, this dissertation deals with the way that practice occurs and how it contributes to the construction to the city musical identity.

Initially, we justify the choice of the research subject. Then, a definition for the word "cover" demonstrates that this practice is not so recent as one could imagine and it is part of both the worlds of popular music concert music. It's present in the professional training activity of musicians.

The theoretical framework approach is devoted to conduct the study resulting analysis. Through a methodology focused primarily on research in the area of oral tradition and Social Sciences related to memories, we have comproved through interviews with selected people in the area the basic assumptions of the work. A brief description of a presentation by one of those groups exemplifies the aspects surrounding this practice.

Finally, we present remarks concluding that the cover is also a necessary stage for the creation of original works.

Keywords: cover, cover bands, popular music in Brasília, memory and identity, popular music.

SUMÁRIO

1. “WHEN I WAS YOUNGER, SO MUCH YOUNGER THAN TODAY”	9
2. “OF THE BEGINNING: TURN OFF YOUR MIND, RELAX AND FLOAT DOWN STREAM...”	16
2.1 COVER.....	16
2.2 “THOUGH SHE (HE) WAS BORN A LONG, LONG TIME AGO”.....	24
2.3 “TELL ME WHY”.....	34
3. “GET BACK” (TO WHERE YOU ONCE BELONGED!)	41
3.1 “LISTEN, DO YOU WANT TO KNOW A SECRET?”.....	47
3.2 “WE ALL LIVE IN A YELLOW SUBMARINE”.....	51
3.3 “SOMETHING IN THE WAY SHE MOVES”.....	57
3.4 “ALL THE LONELY PEOPLE: WHERE DO THEY ALL COME FROM (BELONG)?”.....	61
3.5 “FOOL ON THE HILL”.....	70
3.6 “PENNY LANE IS IN MY EARS AND IN MY EYES”.....	72
4. WELCOME TO CAVERN! THE MOST FAMOUS PUB IN THE WORLD!	80
4.1 “WE CAN WORK IT OUT!”.....	80
4.2 “SGT. PEPPER’S LONELY HEARTS CLUB BAND”.....	85
4.3 O SONHO NÃO ACABOU.....	112
5. AND IN THE END (THE LOVE YOU TAKE IS EQUAL TO THE LOVE YOU MADE)	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
ANEXOS	127

1. “WHEN I WAS YOUNGER, SO MUCH YOUNGER THAN TODAY¹”

(Lennon/McCartney)

Observar alguém cantando, gostar da maneira como se apresenta no palco, brincar de ser quem admiro, olhar no espelho e transferir para mim seus gestos, foram algumas das minhas vivências musicais na infância. Sonhar que um dia seria como Elis Regina era o meu ideal de aprendiz na adolescência. Ouvir estórias sobre sua vida me fazia admirá-la cada vez mais. Queria cantar e ser tão excelente quanto ela. Quem sabe até superá-la. A intensidade dessas experiências me encaminhou para o mundo dos sons, gestos e cenários.

Como filha de músico, presenciei ensaios, gravações, discussões acerca de interpretação, arranjos ou mesmo a programação de eventos. Na banda de meu pai a escolha do repertório era mais eclética, pois se executavam tanto canções autorais como reinterpretações de músicas de sua preferência. Quando era adolescente, o que mais me chamava atenção era a dificuldade que seu grupo tinha em se inserir no mercado fonográfico e conquistar um espaço junto ao grande público.

Aos poucos, as dificuldades em combinar as funções de professor e músico fizeram meu pai dar uma direção mais definida à sua banda. Por motivos práticos, optou por exercer a música como *hobby* e aproveitar o sucesso já construído por um artista que admirava, fazendo de seu conjunto musical uma “Banda *Cover*”. Foi ouvindo as discussões que se davam durante os ensaios sobre as preparações para um show e outro que esse termo se apresentou aos meus ouvidos e com ele muitas inquietações. O que seria uma banda *cover*? O que é fazer um *cover*? Como se dá esse processo?

Esta convivência se transformou em um grande aprendizado. Assistir aos shows e gravações me parecia um trabalho estimulante. A observação do mundo que imita, que

¹ “Quando eu era jovem, muito mais jovem do que hoje”. *Help*, canção de Lennon & McCartney, do álbum *Help!*, lançado pelos Beatles em 1964.

sugere, que homenageia um grupo ou artista individual, exigia profissionalismo e seriedade nos ensaios. A obsessão auditiva com que os grupos se empenhavam em buscar uma qualidade musical e o montante de gastos que despendiam com o instrumental me inquietavam. Não era qualquer guitarra, amplificador e timbragem que se adaptava aos ideais sonoros a serem alcançados. Não era qualquer roupa ou acessório que servia para compor os cenários. Aquele mundo do espetáculo continuava me fascinando e me ensinando. Eu queria estar cada vez mais presente nos ensaios. Aprender mais sobre melodias, harmonias, arranjos e a ordem do repertório mais adequada nos shows. Entender como os grandes artistas se comportam no palco e interagem com o público.

Aprendia todas as canções e muitas vezes até já era capaz de lembrar-lhe detalhes esquecidos. Não tardou muito e lá estava eu participando de sua banda como “*backing vocal*”. Para mim, além do grande aprendizado musical informal que adquiri, o mais importante foi a experiência em saber como me comunicar com o público, enfrentar um palco, agir em cena, que gestos e indumentárias utilizar, harmonizar cenários, a fazer contato com a imprensa de Brasília, patrocinadores, produtores e agentes, enfim, realizar uma performance no seu sentido mais completo.

Ouvindo diferentes grupos constatei mais tarde que cantar sucessos de outros não era exclusividade da minha família. Para muitos outros músicos, este era também um caminho de aquisição de habilidades. Comecei a entender a atividade de participar de uma banda *cover* como um estágio muitas vezes necessário à carreira de músico. Ao mesmo tempo fui notando que aquele tipo de trabalho não era tão valorizado quanto os dos grupos autorais. Não entendia porque este trabalho era considerado menos criativo, apesar das horas a fio de ensaios para chegar a uma “perfeição” que tornaria o mais fiel possível ao grupo imitado.

Não posso negar que foi trabalhando na banda de meu pai que também me tornei conhecida no meio artístico da cidade, abrindo os caminhos que posteriormente me levaram a minha carreira solo.

O trabalho que me colocou na cena musical brasileira foi uma homenagem que fiz a Elis Regina com o show “Elis no Samba”, onde apresentava canções imortalizadas pela voz da cantora. Este ficou em cartaz na cidade por dois anos, realizando meu grande sonho de cantar o repertório desta intérprete tão admirada. Após este projeto, compreendi a necessidade em assumir uma identidade própria e comecei a buscar outros caminhos sonoros.

A visão mais clara do que seria a atividade de participar de uma banda *cover* só veio recentemente quando me aproximei do mundo acadêmico. Tendo escolhido o estudo destes grupos, tive que retomar todos os meus questionamentos anteriores, bem como delimitar meu campo de estudo e defini-lo. Vi que o ponto de partida seria entender o significado da própria palavra que nomeia esta série de atividades que me acompanhou até hoje.

Procurando definições para o que seria o *cover* e analisando diferentes estudos relacionados à música popular, percebi que muitos outros conceitos estavam ligados a ele. Compreendi, portanto, que ele permeia todas as práticas musicais, funcionando muitas vezes como etapa para uma profissionalização. Posteriormente, alguns músicos buscam desenvolver composições autorais enquanto outros simplesmente optam por continuar interpretando obras que já existem.

Este trabalho é resultado de anos de pesquisa sobre a música *cover*. Ele se iniciou durante a minha graduação, mais especificamente no ano de 2003, com um projeto de iniciação científica (PIBIC). Minha tarefa visava mapear as bandas *covers* existentes no Distrito Federal. Foi então que constatamos a quantidade e a enorme variedade desses grupos. Desses, muitos optavam por homenagear aos Beatles.

Em seguida, durante um curso de especialização em Gestão Cultural, retornei ao tema do *cover* para explicar que a escassez de trabalhos autorais em Brasília estava aliada à pouca quantidade de políticas públicas de incentivo à cultura. Notei que uma grande parte dos músicos que realizavam o *cover* gostaria de estar em um grupo onde pudessem executar suas composições e tornarem-se conhecidos por seus próprios trabalhos autorais.

Percebi que aqueles que continuavam praticando o *cover*, o faziam por nutrir uma grande paixão por esta atividade. Notei também que aqui em Brasília alguns grupos são mais copiados que outros. E foi partir desta constatação que optei por trabalhar nesta dissertação com duas bandas bastante ativas na cidade e que fazem *cover* do quarteto inglês.

Me perguntava o que poderia estar além desses desejos de realização e das necessidades econômicas desses músicos. Como participante de um grupo *cover*, pude verificar que alguns realizavam esta atividade apenas pelo amor a música e aos seus artistas preferidos. Estes, em sua maioria, permaneciam como músicos amadores, ou seja, não faziam da música a sua atividade de subsistência.

Para fundamentar e justificar a escolha desses dois grupos que executam Beatles, gostaria de salientar que foram realizadas inúmeras entrevistas com membros de diversas bandas *cover*, desde o PIBIC até este trabalho de mestrado. Escolher duas bandas foi apenas o resultado desta pesquisa anterior. Foi assim que cheguei aos resultados apresentados a seguir, que culminaram nesta dissertação.

Ela está dividida em cinco capítulos, que também foram subdivididos em itens, incluindo esta introdução e as considerações finais. Os tópicos foram delimitados poeticamente com nomes ou trechos de algumas músicas do repertório dos Beatles que julguei fazerem sentido com o tema explorado. Minha intenção é tornar a leitura o mais leve e agradável possível, chamando atenção do leitor para que sempre faça conexões com os temas relacionados às bandas pesquisadas.

Gostaria também de pedir ao leitor para, de agora em diante, transferir a minha fala para o plural, uma vez que acredito que todo trabalho não é uma obra completamente individual. Este é realizado em conjunto, por mim, pela minha orientadora e por todas as pessoas que passaram pela minha vida acadêmica, tanto na graduação quanto na especialização e neste mestrado strictu sensu. Não posso deixar de mencionar também a participação fundamental de todos os integrantes das bandas entrevistadas, que em muito contribuíram para a formulação e a confirmação das nossas hipóteses.

Desta maneira, o segundo capítulo, “Of the beginning: turn off your mind, relax and float down stream”, está dividido em três subitens. Ele aborda a necessidade de uma definição específica do objeto de estudo; o *cover*, trazendo-o para o campo da musicologia. No primeiro tópico, “Cover”, fazemos uma comparação com outras definições e palavras relacionadas por alguns dicionários da língua inglesa e portuguesa, bem como dicionários especificamente utilizados no estudo da música popular. Para compor essa definição, estudamos alguns conceitos já existentes nas obras de Baudrillard, Walter Benjamin, Adorno, Richard Sennet, Ariano Suassuna e Renato Ortiz².

Em seguida, no tópico denominado “Though she (he) was born a long, long time ago”, procuramos traçar um paralelo entre esta tentativa de definição e uma breve retrospectiva histórica do *cover* na música popular do Brasil e do mundo. Discutimos sobre as conseqüências trazidas pela invenção da imprensa no século XV, os processos de difusão e reprodução em massa, a urbanização acelerada das cidades do início do século XX e a demanda pela música popular no cotidiano dos grandes centros, a chegada do rádio e o cinema no Brasil e os processos de evolução tecnológica desde a invenção do fonógrafo até a democratização dos LPs, e a evolução da música popular brasileira (MPB) dentro dos

² Todos os autores citados nesta introdução serão referenciados ao longo dos próximos capítulos.

processos midiáticos da globalização, confirmando a presença da música *cover* em todas essas etapas.

Apresentamos uma justificativa para a relevância do estudo do *cover* em “Tell me whay”, compreendendo-o como uma prática musical urbana que será observada em Brasília e que, portanto, necessita de bibliografia especializada, até então bastante escassa. Apontamos a necessidade de se desenvolver uma metodologia que dê conta de uma análise acadêmica dos resultados mais estruturada, visto que este ainda continua a ser um problema da Etnomusicologia e da nova Musicologia. Tornou-se necessário compreender outros conceitos trabalhados por Pesavento, Yano, Mark Butler, Hatch & Millward, Marchetti e Shuker, que confirmam a prática musical do *cover* como um evento urbano que contribui para a formação profissional dos músicos populares.

A revisão bibliográfica detalhada deste texto é abordada no terceiro capítulo denominado “Get back (to where you once belonged!)”. Ela está baseada nos pensamentos de autores das ciências sociais, como sociólogos, historiadores, comunicólogos, filósofos, antropólogos, teatrólogos, musicólogos e etnomusicólogos. Este capítulo está subdividido em seis tópicos. No primeiro, “Listen, do you want to know a secret?”, trabalhamos os significados dos elementos do fazer musical no repertório popular, considerando contextos sociais, econômicos, políticos, históricos, psicológicos e culturais. Para isso, abordamos o conceito de *Habitus* difundido por Bordieu e um pouco das diferenças entre o *cover* na música erudita e na popular. O segundo tópico, “We all live in a yellow submarine”, discutimos a chegada dos estudos de música popular na academia. A sua própria definição, trazida pelo dicionário Grove, os processos de criação e difusão massificados, as questões de gosto discutidas por Behague, Blacking e Thornton, o conceito de *Estandartização, indústria cultural* e a *teoria do ouvinte*, trabalhados por Adorno, e as formas de escuta da música popular.

O terceiro tópico, “Something in the way she moves”, procura analisar a canção popular considerando-a enquanto código musical, suas formas de recepção sonora e as práticas performáticas num sentido mais amplo, incluindo artistas, público, instrumental, figurinos e cenários. Em “All the lonely people, where do they all come from (belong)?”, discutimos noções de formação de identidades e construção dos gostos dentro das sociedades pós-modernas. É neste tópico que nos apoiamos nas contribuições de Mafesolli, Debord e Stuart Hall, para compreender melhor o propósito de estar junto nas diferentes tribos que se agregam, entre outros motivos e práticas, pelo *cover*.

“Fool on the hill” trata das questões de autenticidade, falsificação, originalidade e criação, discutindo aspectos de valor e democratização das obras de arte, analisando o *cover* sob esses aspectos. Não podemos deixar de considerar também que para a efetivação da nossa pesquisa de campo foi necessário conhecer um pouco mais sobre a cidade que escolhemos como lócus. “E vale a pena falar de Brasília” é um tópico que discute aspectos sociais, urbanísticos e ainda a formação de identidades dos seus habitantes, considerando também as manifestações culturais praticadas pelos brasilienses e o que Madeira denomina de “cultura da festa”, influenciando a criação de grupos musicais diferenciados.

O quarto capítulo, Welcome to Cavern! The most famous pub in the world!, apresenta a fundamentação metodológica deste trabalho no subitem “We can work it out”, justificando a escolha das bandas estudadas. A análise das entrevistas, relacionando-as com as teorias apresentadas no referencial bibliográfico está em “Sgt. Pepper’s lonely hearts club band”. Apresentamos também um breve olhar etnográfico, descrevendo e analisando um show apresentado por uma das bandas estudadas no tópico “O sonho não acabou”.

Por fim, o capítulo “And in the end (the love you take is equal to the love you made)”, aborda os resultados finais obtidos ao longo de todo o processo, bem como as considerações finais deste trabalho. Em anexo, um CD com áudio, fotos e vídeos das bandas estudadas.

2. “OF THE BEGINNING:

TURN OFF YOUR MIND, RELAX AND FLOAT DOWN STREAM...³”

(Lennon/ McCartney)

Uma das maiores contribuições que este trabalho pode oferecer para o campo da musicologia é apresentar a tentativa de definição para o conceito de *cover*, diretamente relacionada à Música Popular Urbana, como veremos a seguir.

2.1 COVER

Como significado para *cover*, no verbete do The Oxford Dictionary (1984) lê-se:

Conceal or protect (a thing) by placing something on or in front of it; provide (person) with something that covers; protect, clothe; strew thoroughly with; thing that covers; shelter, protection; pretended identity⁴.

O que chama a atenção nessa definição é a referência à vestimenta, cobertura, e mais ainda a alusão a fingimento ou falsa identidade. Estes são atributos que nos remetem a questões de identidade, especialmente de alguém enquanto *performer*. Este que veste literalmente a roupa de um intérprete que admira, finge e chega até a assumir uma identidade que não lhe pertence.

Pelo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1993), vestimenta e cobertura se referem à roupa ou aquilo que cobre ou serve para cobrir. Acrescenta que fingimento é o ato de inventar, fabular, simular, aparentar, querer passar por algo ou alguém. Ainda para o

³ “Do começo: desligue sua mente, relaxe e flutue fluxo abaixo”. *Tomorrow Never Knows*, canção de Lennon & McCartney, do álbum *Revolver* lançado pelos Beatles em 1966.

⁴ “Manter segredo ou proteger algo, colocando alguma coisa sobre ou na frente desta. Fornecer a alguém algo que a cubra. Proteção, vestimenta; coberto minuciosamente com; coisa que cobre; abrigo; identidade falsa; fingida.”

dicionário, falsa identidade pode ser uma alteração com fraude, o contrário à realidade, imitar ou reproduzir uma identidade.

Voltando à definição do The Oxford Dictionary, entendemos que a palavra fingimento pode também assumir significados maiores quando a compreendemos enquanto dissimulação ou simplesmente simulação de alguma coisa. Vejamos como Baudrillard (1991) faz a diferença entre esses dois termos:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir. Fingir ou dissimular deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário. (BAUDRILLARD, 1991: 9)

Para Baudrillard, dissimular refere-se literalmente ao fato do sujeito possuir algo e fingir que não possui. Ele age dissimuladamente. No caso da simulação, ele finge que tem, ou finge que é. Ele representa. O termo está mais próximo do que chamamos de *cover*. O sujeito simula ser alguém que não é. E para o autor, simular e fingir não são a mesma coisa. A simulação se apresenta como uma coisa falsa que está presente no imaginário.

Todos estes termos se imbricam quando pensamos em uma definição de *cover* e nos levam a crer que quando um grupo musical veste a roupa (musical) de um grupo original, dá de algum modo cobertura a este, no sentido de divulgá-lo ou popularizá-lo. Pode fingir que é este, se apresentando com uma falsa identidade, usando o repertório, gestos e instrumental do grupo em questão.

Aproximando ainda mais de uma definição para o termo, encontramos em outra obra de referência, The Oxford Companion to a Popular Music (1991), relacionado com a área de estudos da música popular, uma versão mais precisa do que seja versão *cover*⁵:

⁵ Chamaremos de **versão cover** toda a regravação de uma música composta anteriormente, que recebe ou não arranjos diferenciados de outra banda ou artista, ou que tem sua letra parodiada ou vertida para outra língua.

Recording of a song already made into a hit by a popular artist, who today would probably also be its composer, by someone of lesser fame, often to provide a cheap label or for promotional reasons. Earlier, in the sheet music era, the term had been more loosely used of any general exploitation of songs in a specified field; but in the early rhythm 'n' blues years the activity became especially associated with lesser – known, often British, artist making versions of hit songs already made famous by top American Artists (until The Beatles reversed the process); and there have been occasions when the cover version has superseded the original⁶

Nessa definição encontramos a necessidade de compreender outros dois termos relacionados ao presente estudo: “reprodução”, quando se refere à gravação de uma composição já produzida, e “objetivo comercial” (ou razões promocionais).

No ensaio *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, publicado pela primeira vez em francês, no ano de 1936, Walter Benjamin discute e amplia nossa compreensão quando enfatiza que o trabalho artístico é sempre suscetível de reprodução, seja ela com a finalidade de extrair proveito material ou mesmo garantir sua difusão. Para ele, o que é feito por um, pode ser refeito por outros. A multiplicação de um trabalho através de cópias é o que o transforma em fenômeno de massas. Proporciona seu acesso a grande número de pessoas, garantindo assim uma maior proximidade com o mesmo (BENJAMIN, 1983: 4-28).

Mesmo sem fazer referência direta ao termo, podemos inferir do texto de Benjamin que as versões *cover*, enquanto fato musical, se revelam como uma maneira de aproximação do público com seus intérpretes preferidos. Aqueles que não tiveram a oportunidade de assistir suas apresentações ao vivo, encontram na performance *cover*⁷ uma forma de estarem mais próximos dessa realidade. Um grupo que reproduz sucessos já conhecidos tende a reunir

⁶ “A versão cover é a gravação de uma canção já produzida com sucesso por um artista popular, que pode ter sido provavelmente composta por alguém menos famoso, para freqüentemente prover um rótulo de gravadora menos conhecida ou por razões promocionais. Antigamente, na era da música com partitura em papel, o termo foi amplamente usado de forma livre para qualquer exploração generalizada de canções em um campo específico; mas nos dias atuais do Rhythm’n’ blues, a atividade tornou-se especialmente associada a artistas menos conhecidos. Frequentemente, na Gran-Bretanha, os artistas fazem versões de canções (hits) já conhecidas na América (antes dos Beatles reverterem esse processo). Tem havido ocasiões onde a versão cover tem suplantado a versão original.”

⁷ Chamaremos de *cover* toda execução, performance ou gravação de uma obra em que se mantém a concepção original.

uma audiência maior em torno de si. O repertório se torna acessível, permitindo variadas interpretações. Fazer *cover* de algum artista possibilita divulgá-lo ainda mais. Pessoas que ainda não conhecem um determinado trabalho passam a conhecê-lo e até admirá-lo. Divulgar ou realizar o *cover* pode ocorrer de diversas maneiras:

- Por meio de execuções fidedignas, em que se mantém a concepção original, reproduzindo e copiando uma melodia. Como exemplo, temos as bandas *cover* citadas neste trabalho.
- Fazendo versões da letra para outra língua, mantendo a harmonia e melodias dos autores. Na música brasileira, “Renato e seus Blue Caps”, assim como outros conjuntos da Jovem Guarda, “Sandy e Junior”, são alguns exemplos de artistas que fazem estas versões.
- Utilizando-se de paródias, através de ironias e críticas a questões sociais ou mesmo ao comportamento de alguma personalidade. É o caso do cantor Moacyr Franco, dos humoristas do programa de TV “Casseta e Planeta” e outros.

Quando Benjamin afirma que a reprodução de obras de arte desenvolveu-se e tornou-se um fenômeno de massas, expõe também outro conceito, trabalhado e difundido por Adorno⁸, que explica melhor o termo “objetivo comercial”, citado anteriormente. Ele se insere no conceito de *Indústria Cultural*, onde se discute a noção de arte inferior e arte superior, sobrepondo valores entre uma forma de expressão popular e outra entendida como erudita. A indústria cultural é, portanto, a integração dos consumidores de mercadorias artísticas, de acordo com o princípio da sua comercialização, distribuição e reprodução mecânica, e não por seu conteúdo específico (ADORNO, 1978: 287-295).

⁸ Adorno e Benjamin foram membros ativos da Escola de Frankfurt, um grupo de filósofos e cientistas sociais com tendências Marxistas, que nos anos 1920 trabalharam a Teoria Crítica da Sociedade, criando conceitos como “Indústria Cultural” e “Cultura de Massa”. Eles nos mostram a importância de ferramentas metodológicas, desenvolvidas pelas Ciências Sociais (Antropologia, Sociologia, História e Comunicação), para a compreensão e precisão dos estudos de um determinado evento cultural.

As teorias de Benjamin implicam em ver na reprodução técnica uma possibilidade de democratização de objetos artísticos, desde que elas conservem as características do que chamamos de original. A obra de Adorno é pontuada pela análise mais ampla acerca dessas práticas. Ele afirma que toda reprodução de um trabalho artístico contribui para a perda de sua identidade e da sua originalidade. Além disso, por meio de cópias feitas em série, com características mercadológicas e massificantes, está à disposição de uma elite que manipula aqueles que não possuem acesso aos originais.

Numa espécie de ode ao trabalho artesanal, Richard Sennet, autor mais contemporâneo, nos diz que a cópia não representa somente a democratização da obra de arte. Ela está presente nas práticas cotidianas tanto do artista aprendiz quanto do mestre. Sabemos que o trabalho apresentado pelo aprendiz centra-se no princípio da imitação: a cópia como aprendizado. A diferença entre a imitação bruta do procedimento e a compreensão mais ampla de como usar o que se sabe constitui uma marca de todo desenvolvimento de capacitações (SENNET, 2009). Sennet denomina artesão aquele que imita. Dessa maneira, podemos entender como artista aquele indivíduo que cria obras originais e artesão aquele que as copia. Ele vai mais adiante afirmando que toda a perícia artesanal é voltada para a busca da qualidade. “Platão formulou esse objetivo no conceito de *Arete*, o padrão da excelência, implícito em qualquer ato: a aspiração de qualidade levará o artífice a se aperfeiçoar, a melhorar em vez de passar por cima.” (SENNET, 2009: 34).

O artífice, portanto, representa uma categoria mais abrangente que a do artesão. Ele simboliza em cada um de nós o desejo de concretamente realizar bem um trabalho, pelo prazer da coisa bem feita. A obsessão pela qualidade é uma maneira de submeter o próprio trabalho a uma implacável pressão genérica. Para Sennet, os trabalhadores que se entregam a essa paixão podem distanciar-se dos outros menos empenhados neste sentido, ou dominá-los. O artífice representa uma condição humana especial: a do engajamento. Uma das medidas

habitualmente utilizadas é de que são necessárias cerca de dez mil horas de experiência para produzir um mestre carpinteiro ou um músico. Contrariando um pouco o pensamento de Adorno e Benjamin, Sennett defende que em seus patamares mais elevados, a técnica e a repetição deixam de ser uma atividade mecânica para se tornar uma criação. As pessoas que são capazes de sentir plenamente e pensar profundamente o que estão fazendo, o fazem bem.

Dentro dos comentários de Sennett, podemos definir o perfil do músico que faz *cover* como um tipo de artífice. Como alguém que procura copiar com perfeição a obra original do artista que a concebeu. Seu trabalho não pode ser desmerecido, considerado desprovido de arte, uma vez que implica em horas e horas de ensaios na busca pelo som perfeito, o mais parecido possível ao do seu artista ou grupo preferido. Os avanços da alta tecnologia refletem um antigo modelo de habilidade artesanal. No entanto, a realidade concreta é que aqueles que aspiram serem bons artífices são desvalorizados, ignorados ou mal compreendidos pelas instituições sociais. (SENNETT, 2009: 164). O desenvolvimento das capacitações depende da maneira como é organizada a repetição. Por isso é que na música, como no esporte, a duração de uma sessão de prática deve ser cuidadosamente pesada: o número de vezes a repetir uma peça não pode ultrapassar o alcance da atenção do indivíduo em determinada etapa. À medida que se expande a capacitação, a capacidade de sustentar a repetição aumenta. Não executando trabalhos originais, fica evidente que uma banda *cover* se esforce, ensaiando e aprimorando técnicas de execução, utilizando instrumentos com timbres parecidos àqueles das bandas originais, para assim manter as características que lembram os artistas representados.

Quando se discute a originalidade de uma obra de arte é necessário compreender que este conceito remonta a uma palavra grega, *poesis*, que era utilizada por Platão e outros para designar “algo onde nada havia”. “A originalidade é um marcador do tempo, denota o súbito surgimento de alguma coisa onde antes não havia nada, e, pelo fato de algo de repente passar a existir, suscita em nós sentimentos de admiração e espanto” (SENNETT, 2009: 84).

Sennet acredita que uma das maneiras para se alcançar a originalidade seria manter o isolamento do artista como um aliado no momento da concepção de suas obras. Para compreender melhor a importância tanto da criação quanto da cópia, o autor nos convida a refletir: “Quem está capacitado a julgar a originalidade? O produtor ou o consumidor?” (SENNET, 2009: 81). Mas não basta apenas julgar originalidade quando se trata de produção artística. O artesão, aquele que produz artesanato, está desprovido de originalidade? A pergunta mais comum é em que medida este se difere da arte. Sennet afirma que esta é uma questão irrelevante, pois os artistas profissionais, fazedores de arte, constituem uma fração ínfima da população, ao passo que a atividade artesanal se estende a todo tipo de profissão.

A palavra arte, do latim *Ars*, significa o dom criador, o espírito animador e o conjunto de todas as artes: plásticas, literárias, cênicas, dança, cinema, poesia:

De acordo com o pensamento platônico, a beleza artística é inferior à natureza. Um cavalo vivo é a imitação, em primeiro grau de um cavalo modelo, do cavalo ideal; sua beleza deriva do reflexo da beleza absoluta sobre ele. O cavalo pintado num quadro é a imitação de um cavalo vivo. Quanto aos objetos feitos pela mão do homem, aconteceria coisa semelhante, dando como resultado a superioridade do artesanato à arte. Uma cadeira feita por um marceneiro é a imitação, em primeiro grau, da cadeira padrão, do modelo ideal de cadeira: se um pintor pinta um quadro no qual aparece uma cadeira, a beleza desta é reflexo da beleza feita pelo artesão, que é superior. Seria o reflexo do reflexo. (SUASSUNA, 2009:194).

Temos muito a pensar em relação à arte. Será ela preocupada unicamente com a criação pura e gratuita da beleza ou terá sempre uma preocupação de utilidade prática? Será a arte uma forma de conhecimento, uma das possíveis maneiras da penetração do real? Julgamos essa ser uma discussão muito mais ampla. A arte não é somente o ato de criar. Fazer arte também se relaciona às variadas formas de exercícios realizados também como uma forma de preparação para a criação artística. Ao longo de toda a sua carreira, desde aprendiz, o intérprete está voltado para a reprodução fiel de algo que já foi feito em seus momentos de estudo. Um pianista erudito treina com afinco em busca de alcançar a interpretação ideal o mais próximo possível àquela concebida pelo compositor, registrada na partitura da obra.

Dessa maneira, podemos inferir que o *cover* é sim uma forma de fazer arte. É fazendo *cover* que muitos músicos descobrem uma identidade própria e passam a criar obras originais, ainda que outros prefiram permanecer copiando, como forma de exercitar-se ou apenas pelo prazer da execução.

Para Suassuna (2009), pesquisador da arte no Brasil, chegar à criação artística necessita alcançar alguns estágios. Ela divide-se em três campos: ofício, técnica e forma.

- O ofício é o campo mais modesto, material e grosseiro da arte, o que não significa que seja destituído de importância. Quase tudo o que pode ser transmitido do mestre ao discípulo, na arte, pertence ao ofício.
- A técnica é o desenvolvimento necessário da repetição para a obtenção da excelência artística.
- A forma está ligada a imaginação criadora, capaz de produzir obras originais. Na forma a única regra soberana é ditada pela intuição, pela imaginação criadora e pelo próprio artista. É ela que faz com que distingamos, no meio de muitas obras de vários artistas parecidos, aquela marca pessoal que o diferencia de todos (SUASSUNA, 2009: 262).

Após escolher sua arte, o artista encontra seu verdadeiro caminho necessário ao desenvolvimento de sua personalidade. É relevante compreender que neste caso a originalidade não deve ser colocada como preocupação anterior: ela só é legítima e verdadeira quando é involuntária e espontânea. O sociólogo Bourdieu vai mais além quando afirma que a obra de arte deve boa parte de sua legitimidade ao fato de que a experiência nada mais é do que o limite de algo mais fundamental e ordinário: a *cisão*, que tende a reproduzir-se no terreno político. Para o autor, ela se estabelece entre saberes práticos, parciais e tácitos, conhecimentos teóricos, sistemáticos e explícitos; ciência e técnica, concepção e execução. O criador é, portanto, aquele que dá seu nome à obra original e pessoal. É ele que assume sua

propriedade (ORTIZ, 2003: 91 - 92). Entendemos que o *cover* pode não estar diretamente ligado à criação, mas ainda assim ele é capaz de exigir qualificação e reflexão a quem o pratica.

Todas estas questões, citadas anteriormente, foram essenciais para o entendimento do nosso objeto e iluminam alguns pontos da nossa tentativa de defini-lo. Eles nos ensinam e nos direcionam na compreensão da pós-modernidade. Vimos que fingir, se identificar, dar cobertura, no sentido de popularizar e facilitar o acesso, fazendo ou não releitura de repertório, explícito nos verbetes dos dicionários, tem sempre acompanhado a criação musical. Não duvidamos que a oportunidade de estar perto de uma representação personificada da obra democratiza a experiência estética. Participar ao vivo de uma apresentação cujo repertório já é conhecido, aproxima o ouvinte do que seria vivenciar o original.

2.2 “THOUGH SHE (HE) WAS BORN A LONG, LONG TIME AGO⁹”

(Lennon/McCartney)

Tentar definir o *cover* nos levou também a procurar compreender os processos históricos da sua difusão e reprodução em massa. Considerando inicialmente o conceito de reproductibilidade técnica apresentado por Benjamin, compreendemos que a reprodução de obras musicais começou bem antes dos modernos estudos de mídias. Ela é uma atividade antiga.

A invenção da imprensa no século XV (1454)¹⁰, trouxe grandes conseqüências para a civilização ocidental. Para a música em especial ela operou uma revolução, pois disseminou partituras, popularizou melodias, facilitou a performance e o ensino e permitiu que maior

⁹ “Embora ela (ele) tenha nascido há muito, muito tempo atrás”. *Your Mother should Know*, canção de Lennon & McCartney, do álbum *Magical Mystery Tour* lançado pelos Beatles em 1967.

¹⁰ Gutenberg: 1398 – 1468.

número de pessoas usufruísse do prazer de cantar e executar um instrumento (GROUT, PALISCA, 2001: 276-278) . O próprio Lutero teve na nova tecnologia um de seus mais importantes aliados, pois foi a partir da editoração de partituras que divulgou e ampliou a música cristã. A Reforma Protestante valorizou e consolidou práticas musicais que sem a imprensa não teria sido possível. Foi lendo partituras de escrita simples que os fiéis passaram a assimilar e reproduzir com mais precisão o que aprendiam dos ensinamentos. Fazer parte de um grupo musical em igrejas é ainda hoje uma maneira prazerosa de participar de suas atividades. É oportunidade para aprender e desfrutar do prazer de ouvir música, fazer amizades e sentir-se parte da comunidade e do mundo.

Quatro séculos depois, com o crescimento das cidades, a demanda de lazer por parte da burguesia ascendente marca o século XIX. A transição do público musical pequeno, culto e homogêneo dos salões palacianos para o público burguês, numeroso, diversificado e inculto, já se iniciara no século XVIII, juntamente com o crescente desaparecimento do mecenato, o crescimento das sociedades de concertos e dos festivais. Mas é depois da Revolução Francesa que o fenômeno se avoluma.

Com o enriquecimento desses grupos emergentes, cresce também o interesse pelo aprendizado de instrumentos, tendo como conseqüência a demanda cada vez maior de partituras impressas, arranjos e livros pedagógicos. Além disso, a crescente secularização da sociedade termina por deslocar o eixo da vida musical das igrejas para os teatros, casas de espetáculos, restaurantes, bailes e festas. Aumentando cada vez mais a necessidade da execução (ou reprodução) de músicas de sucesso, surgem vários grupos que se especializavam em repertórios leves, peças de sabor popular, para serem executadas em casamentos, bares, cafés, restaurantes ou mesmo ao ar livre. A iconografia dos pintores da época é povoada de cenas que retratam essa vida social. Obras como “La musique aux Tuileries”, de Manet

(1872), e “Le Moulin de La Galette” de Renoir (1876), nos mostram a participação das pessoas nestes eventos musicais realizados em parques, hipódromos, feiras etc.

No Brasil ocorre fenômeno semelhante. A chegada em 1808 da corte portuguesa em terras brasileiras desencadeia uma espécie de desenvolvimento e valorização da vida urbana. Nos salões aristocratas a música começa a fazer parte do cotidiano dos novos grupos sociais que surgiam com as transformações da sociedade. Indispensável na educação sentimental dos jovens, a música desperta talentos e propicia o aparecimento de cantores e instrumentistas, que eram requisitados em bailes, teatros e serestas. No outro lado da sociedade, o que dizer dos “conjuntos de barbeiros¹¹” de quem tanto falam os viajantes? Ganhavam a vida tocando de ouvido, reinventando, adaptando, arranjando e difundindo o repertório vindo da Europa. Minuetos, danças típicas e marchas animavam a vida diária dos fazendeiros, donos do poder. Não seriam estes grupos de músicos exemplos de *covers* do Brasil colônia?

Nas cidades do início do século XX, moças e rapazes guardavam em cadernos as letras e/ou partituras das músicas preferidas para serem apresentadas em festas e saraus domésticos. Nos momentos de lazer, a performance e os arranjos eram garantidos pelo talento dos instrumentistas que os acompanhavam. Buscando reproduzir o mais fielmente possível as canções que conheciam, estas performances não eram senão as versões *cover* da época.

Com relação à editoração de músicas, até a chegada do rádio em 1922¹², a atividade de copiar e vender partituras era ainda incipiente no Brasil. As partituras vinham da Europa, sendo economicamente pouco acessíveis à maioria da população. A reprodutibilidade do

¹¹ Música executada no Brasil colonial por escravos negros, que somavam à profissão de barbeiro o ofício de músico. Manifestação popular destinada ao entretenimento público. A música dos barbeiros constituiu-se numa prática pioneira de músicos urbanos no Brasil. Tocavam com certa liberdade as músicas em voga: lundus, dobrados, quadrilhas, fados, fandangos e chulas, sempre presentes nas solenidades públicas e festas de igreja.

¹² O rádio chega ao Brasil em 1922, mas até 1935 ele não tinha caráter comercial. Existiam poucos aparelhos e a programação era restrita a determinados horários. É só a partir de 1930, com o barateamento dos aparelhos, que ele passa a se difundir.

repertório de óperas, valsas, mazurcas e quadrilhas era garantida pelas cópias manuais efetuadas por copistas que circulavam nas cidades e as vendiam (ORTIZ, 2001)¹³.

Com o crescimento da imprensa, essa prática artesanal deu lugar à indústria de revistas. Ilustradas com fotos e reportagens de intérpretes, essas publicações¹⁴ alcançavam grandes recordes de vendas. Passam depois a vir com as letras das músicas de sucesso e cifras para facilitar seus arranjos e sua difusão. Imitar o gestual, o modo de se vestir, de sorrir, bem como cantar esses sucessos, fazia parte do comportamento dos jovens da época.

O processo de evolução tecnológica desde o aparecimento do fonógrafo passou por vários aperfeiçoamentos. De cilindros a discos de cera, popularizou-se de maneira bastante rápida. Difundiram-se novas e melhores tecnologias, abrindo um novo mercado de trabalho para músicos: gravação de música para vendas em discos, resultado da transformação da música em produto industrial (TINHORÃO, 1981).

Os espaços culturais e de convívio dos antigos salões e serestas do Brasil do século XIX aconteciam agora nos auditórios das rádios, com os programas de música ao vivo, que ofereciam prêmios para os melhores instrumentistas e intérpretes ou àqueles que melhor “fingissem” a maneira da cantar do seu astro¹⁵. Nos anos 1940, apareciam os animadores de programas de auditório realizados pelas rádios, cujos espetáculos populares ganhavam projeção nacional, mobilizando fãs-clubes em torno dos intérpretes mais populares. É notável uma maior participação desses fãs apoiando e incentivando o início das carreiras dos “novos cantores”. Elegiam um artista que melhor se aproximava do estilo de cantar de outro conhecido. Era este o requisito capaz de demonstrar talentos e qualidades vocais. O novo

¹³ A primeira editora de música no Brasil foi a Casa Arthur Napoleão (1866) no Rio de Janeiro, contribuindo significativamente para a divulgação da música brasileira durante décadas. Ainda assim, as partituras eram muito caras e não chegavam aos lugares mais distantes.

¹⁴ A mais conhecida era a Revista do Rádio.

¹⁵ Podemos perceber a presença do cover nos programas de rádio. Temos como exemplo o cantor Nelson Gonçalves que no início de sua carreira imitava Orlando Silva, assim como a cantora Elis Regina que imitava Ângela Maria.

intérprete teria então sua legião de seguidores, o acompanhando nos programas, empunhando faixas e vestindo camisetas com seus nomes estampados.

Não podemos negar que a abertura da sociedade para uma vida mais urbana e a secularização dos costumes contribuíram para o aumento do consumo de bens, entre eles a música. Imitando, tocando e popularizando o repertório de orquestras conhecidas, muitos instrumentistas e cantores adquiriram notoriedade inclusive por terem vozes parecidas com a de um ou outro cantor. Podemos citar como exemplos grupos musicais da segunda metade do século XX. Em duos vocais, dois violões e uma percussão, faziam *covers* e versões de boleros mexicanos conhecidos. Participavam de programas de rádio, gravavam discos, cantavam em bares, restaurantes e casas de show. Muitos deles ficaram famosos, como foi o caso dos trios “Nagô” e “Irakitan”.

Cobrando o Brasil de imagens e sons de outros mundos, o cinema contribuiu também para a difusão e diversificação de repertórios musicais. Ele passa a ditar padrões de beleza, moda e comportamento, incentivando o consumo nas sociedades onde o capitalismo se sedimentava. Misturando vários gêneros, o cinema foi capaz de modificar e despertar novas sensibilidades, sonhos e desejos. Mesmo sendo considerado um país onde o consumo era incipiente, o Brasil absorveu a novidade, fazendo surgir centenas de grupos musicais que executavam os sucessos das trilhas sonoras dos filmes da época. Orquestras de bailes enchiam os salões do Brasil de passos, com seus repertórios nacionais e internacionais¹⁶.

Melodias como “As time goes by”, tema do filme “Casablanca” (1942), embalavam as festas da juventude. Imagens de artistas que compunham o elenco do “Star System”¹⁷ americano povoavam o imaginário da juventude da época. No Brasil, as chanchadas

¹⁶ Glenn Miller, Benny Goodman, Ary Barroso, Frank Sinatra, Orquestra Tabajara, Duke Ellington, Orquestra Columbia de Pixinguinha, Xavier Cugat etc.

¹⁷ “Star System” foi um método de “fabricação” e promoção de “estrelas” do cinema nos estúdios de Hollywood. Selecionava jovens, belos e promissores atores, criando personalidades com ênfase mais na imagem do que na própria atuação. Artistas capazes de dançar, cantar e ditar moda. Gene Kelly, Bette Davis, Marilyn Monroe, Shirley Maclaine, Mary Pickford e Rodolfo Valentino são alguns exemplos.

produzidas pelos estúdios da Vera Cruz¹⁸, apresentavam e divulgavam a versão nacional de músicas estrangeiras, ficando assim mais próximos da realidade dos jovens. Com o advento dos aparelhos de TV¹⁹, programas de auditório das rádios, bem como as novelas, foram transferidos para os estúdios de televisão. Agora, além de ouvirem a voz dos seus artistas preferidos, podiam também vê-los.

A aparição do disco de cera e depois o *long play*²⁰ em 1960, representa outro momento interessante no crescimento da reprodução de música no país. Rótulos de gravadoras como a Som Livre da rede Globo, passam a investir na edição e lançamento das trilhas sonoras de novelas. O quadro social da época aponta para a crescente indústria cultural, com a expansão dos mercados fonográficos e diversificação dos selos e editoriais.

Ao mesmo tempo, aparecem inúmeras revistas que, além de noticiar fatos da realidade cotidiana e expor a vida dos famosos, divulgam produtos voltados para o consumo dos leitores, incrementando também o mercado da publicidade. O suporte econômico a esta prática emergente se dá por meio de anúncios e comerciais reforçados pelos *jingles*. A título de ilustração, convém ressaltar que inicialmente estes eram compostos como uma espécie de paródia. Alguns deles imitavam melodias de canções famosas ou áreas de ópera. Todas estas imitações e/ou paródias nos *jingles* brasileiros podem ser, como já foi dito anteriormente, uma das facetas características da prática do *cover*.

Buscando expandir suas bases, o mercado fonográfico passa a diversificar seus produtos, objetivando atingir assim um maior número de pessoas, criando uma multiplicidade de usos e funções para a música: música para se ouvir no carro, nas lojas, para dançar, namorar, em reuniões de amigos, nas universidades, música para concursos e festivais, música

¹⁸ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi um estúdio cinematográfico brasileiro. Fundada em 1949, produziu longas metragens como “Santuário”, “Caiçara”, “Tico-Tico no fubá”, “O cangaceiro” e “Macumba na alta”.

¹⁹ A primeira exibição da TV no Brasil foi em 1939, com a presença do presidente Getúlio Vargas. Com o fim da II Guerra Mundial, fabricantes internacionais impulsionaram a venda de aparelhos no país.

²⁰ Os primeiros long-plays surgem em 1948, mas só em 1960 torna-se elemento de consumo das classes populares.

de protesto etc. Com o barateamento dos aparelhos de reprodução de som, o toca discos e posteriormente o toca-fitas, a indústria do disco começou a editar LPs com os maiores sucessos, as dez mais do ano, garantindo mais venda para seus produtos. Arranjados para dançar ou num estilo mais romântico, esses *hits*²¹, como eram chamados muitas vezes, faziam mais sucesso do que os originais. Despertavam tantos desejos quanto os LPs de trilhas sonoras dos melhores filmes do ano.

É interessante constatar que nos Estados Unidos o cenário era semelhante. Nos anos 1940 e 1950, as versões *cover* eram conhecidas como *standards*, ou seja, canções que se tornaram clássicas, requisitadas nos bailes da juventude americana (SHUKER, 1999). Se naquele país o jazz era sinônimo de música popular sofisticada, popularizada mundialmente através do cinema e das *Big Bands*, no Brasil alguns compositores incorporavam elementos desse estilo. A Bossa Nova surgia despertando enorme interesse na classe média intelectualizada. Na década de 1960, imitar os trios característicos desse gênero era comum entre universitários. A improvisação, típica do estilo, propiciava a emergência de talentos locais que demonstravam conhecimento musical e virtuosismo.

No final dessa década, o Tropicalismo aparece como movimento artístico que permitiu a entrada do Pop-Rock internacional e a incorporação de instrumentos eletro-eletrônicos. A formação do quarteto básico (baixo, bateria, guitarra e vocal) assimilou algumas matrizes da música brega²² e elementos nativos, deselitizando assim a Bossa Nova (CALADO, 1997). Ao incorporar a estética do Rock, os tropicalistas receberam forte influência de grupos ingleses e americanos.

²¹ Do inglês, “hit” significa sucesso. É toda canção de sucesso que já é bastante conhecida pelo público em geral. O termo começou a ser usado no início da era do rádio, quando se passou a valorizar as músicas mais pedidas pelos ouvintes em uma espécie de concurso diário (GAMMOND, 1991, p. 269).

²² Brega é um gênero musical brasileiro. Inicialmente, o termo designava um tipo de música romântica, com arranjo musical sem grandes elaborações, bastante apelo sentimental, fortes melodias, letras com rimas fáceis e palavras simples. Uma música supostamente de “mau gosto” ou “cafona”.

Mas é na música do movimento conhecido como Jovem Guarda que encontramos mais fortemente a presença do que podemos chamar de *cover*. Os instrumentos eletrônicos e a popularidade dos Beatles fomentavam o aparecimento de milhares de bandas que se sustentavam tocando o repertório do famoso conjunto inglês. Muitos deles faziam versões das letras para o português e alcançavam enorme popularidade junto à juventude brasileira. Eram os *covers* da pós-modernidade.

Como mais uma ilustração da época do movimento paulista que atraía as atenções do mercado fonográfico brasileiro, gostaríamos de ressaltar que foi na década de 1960 que o Concílio de Trento aboliu o Latim das missas. Com o objetivo de por em prática os ensinamentos das novas encíclicas escritas pelo Papa João XXIII²³, as igrejas no Brasil passam a atrair os fiéis não só com os ofícios religiosos (missas) em língua portuguesa, mas com conjuntos que tocavam as músicas litúrgicas no estilo iê-iê-iê. Ao invés do tradicional harmônio²⁴ e um coro que dava suporte às cerimônias, as igrejas passam a exibir perto do seu altar guitarras, baixo, teclado e bateria.

Estamos em pleno regime de exceção e o predomínio da música estrangeira nas programações das emissoras de rádio em finais da década de 1970 é bastante visível. Ele ocorre em contraponto às pressões políticas que sofriam os artistas nacionais. “Para as grandes gravadoras brasileiras era muito mais fácil investir em um disco já lançado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um álbum novo no Brasil.” (MORELLI, 1991: 48).

Além disso, a censura aos trabalhos de compositores nacionais não encorajavam muito os artistas brasileiros a gravá-los. Assim, os cantores assumiam identidades internacionais,

²³ O Papa João XXIII é um dos responsáveis pelas mudanças realizadas na igreja católica. Ele convocou o Concílio Vaticano II, que visava a renovação da igreja e a formulação de uma nova forma de explicar pastoralmente a doutrina católica ao mundo moderno. No seu curto pontificado de cinco anos, João XXIII escreveu oito encíclicas, que possuem um caráter mais pastoral do que dogmático.

²⁴ Instrumento musical de teclas, cujo funcionamento é muito similar ao de um órgão, mas sem os tubos que caracterizam este último. Apesar de feito para uso doméstico, tornou-se um instrumento musical de uso típico em igrejas, por seu tamanho e preço. O som do harmônio é parecido com o do acordeom.

fazendo-se passar por intérpretes estrangeiros. Gravavam canções em inglês, italiano ou espanhol para garantir seus contratos com os selos multinacionais. Trocavam seus nomes artísticos por pseudônimos. Para não divulgarem suas imagens, evitavam aparecer em público, mantendo suas atividades no âmbito das rádios. O cantor brasileiro Fábio Junior adotou os pseudônimos de Uncle Jack e Mark Daves, emplacando *hits* como “Don’t let me cry”. Christian e Ralf, antes de atuarem juntos, gravaram sucessos separadamente. Christian gravou “Don’t say goodbye”, tema das cenas românticas protagonizadas por Tarcisio Meira e Glória Meneses na novela “Cavalo de Aço” em 1973. Gravou também outros sucessos como “Tears”, “More than you Know”. Ralf, que apresentava-se como Don Elliot, gravou “My love for you”. Maurício Alberto, conhecido como Morris Albert, foi o artista brasileiro que mais obteve sucesso nacional e internacional com o *hit* “Feelings”, regravada por artistas em todo o mundo e vertida para várias línguas. Mais uma vez, encontramos na música brasileira versões *cover* e, o mais interessante, sustentando a indústria fonográfica, até que a música nacional, denominada MPB, voltasse a ser valorizada.

O rock brasileiro dos anos 1980 e as canções gravadas em inglês na década de 1990, nos mostram um possível decréscimo de músicas nacionais executadas em rádios e TVs. A diversificação de grupos musicais típicos do gênero possibilitou a disseminação de *covers*, coincidindo com o aparecimento do termo como específico de seu uso.

Depois deste pequeno resumo histórico sobre o crescimento dos processos de reprodução da música já temos um panorama mais esclarecedor do que seria o *cover* e do momento em que se estabelece o termo. Fica claro que ele não é mesmo uma prática recente. Sem que a própria sociedade percebesse, ou mesmo o caracterizasse formalmente, ele foi sempre praticado. Entendemos também o quão problemática é a linha divisória entre autenticidade e imitação, empréstimo e plágio, quando se estuda esse fenômeno.

No campo de estudos das músicas populares encontramos definições mais precisas acerca do que venha a ser esta prática. Ela é entendida como uma apresentação realizada por músicos não responsáveis pela concepção original das canções, ou seja, músicos que não compõem as músicas, mas que se atém a executar de forma fiel aquilo que fora anteriormente gravado (SHUKER, 1999). O *cover* pode ser também aquela canção, em sua maioria *hits*, gravada por outro artista menos famoso ou desconhecido e que respeita a forma em que foi concebida originalmente.

O livro *Play it Again: cover songs in popular music*, editado por George Plasketes, jornalista, professor e pesquisador de comunicação nos Estados Unidos, é o que temos de mais recente sobre o assunto. Lançado em 2010, ele traz artigos que refletem e discutem acerca das múltiplas facetas que o *cover* pode assumir. A definição apresentada é simples: *cover* é uma prática musical em que um artista regrava ou executa canções de outros compositores. O processo se dá sobre canções favoritas, clássicos e *standards* da música, seja ela popular ou não. O fenômeno deve ser visto também como uma manifestação pós-moderna de re-contextualização da música. Reinterpretando e revisitando uma significativa sessão de gravações nos mais variados estilos, períodos e gêneros, o *cover* engloba contextos criativos, culturais e comerciais (PLASKETES, 2010, p. 1-7). O *cover* caracteriza-se como um movimento cultural que com a intenção de movimentar o mercado musical de álbuns e gravações se acentuou nas últimas décadas. Em meados de 1990, surgem várias compilações de *covers* e grande quantidade de álbuns de tributo (homenagens) a alguns compositores. O mercado vem sendo saturado e se estabelecendo como um subgênero viável, ocupando uma parte considerável de prateleiras em lojas de CD.

Imitar o som, a técnica e o timbre da voz do ídolo é também o caminho secularmente mais usado para se chegar a criações originais²⁵. É um dos trajetos percorridos para a

²⁵ Por criação original entende-se uma obra que não tenha sido composta anteriormente. Segundo Benjamin (1983), a autenticidade da obra se constitui na experiência individual do artista, vivida somente por ele, em um

profissionalização, afirmação pessoal e ascensão social de muitos músicos. As versões *cover*, além de divulgar ao vivo músicas de sucesso, algumas até aumentam a popularidade das canções originais. Para o público, ouvir uma banda *cover* é ocasião para se sentir mais perto de seu artista preferido. É vivenciar momentos de nostalgia ou mesmo exercitar sua sensibilidade. Como qualquer adaptação, nos remete a um passado e ressalta o seu predecessor, lembrando o compositor e aquela composição que já estava esquecida, adormecida. Utiliza elementos antigos e modernos e não está apenas imerso na história. Ele reorganiza, recria e retoma o passado de forma criativa (PLASKETES, 2010).

Finalmente, gostaríamos de lembrar que alguns autores consideram *cover* como paródia, ou seja, a criação de outra letra que ironiza algum assunto, conservando melodia e harmonia originais. Levam em conta também a versão da letra original para outra língua, a reinterpretação e o rearranjo de uma canção, e a performance ao vivo de bandas que procurem reproduzir fielmente estas canções. Nesta pesquisa, o estudo se refere a bandas que atuam em Brasília e realizam esta prática musical apenas em shows, não em regravações. A proximidade com o objeto e a dificuldade em considerar a reinterpretação e o rearranjo de músicas como *cover* foi uma das motivações na escolha do objeto em questão.

2.3 “TELL ME WHY²⁶”

(Lennon/ McCartney)

A Etnomusicologia, admitindo que a partir do século XX a Música Popular tem se tornado cada vez mais presente no cotidiano das populações, passou a ampliar seu campo de interesse direcionando-o também para o estudo das práticas musicais urbanas. A área vem

contexto sócio-econômico e cultural único. Podemos citar como exemplo de criação original, composições de Mozart, Bach, Beatles, Tom Jobim etc.

²⁶ “Diga-me por que”. *Tell me why*, canção de Lennon & McCartney, do álbum *A Hard Day's Night* lançado pelos Beatles em 1964.

crescendo dentro da academia, resultando em alguns trabalhos nos departamentos de História, Sociologia, Antropologia, Comunicação, Letras etc. Tendo aprendido muito com as ciências sociais, ela reconhece também a relação integral entre música e sociedade. Mesmo assim, a idéia de considerarem esta como tendo pouco valor artístico ainda permeia a visão de muitos estudiosos (GONZÁLES, 2001).

Como vimos no tópico anterior, o *cover* é uma prática musical urbana que integra de alguma maneira a formação dos músicos populares, assumindo assim relevância para pesquisas nesta área. A escassez de estudos sobre esta prática, sobretudo em Brasília, nos motiva a coletar material bibliográfico especializado. No entanto, a realidade é que o trabalho dos pesquisadores que se dispõem a fazer esse estudo encontra inúmeras dificuldades: falta de vontade política para patrocinar e incentivar pesquisas, acervos incompletos e muitas vezes inacessíveis. Outra dificuldade é a ausência de uma metodologia que dê conta de mapear, catalogar e assegurar o conhecimento da diversidade cultural do país. Podemos assim afirmar que o estudo das manifestações culturais urbanas necessita de uma análise acadêmica mais apurada, incluindo o modo como estas são apresentadas, distribuídas e apreendidas, seja oralmente, informalmente, formalmente e/ ou em instituições especializadas.

Com relação ao estudo da prática do *cover*, encontramos uma série de dificuldades associadas a fontes de estudo, memória e mesmo material impresso sobre o assunto, ainda que escrito em língua estrangeira. Mas como afirmado e definido anteriormente, é através do caminho que tomou o *cover* que decidimos ver, apreciar e conhecer o mundo da música popular de Brasília. Justificar a relevância deste objeto significa dizer que na capital federal, executar o repertório de grandes intérpretes ou compositores tem sido prática recorrente. Grupos musicais exploram o universo *cover* mesmo antes do Rock dominar a produção de muitos jovens músicos brasilienses (MARCHETTI, 2001).

Tornou-se necessário compreender com mais profundidade o conceito de representação para saber até que ponto fazer parte de um desses grupos significa apenas isso. “Representar é estar no lugar de, é a presentificação de um ausente, a substituição” (PESAVENTO, 2003). Para Baudrillard²⁷, que estudou com afinco as relações entre simulacro e simulação no cotidiano das sociedades, quanto mais nos aproximamos da perfeição do simulacro mais aparece a evidência do por que todas as coisas estão propensas à representação. Ele acredita que a verdade foi substituída por simulacros e que a partir destes passamos a perder o sentido real das coisas. Baudrillard retoma o conceito de simulacro dos filósofos gregos e o leva para o sentido de imagem capaz de inventar a realidade. Fala em simulacro como uma hipótese da possível existência de universos paralelos, afirmando que de maneira geral não existe real:

A terceira dimensão não é mais que o imaginário a duas dimensões. De qualquer modo, esta corrida ao real e à alucinação realista não tem saída. Quando um objeto é exatamente semelhante ao outro, não o é exatamente. É um pouco mais. Nunca há semelhança e exatidão. O que é exato já é demasiadamente exato. Só é exato o que se aproxima da verdade sem o pretender. (BAUDRILLARD, 1991: 136)

De certa maneira, o músico de *cover* que assume uma representação inventa uma realidade inexistente. Ele se coloca no lugar do outro artista e assume um universo paralelo ao do seu cotidiano. Na visão do sociólogo Pierre Bourdieu, uma representação deve assumir uma função real na vida daqueles que representam. Os sujeitos devem interrogar-se sobre seus significados e avaliar constantemente se preenche a função de representar o que representa. Para ele, uma representação só se justifica, independente da perfeição em que é realizada, se aquilo que é representado realmente possui um merecimento para tal. É preciso analisar também se o que está sendo representado está subordinado a uma função mais alta (como

²⁷ Baudrillard foi um sociólogo e poeta francês que estudou o impacto da mídia na sociedade. Ele contradiz o discurso da verdade absoluta.

louvar, exaltar e adorar algo), em que a representação passa a ocupar o espaço da realidade (ORTIZ, 2003).

A identificação com um artista seja por parte do público ou do intérprete, nos conduz a pensar na necessidade de incluir mais um aspecto a ser estudado. É aquele ligado ao conceito de identidade. Nas culturas ocidentais os músicos que compõem e executam um instrumento são considerados mais originais do que outros. Mas nas culturas orientais, interpretar canções de outros autores não denota deficiência de expressão, mas sociabilidade, respeito e hierarquia. Reproduzir sucessos musicais com objetivo comercial está, portanto, intimamente ligado à função do músico dentro da sociedade. Para Yano (2010), pesquisadora de práticas do *cover* no Japão, uma canção ganha credibilidade a medida que recebe múltiplas performances de múltiplos artistas. Imitar canções de sucesso é também uma maneira de realização. O processo de imitação e repetição não é considerado negativo, mas parte de uma prática cultural que constrói as bases para a emergência da autenticidade.

É aqui que chamamos a atenção para a discussão do conceito de criatividade. A abordagem de Mark Butler, que estudou gravações *covers* do grupo “Pet Shop Boys” na Inglaterra, se encaixa perfeitamente nos padrões brasileiros, onde improvisos e execuções diferentes da mesma música são permitidos no momento da performance. A flexibilidade nas interpretações pode diferenciar bandas *cover* de um mesmo artista, permitindo ao público fazer a distinção entre uma banda e outra (BUTLER, 2003).

Na capital do país, por exemplo, identificamos várias bandas que fazem *cover* de um mesmo grupo e que conseguem se distinguir umas das outras. Pelo repertório, pelo uso de determinados instrumentos, figurino e até mesmo por se permitirem momentos de improviso dentro das canções. Não é nossa intenção realizar um estudo aprofundado com estes grupos que se diferenciam entre si, mas apenas citar estes conceitos e verificar sua prática. Através de reportagens em jornais, rádio e televisão, acompanhamos a quantidade, a diversidade e a

participação dessas bandas no cenário musical da cidade. Elas se sustentam executando o repertório de bandas famosas e são mais numerosas do que as que produzem canções originais.

Por meio de entrevistas semi-estruturadas, verifica-se que em sua maioria, os músicos que se especializam na execução do *cover* iniciaram suas trajetórias musicais nessas bandas. Tocando em grupos de amigos, tirando as músicas conhecidas de ouvido, aprendendo e ensinando mutuamente a executar seus instrumentos. Desta forma, fazer parte de um desses grupos significa muito mais do que apenas reproduzir fielmente as composições dos seus ídolos. Além de levarem muito a sério o que fazem, esta atividade representa uma oportunidade a seus membros de trocarem experiências musicais, aprofundando e aprendendo novas maneiras de executar seus instrumentos. Copiar canções permite que o principiante torne-se membro competente de uma tradição musical (HATCH; MILLWARD, 1987). É dentro dessa prática que se sentem mais perto de seus mitos. Experimentam momentos de sucesso e se mantêm inseridos no contexto musical da cidade, antes de se tornarem autores de sua obra musical original e assumirem uma identidade própria.

O mundo das versões *cover* no planalto central é amplo e variado. Para aqueles que se interessam pela música em Brasília, as primeiras constatações são de que a cidade possui grupos que fazem “tributo” e também as “bandas de baile”. Bandas de “tributo” resgatam o repertório de um determinado artista para um público que conhece ou não a versão original. Fazendo uma homenagem, se utilizam quase sempre de novos arranjos. Como exemplo, temos a banda “Tributo a Eric Clapton” da qual fiz parte do ano de 2000 a 2006. As “Bandas de baile” são grupos musicais que misturam o repertório de artistas diferentes em uma mesma apresentação. Numerosas na cidade, apresentam-se em sua maioria em festas particulares. “Esquema Seis”, “Banda Imagem”, “Tribus” e “Joy Band” são alguns exemplos dessas bandas em Brasília. Além de proporcionar entretenimento e lazer ao público, essa prática

musical garante salário aos músicos. A maioria dos donos e produtores de bares, restaurantes e casas de espetáculo preferem contratar conjuntos que executem músicas conhecidas para assim garantir a presença do público em seus estabelecimentos.

Forma de ascensão no cenário musical, a experiência do *cover* também serve como aprendizado informal, influencia e inspira futuros trabalhos originais. Executando, copiando e reinterpretando sucessos conhecidos é que muitos músicos aprendem a tocar um instrumento e tornam-se conhecidos na cidade. Não podemos negar que inúmeros grupos, instrumentistas e intérpretes iniciaram a sua trajetória imitando ou fazendo tributos aos seus artistas preferidos. Como forma de trabalho musical, as versões *cover* são um produto já testado, que o público pode frequentemente identificar, cantar com facilidade e até participar do momento de sua performance.

Mas Brasília não tem sua vida musical limitada somente a apresentações de bandas *cover*. Concebida nos parâmetros modernistas, a capital contou com a migração de trabalhadores que, junto com o sonho de construir a nova capital, trouxeram consigo um pouco das tradições de cada estado, criando um emaranhado de manifestações que se fundiram e ajudaram a dar característica própria à música local. Considerada também como “capital do Rock” (MARCHETTI, 2001), a cidade apresenta uma paisagem musical que vai além de qualquer *slogan*. Encontram-se aqui movimentos significativos de outros gêneros como o Choro, com a presença do próprio Clube do Choro e da Escola de Choro Raphael Rabelo, e o Samba, apresentado em locais como o Calaf, Arena e aos sábados nas feijoadas tradicionais dos inúmeros restaurantes da cidade.

Verifica-se que nos anos 1960, além da Bossa Nova, o Rock começava a despontar. A juventude brasiliense, caracterizada por seu poder aquisitivo elevado e um dos melhores níveis de escolaridade do país, incorporava também instrumentos eletrônicos às suas performances. A familiaridade com os meios de comunicação de massa e a facilidade do

contato com as novidades do mercado global fomenta o interesse em reproduzir ou simplesmente ouvir repertórios internacionais mais conhecidos. Nesse contexto, apesar de ser considerado por muitos como não autêntico, o *cover* é marca registrada de muitos grupos musicais da cidade, tornando-se assim um campo de estudo a ser explorado.

O depoimento do guitarrista Cleves Nunes das bandas “Tributo a Eric Clapton” e “Friends”, nos esclarece o início do interesse em executar versões *cover* nos músicos de Brasília. Para ele, a prática surgiu na década de 1960, juntamente com a construção da capital. Em quadras da Asa Sul, jovens se reuniam debaixo dos blocos trocando revistas com cifras e letras dos *hits* nacionais e internacionais, aprendendo entre si a executar acordes que ainda não conheciam. Grupos como “Os Rejos”, “Os Primitivos”, “Os Infernais”, “Os Corsários”, “Os Flinstones” e “Friends” (banda que até hoje faz *cover* dos Beatles), marcaram Brasília nessa época. Clodo Ferreira²⁸ nos conta que as primeiras apresentações musicais realizadas na cidade eram performances dubladas. Os artistas dublavam seus cantores preferidos, vestindo-se a caráter.

Nos anos posteriores à criação da cidade, a estética do Rock que valorizava a criatividade individual entra em cena e a mídia passa a denominar as versões *cover* como não autênticas e menos criativas do que as versões originais. Só ocasionalmente elas foram consideradas pelos seus próprios méritos (SHUKER, 1999). Recuperar estas nuances nas mudanças das preferências musicais nos parece pertinente nesse momento. Documentar o início dessas práticas, que atividades as acompanham, onde e como elas se dão, a faixa etária que se interessa por seu repertório, pode esclarecer aspectos interessantes no final do estudo.

A escassez de fontes escritas abordando estes aspectos otimiza a importância da investigação, privilegiando documentar, analisar e recuperar com isso parte da memória musical da cidade. Embora algumas questões deste tópico já tenham sido abordadas em

²⁸ Compositor e intérprete da cena musical brasiliense, Clodo Ferreira é também professor doutor do Departamento de Comunicação da Universidade de Brasília.

momentos anteriores, não podemos deixar de mencioná-las mais uma vez. Não resta dúvidas que representar, imitar, popularizar e reproduzir o repertório de orquestras, artistas e grupos conhecidos deu notoriedade a muitos instrumentistas e cantor.

3. “GET BACK (TO WHERE YOU ONCE BELONGED!)”²⁹

(Lennon/ McCartney)

No decorrer deste trabalho uma das principais dificuldades que encontramos foi a de selecionar os autores que poderiam contribuir para a construção da base teórica. Sabendo da escassez de pesquisas sobre o *cover*, optamos então por começar fazendo os primeiros comentários acerca de pensadores que de alguma maneira fossem relacionadas ao nosso objeto. Saber que conceitos seriam essenciais nesse processo e de que maneira iríamos entrelaçá-los e organizá-los foi um grande desafio. Por outro lado, definir as ordens de prioridade para expor essas idéias também se mostrou uma escolha difícil, pois ao longo do processo passamos a entender que uma revisão bibliográfica não deveria englobar somente referências dentro das musicologias, mas todas as reflexões que nos tocaram, nos aproximando melhor do objeto de estudo. Buscamos compreender melhor o papel dessa prática musical situando-a em primeiro lugar no campo de estudos da música popular. Entender suas metodologias, os significados culturais e contextuais do *cover*, as discussões que envolvem as diferenças entre erudito e popular, a questão do gosto e as formas de recepção do ouvinte, foram também motivo de preocupações.

²⁹ “Voltar (para onde você já fez parte!)”. *Get Back*, música de Lennon & McCartney, do álbum *Let it be*, lançado pelos Beatles em 1970.

Desta maneira, optamos por dividir essa revisão bibliográfica em seis partes, em que discutiremos conceitos que julgamos de suma importância para a realização deste trabalho. Na primeira parte abordaremos questões que são inerentes ao fazer musical dentro de uma sociedade, bem como os estilos de vida que um indivíduo pode adotar e também as diferenças culturais entre popular erudito. Em seguida apresentamos teorias dos estudos de mídia, o funcionamento da indústria cultural e a formação do gosto coletivo. Estudamos também o conceito de estandarização na música popular e a teoria do ouvinte, trabalhados e difundidos por Adorno. A terceira parte discute questões de performance e as suas relações com a prática do *cover*, balizando aspectos envolvidos na execução de uma obra musical, sendo os mesmos sonoros e extra-sonoros. Questões de identidade e formas de representações são apresentadas a seguir, analisando a maneira como os indivíduos se comportam nas sociedades pós-modernas e algumas características introduzidas pela globalização e/ou mundialização. Autenticidade e originalidade são temas que nos ajudaram a aprofundar o entendimento dos mecanismos de reprodução de obras de arte, compreendendo também aspectos relativos a criatividade do artista. Por fim, buscamos entender um pouco mais sobre a cidade de Brasília em si, seu planejamento estrutural, suas relações sociais e seu multiculturalismo.

Optamos por iniciar essa revisão bibliográfica discutindo algumas questões metodológicas essenciais para o ponto de partida do nosso trabalho. Com relação a essas metodologias, sabemos das dificuldades dos primeiros etnomusicólogos em desenvolver técnicas de pesquisa. No início, procuravam priorizar a análise e a compreensão dos significados culturais e sociais da música estudada para depois determinar modelos analíticos que permitissem apreciar e criticar o campo escolhido dentro das mais variadas manifestações musicais. Antes de estabelecer esses modelos, cada pesquisador fazia sua interpretação de acordo com suas impressões e percepções auditivas. Mas com o surgimento e o avanço das técnicas de gravação, foi possível uma maior consciência da escuta musical, sem interferência

de elementos externos que influenciassem a leitura e a análise dos objetos (BLACKING, 1987).

No entanto, a expansão das abordagens e a diversificação das ferramentas de pesquisa criaram novos impasses. Aquelas realizadas dentro do campo da música popular se dão em terrenos ainda mais movediços, pois encaminham a procurar informações em fontes nem sempre confiáveis: revistas, biografias, discos, sites oficiais dos artistas, depoimentos, etc. Em seus estudos acerca das músicas nas Discotecas da Inglaterra, Thornton (1990) afirma que estas fontes incluem problemas de métodos e evidências que não contribuem para a veracidade do estudo. Acrescenta que o consumo da música popular vem acompanhado por vasta quantidade de comentários publicados em fontes impressas, deixando insatisfeitos aqueles que como músicos pesquisadores se propõem a fazer uma incursão no material. Com relação a biografias, estas deixam os estudos ainda mais inseguros, pelo fato de serem apresentadas sob a ótica de seus protagonistas. Enquanto o relato jornalístico dos críticos especializados quase sempre se apresenta sem fundamentação, as pesquisas acadêmicas encontram-se pontuadas por demandas de segurança na informação. Ainda assim, somos obrigados a incluir em nossos estudos outras fontes, tais como matérias de jornais, gravações, opiniões pessoais e tudo que pode dar significado ao que procuramos.

A dificuldade em formular uma metodologia que direcionasse melhor os rumos desta pesquisa nos encaminhou para a utilização de alguns métodos já conhecidos por disciplinas das ciências sociais. Optamos por basear grande parte da nossa estrutura metodológica no estudo da oralidade. Conhecida da História Oral, ela é entendida basicamente como uma metodologia. O estudo da oralidade consiste em colher relatos e gravações do objeto pesquisado e nos remete a dimensões técnicas e teóricas. Para muitos, trabalhar com História Oral ainda consiste apenas em gravar entrevistas e editar os depoimentos sem explorá-los

suficientemente. Mas ela vai mais além, pois exige dos pesquisadores um aprofundamento teórico-metodológico.

Amado (1998) nos apresenta as três principais posturas a respeito do status da História Oral nos meios acadêmicos. A primeira defende ser a História Oral uma técnica, a segunda uma disciplina e a terceira uma metodologia. Os que a vê apenas como técnica se interessam pelas experiências com gravações, transcrições e conservação de entrevistas, bem como todo o aparato que as cerca (tipos de aparelhagem sonora, formas de transcrição de fitas, modelos de organização de acervo etc.). É notável reconhecer que alguns defensores dessa posição são pessoas envolvidas diretamente na constituição e conservação de acervos orais. Na História Oral enquanto disciplina, o mais importante seria a reconstrução histórica por meio de depoimentos. Ela seria uma ramificação da grande História, englobando todos os recursos tecnológicos e teóricos que ela possa abranger, sem descartar a análise de documentos e outras referências sobre o tema. A postura que considera a História Oral como uma metodologia consiste em utilizar entrevistas com sujeitos relacionados ao objeto, além de acessar arquivos pessoais. “Ao utilizarmos o método da História Oral podemos gerar documentos que são resultados do diálogo entre entrevistador e entrevistado, entre sujeito e objeto de estudo. Essa posição leva o historiador a se afastar de interpretações fundadas numa rígida separação entre sujeito e objeto de pesquisa e a buscar caminhos alternativos de interpretação” (AMADO, 1998: P. 9).

Alguns historiadores afirmam que é comum a utilização de entrevistas em associações com fontes escritas. Estas atuam como fornecedoras de informações para a elaboração de teses ou trabalhos de pesquisa, sem que isso envolva qualquer discussão acerca da natureza das fontes ou de seus problemas (AMADO, 1998). Entendemos que com o estudo do *cover* não poderia ser diferente. Colher relatos de músicos envolvidos com esta prática poderia confirmar algumas de nossas hipóteses. A pesquisa com fontes orais apóia-se em pontos de

vista individuais expressos nas entrevistas e legitimadas como fontes. O objeto de estudo é recuperado e recriado por intermédio da memória dos informantes. Para a autora, aqueles que se utilizam da História Oral enquanto metodologia podem ordenar e estabelecer procedimentos de trabalho baseados em fontes orais. Na área teórica ela é capaz apenas de suscitar, jamais de solucionar, questões. Formula as perguntas, mas não pode oferecer as respostas (AMADO, 1998).

Dessa maneira, é relevante ressaltar que o interesse despertado atualmente pela questão da oralidade pode ser exemplificado nos numerosos eventos e trabalhos de cunho acadêmico que se desenvolveram recentemente em torno da sua relação com a antropologia, a história e a literatura. Para esses novos pesquisadores, abordar o fenômeno da oralidade é se aproximar de um aspecto central da vida dos seres humanos, seus processos de comunicação e o desenvolvimento da linguagem. Essa metodologia proporciona um espaço de contato próximo e pessoal com o objeto, e se apropria das inúmeras influências interdisciplinares dentro ou fora das ciências sociais. A História Oral conta com métodos e técnicas precisas e procura centrar sua análise na visão e versão das experiências dos atores sociais (AMADO, 1998: 15-16). É dessa maneira que buscamos estruturar o estudo do *cover* nos moldes desta metodologia, com embasamento teórico que suscite reflexões ao nos preparar para estas entrevistas, onde colheremos as informações acerca do nosso objeto, em um diálogo direto com os sujeitos envolvidos.

Perguntamos então qual seria a comprovação real para a documentação das informações obtidas em entrevista com uma testemunha se não teremos garantias fidedignas da mesma. Amado (1998: 9) nos explica que uma testemunha não se deixa manipular tão facilmente quanto uma série estatística. Para Amado, o encontro propiciado pela entrevista gera interações sobre as quais se tem apenas um domínio parcial. Neste trabalho entrevistamos alguns integrantes que em alguns momentos nos apresentaram respostas

duvidosas, porém restou-nos apenas compará-las com outras respostas e com o material anteriormente estudado. Nenhuma entrevista deve ser realizada sem uma preparação minuciosa: consulta a arquivos, a livros sobre o assunto, à vida do depoente, leitura de suas obras se houver alguma, bem como referências sobre as principais etapas de sua biografia. Cada entrevista supõe a abertura de um dossiê de documentação. A partir dos elementos colhidos elabora-se um roteiro de perguntas do qual o informante deve estar ciente durante toda a entrevista.

No entanto, Amado nos lembra que é necessário observar que quando optamos pela História Oral precisamos compreender a distinção fundamental entre arquivo oral e fonte oral, que está no centro das discussões. O arquivo oral seria um documento sonoro gravado por um pesquisador, arquivista, etnólogo ou sociólogo, em função de um assunto preciso, guardado em um arquivo. A fonte oral é o material recolhido para as necessidades da pesquisa, em função de hipóteses e do tipo de informação que pareça necessário possuir. Para um maior entendimento acerca das constatações desse trabalho, tomamos como base algumas entrevistas realizadas com integrantes dessas bandas *cover*, bem como tivemos acesso aos seus arquivos pessoais, fotos, gravações, filmagens e matérias publicadas pela imprensa.

Muitos aspectos da música popular urbana podem ser observados e analisados tendo como base a História Oral. A música popular é muitas vezes estigmatizada por possuir aspectos característicos tais como frases curtas, padrões harmônicos simples, repetições estruturais. No campo das tradições musicais folclóricas, uma canção que é transmitida de forma oral vai depender da memória coletiva de várias gerações. Para a sua transmissão pode ser constantemente modificada e impõe algumas restrições à música popular. “Oral” tem a ver com a palavra, tanto que o termo “história oral” é ligado a relatos históricos obtidos através de depoimentos e entrevistas. Manifestações musicais são transmitidas oralmente por meio dos ensinamentos informais dentro das sociedades.

Ulhôa (2008) nos apresenta outro termo utilizado em conjunto com “Oral”. Ela afirma que podemos chamar esse aprendizado por meio da audição de “Aural”. Ele tem a ver com a escuta, sendo um conceito adequado tanto para se referir ao campo da música tradicional, geralmente transmitida da boca para o ouvido (oralmente), quanto para indicar o campo da música eletro acústica, onde a escuta do som altamente mediado e transformado pela máquina é central. Muitos estudos têm sido feitos comparando a tradição oral/aural com a tradição escrita. A escrita musical, apesar de não dar conta de todas as nuances sonoras de uma obra, é uma ferramenta de grande utilidade não só para o estudo como também para a prática de um repertório vasto de música, o repertório erudito de tradição ocidental (ULHÔA, 2008: 250-251). A expressão oral/aural tem sido utilizada pelos estudiosos de música de tradição oral. No entanto, a música popular urbana difere da música de tradição oral tradicional pela distância cada vez maior entre sua produção e seu consumo.

3.1 “LISTEN, DO YOU WANT TO KNOW A SECRET?”³⁰”

(Lennon/ McCartney)

Sabemos que mais do que apenas escutar os elementos musicais de um fato sonoro pertencente a uma manifestação cultural é necessário compreender que os significados da música se encontram, sobretudo, em seus processos contextuais, ou seja, sociais, econômicos, políticos, históricos, psicológicos e culturais. A prática musical não é um fato isolado. A união entre os fatores textuais e contextuais desempenha uma função importante na criação do significado cultural/musical. A música possui um sentido especial, pois é capaz de nos transportar para fora de nós mesmos, nos libera das rotinas diárias em que se encaixam nossas

³⁰ “Ouça, quer saber um segredo?”. *Do you want to know a secret*, canção de Lennon & McCartney, do álbum *Please Please Me*, lançado pelos Beatles em 1963.

identidades sociais. Aquela que tem alguma forma de efeito cultural coletivo é a que apresenta um impacto definitivo nos indivíduos (BEHAGUE, 1999).

Às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida. Bourdieu, que criou o conceito de *habitus* em relação ao comportamento cultural dos indivíduos, classificou-o como uma característica social do sujeito. O *habitus* é um “sistema de disposições duráveis e transferíveis que exprime sob a forma de preferências sistemáticas as necessidades objetivas das quais ele é produto.” (ORTIZ, 2003: 73). Para ele, as correlações estatísticas entre níveis de classe social, número de propriedades, assim como o salário ou nível de instrução, são determinantes para a formação cultural do indivíduo. Ainda assim, não justificam totalmente a falta de acesso aos bens culturais, pois segundo o autor, não é propriamente um baixo ou alto salário que constrói a identificação social do sujeito, mas o gosto, modesto ou luxuoso, que encontra nestes meios as condições de sua realização. Isto se torna evidente em todos os casos em que após uma mudança de posição social, as condições nas quais o *habitus* foi produzido não coincidem com as condições em que ele funciona.

Reconhecer as características pertinentes à condição econômica e social só permite compreender ou prever a posição de tal indivíduo ou grupo no espaço dos estilos de vida se for concomitante aos conhecimentos (prático ou erudito) que ele adquire ao longo de sua existência. Bourdieu afirma que “o gosto, propensão e aptidão à apreensão material e/ou simbólica de uma categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras, é a fórmula generativa que está no princípio do estilo de vida. Este é um conjunto unitário de preferências distintas que exprimem, na lógica específica de cada subespaço simbólico (móvel, vestimentas, linguagem ou héxis corporal), a mesma intenção expressiva.” (ORTIZ, 2003: 74).

Não seria necessário demonstrar que a cultura adquirida ou que essa forma particular de competência a que chamamos gosto é um produto da educação. Conhecer uma obra

musical específica não se deve apenas à venda ou divulgação de álbuns, mas também a programação do rádio e da televisão, presentes e executados no ambiente doméstico e familiar. Como nos informa Pedro Rogério (2008), a relevância do *habitus*, ou o modo de vida na formação cultural do indivíduo é multi-referencial e está presente na convivência familiar, escolar, nos espaços públicos etc. Todos os indivíduos necessitam da interação com outras pessoas para se constituírem, crescerem e se desenvolverem enquanto seres humanos. Para ele, o gosto musical dos pais é reconhecido como formador das opções estéticas dos sujeitos e de seus próprios gostos.

Ao analisar o sujeito social, a aplicação do método comparativo de Bourdieu é outro aspecto relevante. Por exemplo: para um indivíduo, o fato de pertencer à classe média depende do contexto em que se situa a sua fala. Classe, portanto, não é um conceito isolado. Estar perto ou longe do espaço social é tão relativo quanto o espaço geográfico. Depende sempre do referencial que se toma, da compreensão do conceito de *habitus* e, mais ainda, de considerar que o seu entendimento possibilita uma análise maior sobre a formação do gosto. Dentro disso, podemos incluir a escolha de práticas musicais e as preferências de um artista ou grupo como uma opção relevante aos estudos sobre o universo do *cover*. O material elaborado por Bordieu nos leva a interessantes reflexões e ligações com o universo do *cover*, pois são esses fatores ligados ao modo de vida dos indivíduos que influenciam um músico a preferir este ou aquele artista.

A opção por determinados repertórios musicais é feita a partir da forma como cada um percebe música. Existem conexões positivas ou negativas entre a obra de arte e o ouvinte. Essas estruturas perceptivas que permitem acessar a gramática de uma peça e se identificar ou não com a mesma é o *habitus* musical. Ele é formado durante todo o percurso da vida de cada um e funciona como lente que permite determinados tipos de leituras da realidade social (ROGÉRIO, 2008: 159). No estudo de uma obra artística devemos sempre levar em conta a

situação histórica, social, política e tecnológica em que ela foi concebida. Não raro, encontramos uma música de concerto descontextualizada, em toques de celulares, remixadas para discotecas, sendo ouvida a qualquer momento e em qualquer lugar. No sentido contrário, podemos também encontrar trechos de músicas folclóricas ou populares re-contextualizadas, citadas em obras de compositores eruditos³¹. O advento das mídias representou uma revolução no papel da música de concerto. É importante ressaltar que não importa a classificação que é atribuída a uma obra musical. “No momento em que ela faz parte do repertório transmitido pelos alto-falantes³², ela passa a pertencer ao universo das mídias” (VALENTE, 2007: 86). Observamos que o *cover* também está presente no universo erudito. O que seria uma orquestra sinfônica senão uma tentativa legítima de com suas interpretações se aproximar ao máximo da concepção original da obra, respeitando a estética de cada época e as intenções do compositor expressas na partitura?

As diferenças entre o popular e o erudito, e com eles o desenvolvimento do gosto coletivo, nasceram em função das tensões e lutas culturais da sociedade burguesa (NAPOLITANO, 2005). Para a maioria dos músicos e ouvintes aficionados pelo universo da música popular, a cultura musical erudita é um universo estranho, longínquo e inacessível. Possivelmente, apenas aqueles com educação superior, ou que por algum interesse tiveram acesso ao estudo formal da música, conseguem sentir-se mais próximos dessas obras. No entanto, é perigoso tentar definir uma fronteira precisa entre o erudito e o popular. Considera-se como música erudita o que se pode denominar música de concerto. Alguns aceitam também como popular o produto de uma cultura urbana e massificada, podendo também abranger tradições folclóricas vivenciadas por pessoas que nem sempre foram musicalmente alfabetizadas. Estas tradições sobrevivem sendo transmitidas oralmente de geração em geração (VALENTE, 2007).

³¹ Como exemplo podemos citar as *Cirandas e Cirandinhas*, obras para piano de Heitor Villa Lobos.

³² Entende-se por auto-falante qualquer aparelho de reprodução sonora capaz de amplificar o som, tornando-o audível.

O *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) apresenta música popular como aquela que, a partir do crescimento industrial no século XIX, começou a desenvolver características relacionadas aos gostos e interesses da classe média urbana. A princípio o repertório envolvia óperas cômicas e peças para dança denominadas “músicas leves ou ligeiras”. Essas seriam aquelas músicas que faziam parte dos momentos de lazer e que teoricamente não exigiriam um esforço mental por parte do ouvinte para compreendê-las. Durante este período não havia distinção entre as que eram realizadas nas áreas urbanas e as músicas orais tradicionais folclóricas. O dicionário entende que “a essência da música popular é poder ser facilmente compreendida e executada pela maioria das pessoas. Sua apreciação pressupõe pouco ou nenhum conhecimento da teoria musical e das técnicas de execução. As peças são de breve duração, com uma linha melódica proeminente e geralmente vocal, e um simples e restrito acompanhamento harmônico” (Vol. 15, p. 87).

3.2 “WE ALL LIVE IN A YELLOW SUBMARINE³³”

(Lennon/ McCartney)

Mas reconhecer que a música popular é “palatável” não basta. As discussões acerca deste tema geraram inúmeros trabalhos que encheram os encontros de entidades acadêmicas que procuram reconhecer e confirmar cada vez mais a sua importância dentro da sociedade. Compreender até que ponto uma determinada canção popular tem ou não valor artístico, levando-se em conta os processos de criação e difusão massificados, nos encaminhou aos estudos propostos por Adorno. Ele discute a música popular pela sua diferença em relação à música séria ou erudita, usando o conceito de estandarização³⁴. Entende a estrutura da música popular como sendo estandarizada (ou padronizada), especialmente quando se fala em

³³ “Todos nós vivemos em um submarino amarelo”. *Yellow Submarine*, canção de Lennon & McCartney, do álbum *Yellow Submarine*, lançado pelos Beatles em 1969.

³⁴ Padrão Standard da música popular.

“hits”. O autor entende que toda música popular obedece a um padrão estrutural direcionado para o consumo de massa, enquanto que a música séria ou erudita é mais sofisticada e menos acessível. Afirma que a audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas também pela sua “natureza inerente”.

Para ele, toda a produção industrial resulta em estandarização, uma vez que a produção de música popular é altamente centralizada em sua organização econômica. Ainda assim, considera-a como sendo individualista em seu modo social de produção, pois os compositores costumam seguir padrões pré-determinados que foram desenvolvidos em um processo competitivo. Afirma que quando uma determinada canção chega ao sucesso, várias aparecem imitando aquela.

Outros termos e conceitos surgem nesse ensaio de Adorno e nos ajudam compreender um pouco mais as questões que envolvem o campo de estudos da música popular. O termo “plugging” significa colocar no circuito e promover por meio da repetição incessante até transformá-lo em sucesso. Esse efeito de repetição faz com que a canção se torne mais acessível ao ouvinte, funcionando como referência de música boa para se ouvir. O conhecido é mais apreciado, pois permite que o ouvinte seja capaz de se identificar (ADORNO, 1941). Os grupos que praticam o *cover* trazem em seu repertório canções já reconhecidas pelo público. Neste sentido, a execução repetitiva possibilita maior acesso e divulgação dessas obras. Pessoas que gostam de um mesmo artista ou banda se identificam entre si, uma vez que conhecem os álbuns, sabem cantar as letras e por vezes até vivenciaram seu sucesso. É também por meio dessas repetições que alguns ouvintes passam a admirar intérpretes até então desconhecidos.

Ao abordar a “teoria do ouvinte”, o autor afirma que os hábitos de audição das massas giram em torno do reconhecimento, repetindo algo até torná-lo reconhecível e aceito. O autor acredita que, embora o sentido musical seja o surgimento do novo, é a relação entre o

reconhecido e o novo que é destruída na música popular. Para ele, devemos considerar a experiência de estar lembrando algo e o momento de efetiva identificação de uma sonoridade. Estar entre os muitos que ouvem e gostam de um mesmo repertório aumenta o sentimento de pertença e ilusão de valor. Dessa maneira, o *cover* desperta sentimentos de nostalgia, possibilitando que o público retorne por alguns instantes a um tempo que já passou. Ele é capaz de reunir pessoas com gostos parecidos em torno de um mesmo propósito. Estas se identificam e fazem parte da mesma “tribo”, pois reconhecem e apreciam o mesmo repertório.

O ouvinte gosta daquela música de sucesso simplesmente porque a conhece. Adorno (1941) argumenta que o fato de não gostar de uma determinada canção não é mais a expressão de um gosto subjetivo, ou de uma sensibilidade estética diferenciada. Antes disso, se torna uma discordância pessoal contra milhões de pessoas, críticos e jornalistas, que estão atribuindo valor ao que lhes é imposto pela mídia. Sobre a força que o conhecido exerce na formação do gosto dos indivíduos, Ruth Finnegan (2008) reforça que a escolha por um tipo de audição ou performance, ainda que original, ganha forma a partir da relação com expectativas estilísticas e contextos conhecidos. As memórias provindas de outras audições são determinantes para a escolha:

A eficácia da performance está aliada às grandes expectativas criadas pelo conhecimento dos ouvintes das convenções relevantes e dos repertórios que moldam a experiência, mais do que o conteúdo verbal cognitivo. Sobre o glamour das vestimentas, todos sabemos que muitas canções são familiares quando contêm palavras sem sentidos em termos terminados em oh, ah, e-ié, tralalá, iê-iê-iê etc. (FINNEGAN, 2008: 32).

Ainda assim, entendemos que o sujeito pode construir seus gostos manipulado pela mídia e sua indústria cultural. Dessa maneira, Adorno compara as atitudes do ouvinte e suas relações com a música popular, utilizando a expressão “jitterbugs”. Faz alusão a um inseto que tem espasmos e que é atraído passivamente por algum estímulo dado. Neste sentido,

afirma mais uma vez que o público consumidor é sempre influenciado pela insistência da mídia e do mercado fonográfico. Entende que a música popular controla as massas por um mecanismo de distração e desatenção, ou seja, promove aos ouvintes entretenimento, “um relaxamento que não envolve esforço de concentração” (ADORNO, 1941: 136). O ouvinte apenas procura alívio do tédio e cansaço físico, incluindo a música popular nos seus momentos de lazer. Neste sentido, participar do show de uma banda *cover* permite ao público momentos de distração. Uma vez que o repertório já é conhecido, este não exige esforço intelectual para a sua assimilação.

Em seu outro famoso ensaio *A Indústria Cultural*, Adorno focaliza a cultura de massa (mass media) e discute a noção de arte inferior e arte superior, sobrepondo mais uma vez valores entre uma forma de expressão popular e outra dita erudita. Ele acredita que a indústria cultural é a integração dos consumidores de mercadorias que se apresentam segundo o princípio da sua comercialização, distribuição e reprodução mecânica, e não segundo a valorização de seu conteúdo (ADORNO, 1978).

Em relação à escuta, podemos inferir que existem duas formas de ouvir a música popular: de maneira passiva, manipulado pela indústria fonográfica, seguindo um padrão estipulado pela moda, e de maneira crítica, questionando e construindo uma sensibilidade musical. (NAPOLITANO, 2005: 29). Para Baudrillard (1991), a indústria cultural caminha lado a lado com o desejo de consumo das massas. Ela pode tanto determinar o gosto do sujeito como se valer desses gostos pré-existentes para comercializar seus produtos:

Os mass media estão ao lado do poder na manipulação das massas ou estão ao lado das massas na liquidação do sentido, na violência exercida contra o sentido e o fascínio? São eles que induzem as massas ao fascínio ou são as massas que desviam o media para o espetacular? (BAUDRILLARD, 1991: 110)

Discordando de Adorno (1978), Napolitano (2005) e Baudrillard (1991) afirmam que os ouvintes não fazem parte apenas de uma “massa de teleguiados”, mas que são indivíduos

capazes de possuir liberdade de escolha por meio de gostos e sensibilidades. Entendemos que isto é possível, mas percebemos também que quase sempre esses ouvintes acabam sendo pressionados por estruturas sociais, comerciais e ideológicas a participar de uma experiência musical imposta. Escolhem uma música para ouvir porque a consideram boa ou simplesmente porque soa bem. A questão mais significativa é compreender como as pessoas chegam a essa conclusão. Nesse sentido, pode-se afirmar que os meios massivos e as indústrias culturais são uma espécie de educadores musicais, pois afetam e condicionam significativamente o tipo de música que os ouvintes consomem.

Para analisar melhor essa relação entre as opções que oferecem a mídia e os gostos musicais há que se levar em conta a quantidade de discos vendidos e as cópias domesticamente pirateadas. Há que se considerar o poder aquisitivo do público e suas possibilidades de acesso a uma coleção fonográfica, bem como a equipamentos de reprodução sonora e visual. Entendendo que a maioria dos membros da classe média tem acesso à educação dos sentidos (como música e as artes em geral), visto que as condições financeiras são maiores, pode-se afirmar que a mesma é formadora de sensibilidades estéticas e, dentre elas situa-se o gosto musical (DONAS, MILSTEIN, 2003). Os músicos eruditos são em sua maioria estas pessoas, provenientes de famílias com recursos suficientes para brindar seus filhos com instrumentos e uma educação musical. Apesar dessa realidade, a formação dos músicos populares ainda é essencialmente informal. Há que se levar em conta também que o ambiente dos recitais em determinadas culturas, constituíram uma oportunidade, às vezes única, para se escutar música, assim como fazem também os shows de música popular nos dias de hoje.

A informação veiculada pela mídia está em sua maioria centrada no artista individual. Se destaca em primeiro lugar o intérprete, seguido do gênero e então o repertório (THORNTON, 1990). A maneira como atinge o grande público provoca no sujeito a idéia de

que se uma música é boa para todos é boa para ele também. O bombardeamento de certas canções nos meios de comunicação de massa impõe uma estética que muitas vezes não respeita o gosto individual. Thornton (1990) acredita que a popularidade de um artista está relacionada à quantidade de gravações e álbuns vendidos. Esta afirmação nos certifica mais uma vez de que o sucesso de alguns artistas se dá por meio da divulgação maciça efetuada pela indústria cultural. Esta popularidade também irá definir quais bandas serão mais copiadas e executadas pelos músicos que praticam o *cover*.

Desta maneira, Behague (1999) expõe que o gosto popular pode ser influenciado pela condição social ou manipulação comercial. Para ele, o conceito de uma música popular de grande êxito é aquela que define suas próprias regras estéticas. O desenvolvimento das tecnologias, aliado a velocidade da internet e dos meios de comunicação de massa, também permite às sociedades terem acesso a manifestações musicais do mundo inteiro conhecendo, ouvindo, consumindo, e por que não dizer, reinterpretando canções imortalizadas por culturas nem sempre tão próximas. A prática do *cover*, sendo associada à globalização é capaz de encurtar ainda mais as distâncias entre o público, o músico e o artista, seja ele nacional ou internacional. Desta maneira, executar canções em outras línguas, ou de linguagens musicais diferentes, aumenta as possibilidades de contato com culturas nem sempre tão próximas da nossa realidade.

“Seria ótimo se todas as pessoas pudessem ouvir criticamente a todos os tipos de música e respeitar sua variedade e originalidade como produto de uma complexa mente humana e tradições culturais.” (BLACKING, 1987: 123-133). Com esta afirmação, Blacking nos lembra da importância em se escutar e respeitar as manifestações musicais de diferentes culturas, sem o preconceito que a estas é atribuído. Infelizmente muitas sociedades carregam o rótulo de menos desenvolvidas, de “inferiores” ou “primitivas”. E é dentro desta concepção que podemos também encontrar várias críticas em relação à prática do *cover*. Imitar ou copiar

uma canção que já existe atribui menos méritos aos músicos do que a criação de uma obra original. Posto isso, entendemos que a forma como o indivíduo ouve uma determinada música, levando-se em conta os contextos e a maneira como esta é executada, determina a sua valorização e aceitação em uma sociedade. No entanto, o que devemos observar não é se uma música é mais autêntica do que a outra e sim de que forma ela estabelece a noção de verdade e autenticidade para o público que a ouve (BEHAGUE, 1999).

3.3 “SOMETHING IN THE WAY SHE MOVES³⁵”

(George Harrison)

Para se analisar uma canção popular necessita-se mais do que considerá-la enquanto código musical. O objeto sonoro e o campo sociocultural são partes interligadas e vitais para as conclusões da análise. Precisamos considerar uma série de aspectos que podem estar tanto na letra quanto no gestual, vestimentas, estéticas e comportamento de uma banda ou artista no momento de sua performance. Considerando que a maior parte das músicas que as pessoas ouvem é do repertório popular, ressaltamos que para cada indivíduo há uma recepção diferenciada. Cada um interpreta de acordo com suas experiências anteriores. Cada um possui um gosto e uma estética familiar, apesar do objeto sonoro ser o mesmo. Outra variante no fenômeno é que o receptor (ouvinte) nem sempre recebe a mensagem como o emissor a enviou, pois a recepção envolve outros aspectos que vão além dos psicológicos (TAGG, 1987).

Em concordância com os estudos acerca das formas de recepção da música popular, Tagg afirma que é impossível construir modelos a serem aplicados para cada situação em particular. O que é possível é estabelecer um significado musical com níveis micros que

³⁵ “Alguns coisa no jeito como ela se move”. *Something*, música de George Harrison, do álbum *Abbey Road* lançado pelos Beatles em 1969.

possibilitem análises musemáticas³⁶, pois a análise musical também inclui sons considerados como não musicais, como ruídos, gritos, palmas etc. (TAGG, 1987). Concordamos que na performance a recepção vai mais além da execução musical de uma obra. Ela envolve a relação do artista com o público, seu instrumental, figurino e cenário. Esses requisitos devem ser considerados para uma análise mais completa do evento observado.

Sabendo que a música pode transformar a qualidade de vida de uma sociedade, é preciso compreender melhor como se realiza a recepção de uma determinada obra. A quantidade de pessoas que uma música pode atingir para alcançar sucesso depende da percepção sensorial deste público a elementos específicos como melodia, ritmo, textura e outras sensações que o corpo pode experimentar. As experiências derivam da capacidade do ouvinte de se alegrar, ficar triste, excitado, ficar de pé e bater palmas, dançar, identificar-se com a linguagem, cantar as letras, transmitir e aprender habilidades, tanto as abstraindo quanto as transformando (MERRIAN, 1964). A dimensão a que somos levados a compartilhar quando participamos de uma experiência artística, seja como artistas ou como público, nos leva a tomar a arte como um meio capaz de transportar os indivíduos a outra realidade, fora do cotidiano (SCHECHNER, 1985).

As práticas performáticas e ritualísticas são objetos de estudo do antropólogo Victor Turner (1982). Para ele, todas as experiências do cotidiano são dramatizadas: gestos, comportamentos, as leis, a política, as religiões e os vários rituais que envolvem as nossas vidas. Ele as denominou de *Dramas Sociais*. Em todos eles as práticas performáticas estão presentes. O autor observa que participar de uma ação performática, tanto como artista ou como público, implica transferir-se para outro mundo. Victor Turner confirma o pensamento de Schechner (1985) quando aborda a importância deste momento de passagem presente nas performances, a liminaridade, onde o sujeito se coloca no limiar entre dois mundos, o artístico

³⁶ Musema é um termo usado por Tagg que se refere à unidade mínima de significação musical. Análises Musemáticas correspondem à análise mínima e detalhada das menores partes musicais.

e o real. Ela permite sair da condição de indivíduo comum para assumir por alguns instantes outro papel, habitar um outro mundo (SCHECHNER, 1985).

Turner relata que a liminaridade é freqüentemente comparada à morte, invisibilidade e outros estados. O estado liminar é quando algo não está aqui e nem lá, não está no estado anterior, mas ainda não começou sua nova condição. Sem liminaridade, seria impossível para qualquer coisa passar de um estado para outro. Para ele, arte e ritual são gerados em áreas de liminaridade. Ao contrário das organizações sociais consideradas primitivas que experimentam ritos de passagem, as sociedades contemporâneas fragmentadas vivenciam fenômenos de liminaridade que os transportam para fora de suas rotinas habituais (TURNER, 1982). Da mesma forma, participar de uma banda *cover* proporciona a seus membros a possibilidade de assumir no momento da performance uma identidade (um outro papel) que não lhes pertence. Estes momentos de liminaridade permitem ao indivíduo passar do papel de professor ou funcionário público para o de músico ou mesmo de um músico desconhecido para o de um artista de sucesso.

Dentro dessa discussão, Valente (2007) e Napolitano (2005) confirmam os estudos de Turner (1982) e Schechner (1985) afirmando que qualquer performance envolve mais que somente o ato de executar um instrumento ou cantar. Ela é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. Envolve também a ação cênica, gestos, comportamento e reações do público. Para que uma mensagem poética seja percebida é necessário uma série de ações complexas (VALENTE, 2007). Configura-se como um processo social e possui uma liberdade maior de criação em relação à gravação original. É entendida como o “ato de interpretar, através do aparato vocal ou instrumental uma peça musical, numa execução de palco e show” (NAPOLITANO, 2005: 85). O intérprete é o fator principal para que uma obra musical ganhe vida.

Com estes comentários, entendemos que mesmo executando uma canção o mais fiel possível da versão original, os membros de uma banda *cover* podem modificar alguns aspectos musicais durante a performance. Acrescentar acordes aos pilares harmônicos, alterar o andamento, variar padrões rítmicos e improvisar outras melodias, são aspectos para enriquecer uma peça, características de criatividade, ainda que a intenção não seja essa.

A irlandesa Ruth Finnegan (2008), estudiosa da literatura e da oralidade em contextos de performance, considera que em nada adianta tentar romantizar um contexto autêntico ou original como sendo um quesito para julgar se uma performance é verdadeira ou não. É preciso entender também outras re-contextualizações como secundárias ou artificiais. A autora acredita que em qualquer evento em particular os ouvintes podem já ter experimentado a performance da canção na forma de um texto escrito, gravação de áudio ou ao vivo, em programas de televisão, filmes ou mesmo em mensagens pela internet.

As tecnologias de comunicação estão em transformação permanente. O rádio com seu poder de capturar e transmitir a voz em performance modificou a percepção das gerações, conferindo solidez aos sons da música vocal com ou sem acompanhamento musical. Dispositivos de gravação e reprodução tornaram a performance de canções e tornaram acessível a canção a milhões de pessoas no mundo todo, independente da intervenção de textos escritos, ampliado pelas opções de vídeo e internet. (FINNEGAN, 2008: 23)

Relacionando estas discussões com o objeto da nossa pesquisa, constatamos que estandardização, interpretação (ou performance), incorporação, adaptação, recepção, apropriação e apreciação se manifestam de múltiplas maneiras e métodos, incluído regravações e redistribuições de álbuns já gravados. O “conhecido” torna-se mais atraente ao público e contribui também com a formação dos gostos musicais de uma geração que não necessariamente participou do contexto em que essas composições foram concebidas como originais. Compilações *cover* e álbuns de tributo que fazem homenagem a compositores já consagrados destacam-se como uma boa parcela dos produtos musicais mais vendidos.

3.4 “ALL THE LONELY PEOPLE.

WHERE DO THEY ALL COME FROM (BELONG)?³⁷”

(Lennon/ McCartney)

Foi a partir dessas inquietações que neste momento da pesquisa nos deparamos com a importância de conhecermos autores que nos ajudassem a compreender um pouco mais sobre formações de identidades e construção do gosto dentro das sociedades pós-modernas. Em seus estudos acerca do imaginário coletivo, Mafesolli aponta que todo homem que cumpre uma jornada de trabalho e raciocínio necessita de relaxamento e de momentos de diversão para que possa reencontrar seu equilíbrio, ainda que a modernidade possa considerá-lo como sendo da ordem do supérfluo (MAFESOLLI, 1995). Esses momentos podem acontecer em uma livraria, um café, um restaurante, ou nas baladas e shows que nem sempre são de músicas novas, mas reproduções de vários estilos. Vive-se uma forma de estar junto furtiva e não duradoura, para a realização de uma sociedade que se dedica a organizar o presente, tornando-o o mais hedonista possível. No entanto, o aumento de lazer, tão característico nas sociedades pós-modernas, não significa liberação do trabalho. Nelas o tempo que não é empregado na realização de atividades profissionais ou obrigações trabalhistas é disponível para o descanso, alimentação e vida em sociedade. O lazer não significa proporcional redução da jornada de trabalho, mas sim um aumento das opções para este tempo livre (DEBORD, 1997).

³⁷ “Todas as pessoas solitárias, de onde todas vêm (pertencem)? *Eleanor Rigby*, canção de Lennon & McCartney do álbum *Revolver*, lançado pelos Beatles em 1966.

No universo *cover*, o imaginário em que habitam o público e os músicos está interligado ao contexto que naquele momento é capaz de retirá-los da realidade para sonhar e reviver um momento de aproximação que aconteceu ou poderia ter acontecido. Neste sentido, apontamos a idéia de que sonhos e pensamentos estão estreitamente ligados e que a felicidade está associada ao sucesso. Fazem parte do imaginário coletivo e tendem a encontrar um lugar na vida social no momento em que o sujeito procura alimento para seu tempo livre.

Para Debord (1997), a retomada do imaginário vem para recuperar e reinvestir em crenças passadas e fazer parte de uma história, contribuindo também para a experimentação do papel mais onírico que o ser humano pode assumir. Ele sonha a sua vida ou deseja outras vidas e as integra no imaginário global da comunidade em forma de representações. No caso do músico que pratica o *cover*, representar permite que ele assuma um papel que não o pertence, com glórias e fama de outra pessoa. Deboard salienta que a alienação do espectador em torno do objeto contemplado funciona de maneira que quanto mais se contempla menos se vive, quanto mais se aceita a dominação dos meios midiáticos menos se consegue racionalizar por si próprio e emitir opiniões acerca de seus desejos sinceros.

Debord ilumina muito bem este aspecto quando coloca que a cultura é a esfera geral do conhecimento e das representações do vivido. Afirma também que a ideologia é a base do pensamento de uma sociedade de classes e que o espetáculo é a própria ideologia por excelência, porque expõe a essência de todo o sistema ideológico, como o empobrecimento e a negação da vida real. A ilusão do encontro dentro de uma sociedade em que ninguém consegue ser reconhecido pelos outros torna o indivíduo incapaz de reconhecer a própria realidade (DEBORD, 1997). Para ele, o fim da divisão do trabalho desencadeia o desaparecimento da competência verídica. Um banqueiro põe-se a cantar, um padeiro se mostra poeta, um cozinheiro filosofa. Qualquer um pode aparecer no espetáculo para exhibir-se publicamente. Um status midiático assume importância muito maior do que o valor da sua

profissão (ocupação) real. Interessante comparar com o caso das bandas *cover*, pois existem músicos amadores que se sustentam exercendo outras funções e que tomam a música como hobby. Durante o dia são trabalhadores comuns e à noite assumem o papel de artistas famosos.

Mafesolli introduz o conceito da cultura do sentimento, com imagens que constituem uma consciência coletiva que serve de suporte ao conjunto da vida social e às diversas “tribos” que dela fazem parte: “A metáfora da tribo pretende dar conta do processo de des-individualização, da saturação que lhe é inerente e da valorização do papel que cada pessoa representa” (MAFESOLLI, 2000: 9). Seria esse então o sentimento de valorização e pertença que faz com que indivíduos que gostam de uma mesma banda se identifiquem entre si; ou seja, fazer parte de uma tribo *cover* significa se identificar em um grupo social (a tribo) e pertencer a ele. Esse grupo tende a se vestir com indumentárias parecidas, a ouvir um mesmo tipo de música e a assumir uma ideologia e/ou comportamento em comum.

O propósito de estar junto sem uma finalidade específica, bem como os conformismos de pensamento, de hábitos, da maneira de vestir, nos mostram que isso independe das camadas sociais. O homem só é homem quando está enraizado em algo que lhe dê valor, como o próprio ambiente social e natural. Estar em um show de música *cover* o permite compartilhar identidades. Pessoas que ouvem o mesmo tipo de música ou são admiradores de um grupo musical podem estar perto do artista que admiram como nunca poderiam estar se a situação fosse real. O *cover* mostra que ligado às práticas sociais reúne o público em torno de um mesmo propósito de entretenimento, proporcionando a identificação de pessoas entre si e transformando o espaço de diversão em espaço de afirmação de identidades.

A tribo, assim como os componentes de uma banda *cover*, adora seu líder. Em torno dele o que prevalece não é mais o indivíduo, mas o conjunto “tribal” que se comunica ao redor de um conjunto de imagens. Dentro do ideal comunitário, vão se constituir em várias

micro-comunidades com interesses e estilos em comum. No entanto, um estilo estético se utiliza dos diversos tipos de meios de comunicação de massa para colaborar com esse estar junto afetivo. Um tipo de *Panis et Circenses* necessário, presente nas novelas televisivas ou em outros meios de diversão com alcance gratuito. O retorno das imagens e do emocional desses múltiplos simbolismos é a afirmação da identificação e a busca pelo território. “O nascimento de um ego coletivo que se nutre no cotidiano vivido” (MAFESOLLI, 1995). Seguindo esse raciocínio de identificação entre tribos, o autor apresenta o termo “holismo³⁸”, usado para designar as relações que os grupos mantêm com o mundo como um todo integrado, com as partes (ou pessoas) distintas inter-relacionadas. Representa um fator de agregação e desagregação das relações sociais. Ele afirma que a sociedade não pode ser apenas explicada pela soma de seus componentes, mas que ela se dá sobre a importância do conjunto.

Enquanto Mafesolli aponta a tendência dos indivíduos que se identificam entre si a se reunir em tribos, Stuart Hall, em sua discussão sobre identidades culturais, sugere que desde fins do século XX uma mudança estrutural está ocorrendo nas sociedades, modificando as identidades pessoais e causando crises nessas identidades (HALL, 2001:7). Para Hall, a identidade é algo formado ao longo do tempo e que depende das relações sociais e do meio cultural em que o sujeito está inserido. Hoje em dia ela é também afetada pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação. A internet é um desses meios. Ela alcança o cotidiano da maioria das sociedades. Essas interferências contribuem para que os indivíduos sofram cada vez mais influências de outras culturas na formação de suas identidades. Explicando melhor essas características pós-modernas, Hall afirma que existem três concepções de identidade para o sujeito. São elas: o sujeito do Iluminismo, baseado na visão da pessoa humana totalmente centrada; o sujeito Sociológico, formado na relação com outras

³⁸ Holismo vem do grego e significa “todo”, “inteiro”, “completo”.

peças do convívio, em que a formação da sua identidade consiste da interação entre o eu e a sociedade; e o sujeito Pós-Moderno, com uma identidade fragmentada e composta, assumindo identidades diferentes em momentos distintos (HALL, 2001: 10-13).

Complementando estas informações, o autor argumenta que as sociedades da modernidade tardia são caracterizadas pela diferença e pela fragmentação de identidades. Para Hall, a grande questão é como esse sujeito fragmentado está colocado perante as suas identidades culturais na construção da identidade nacional. Será que ele incorpora essas fragmentações às suas práticas culturais ou as vê isoladamente de um todo? Acreditamos que a tendência é mesmo de incorporá-las. Compreendendo que o mercado globalizado facilita o acesso às mais variadas manifestações artísticas do mundo, entendemos que praticando e ouvindo *cover* músicos e público incorporam a diversidade de repertório que surge a cada dia em todas as partes do planeta. Com a globalização, signos e palavras de idiomas estrangeiros são incorporados à linguagem do dia a dia. Entender e cantar em várias línguas tornou-se tão corriqueiro no mundo que não nos admiramos de ver na internet vídeos de crianças cantando músicas estrangeiras. Hoje em dia, canções em outros idiomas também são utilizadas como recurso pedagógico nas aulas para o aprendizado dessas línguas. Podemos citar como exemplo as trilhas sonoras das novelas brasileiras que apresentam canções nacionais e internacionais. Estas logo alcançam sucesso. Como vimos no capítulo anterior, sabemos que a tendência é que esse repertório seja ouvido e executado com mais frequência, exigindo assim a sua incorporação pelas bandas que executam *cover*.

Mas só incorporar não basta. Em seu livro “Comunidades Imaginadas” (1983), Benedict Anderson coloca em cheque a importância de se viver em conjunto como uma forma de resgate as memórias do passado. Memórias essas que propiciam o sentimento de pertença do indivíduo dentro de um determinado grupo social. São símbolos, comportamentos culturais e falas específicas que reforçam os laços capazes de identificá-lo em uma comunidade.

Vianna (2002) também aborda estas questões de identidade nacional em seus estudos dando como exemplo a sociedade brasileira, que elegeu o Samba, o Rio de Janeiro, o carnaval e o futebol como elementos que identificam a nação. No Brasil, percebemos que o elemento híbrido, ou a mestiçagem, é responsável pela construção de uma identidade brasileira, pois indivíduos que transitam entre culturas diversas carregam consigo os mais variados elementos culturais. Esta seria uma maneira de visualizar como funcionam essas incorporações.

Hall afirma que com a globalização iniciada nos anos 70, o ritmo da integração mundial cresceu aceleradamente, estreitando os laços entre as nações. Esse processo diminuiu as distâncias entre os povos. Dessa maneira, os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância. Na medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, fica mais difícil conservar identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas por meio de infiltrações estranhas a sua cultura. Assim, o pensamento de Hall nos faz entender a globalização não apenas como uma “destruidora” de identidades nacionais, mas como uma possibilidade de fortalecimento e produção de novas identidades. Mais do que o incentivo a um hibridismo, que está presente nas nações mais novas, a globalização permite a apropriação de elementos e signos culturais que passam a assumir um novo significado para outras sociedades (HALL, 2001).

Trazendo este raciocínio para a área da música, a rapidez com que se tem acesso a novos repertórios contribui para que o interesse dos músicos que se dedicam às versões *cover* aumente para a reprodução das “canções da moda”, executadas em várias partes do planeta. Estas logo são assimiladas pelo público, aumentando assim a demanda pelas novidades do mercado. Aqueles que compõem canções originais também se aproveitam dessas influências agregando-as aos estilos nacionais. Sabemos que os meios massivos e a indústria cultural surgem essencialmente como consequência direta da forma de produção capitalista. Os

resultados da expansão desses meios podem ser observados na economia pelos processos sociais e musicais que foram gerados e nas relações entre os mesmos. A entrada da indústria cultural e sua democratização possibilitaram aos compositores e intérpretes expressarem o potencial valor da interação que podem fazer com a música de outras culturas, expandindo o conceito de diversidade. É a partir de novos signos, apropriações e re-significações, que a produção capitalista cria as identidades formadas nos dias de hoje. Perigoso seria afirmar que as nações as perderam. A discussão em torno da desintegração do nacional por uma diversidade de identidades se articula recentemente com o sentimento de re-significação. Podemos observar mais claramente quando tratamos do comportamento cultural das sociedades em suas expressões e manifestações artísticas (DONAS, MILSTEIN, 2003).

Ao gerar este campo da cultura internacional popular, o processo de mundialização contribui para a quebra da dominação da nação como provedora de organização simbólica social. Tanto as culturas nacionais populares quanto a cultura internacional popular são discursos universalizantes tidos como inautênticos, sendo que nos estudos do pós-modernismo, vemos que a inautenticidade passa a girar dentro do campo das grandes narrativas, aliados a processos de significação cultural (NETTO, 2009). O interesse pelo novo, bem como o desinteresse pelo mesmo, acontece muito rapidamente. Mafessolli (1995) nos mostra que quando alguma coisa perde seu atrativo, logo outra irá a substituí-la, sendo revestida de veneração e aprovada pela moda. Em consequência, nasce então outra forma de sensibilidade, lembrando que fenômenos, personalidades, eventos, embora separados por milênios, podem ser contemporâneos. Mafessolli discute a noção de tempo intemporal, aquele onde o hoje e o ontem ocupam o mesmo patamar. Trazendo esta discussão para a nossa realidade, podemos citar artistas ou bandas que vem fazendo sucesso há mais de quarenta anos, e ainda são apreciadas e cultuadas³⁹ por uma grande percentagem de pessoas.

³⁹ Podemos citar como exemplo os cantores Rod Stuart e Rita Lee, e as bandas Rolling Stones e The Beatles.

Debord (1997) também nos inspirou em nosso estudo quando nos remete ao aspecto “tempo e história”, evocando o modelo do tempo cíclico. Esclarecendo que na medida em que uma sociedade toma consciência do tempo, não consegue mais negá-lo, pois vê no tempo não o que passa, mas o que volta. O retorno temporal a lugares semelhantes passa a ser o retorno do tempo em um mesmo lugar, a repetição de uma série de comportamentos. No universo da música *cover*, encontramos pessoas que se reúnem em torno de um ideal comum: o de ouvir um determinado repertório capaz de transportá-las para uma época já vivida, sendo esta a infância, a adolescência, ou mesmo o cenário do início de um romance.

Outro aspecto importante de observar é a existência de um tempo pseudo-cíclico. Debord afirma que este é um tempo que foi transformado pela indústria, onde ele próprio é uma mercadoria consumível. É um tempo espetacular. A imagem social do consumo do tempo é dominada pelos momentos de lazer e de férias, representados à distância e desejados como mercadoria espetacular. Para o autor, o tempo cíclico é vivido realmente em sua totalidade. O tempo espetacular é aquele vivido ilusoriamente. Dessa maneira, é fácil constatar que a apresentação de uma banda *cover* possibilita ao ouvinte reviver um tempo que já passou e relembrá-lo com nostalgia. Os músicos que trabalham com versões *cover*, em sua maioria, adotam estes aspectos, tanto para se expressar quanto para assumir um estilo vida.

A obra *A Sociedade do Espetáculo* (1997) traz a tona alguns aspectos observados dentro das sociedades modernas, que as denominam como tal. Debord afirma que todo tipo de sociedade que sobrevive a partir de modernos meios de produções acumulam uma série de espetáculos. Logo, tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação, pois o espetáculo se apresenta ao mesmo tempo como a própria sociedade e como instrumento de unificação. Ele considera o espetáculo como constituinte do modelo dominante da vida em sociedade. Concordando com Turner (1982), o autor observa que nossa sociedade se expressa

por meio do espetáculo, que nada mais é do que o emprego do tempo, livre ou não, como sentido da prática total de uma formação econômica e social.

É uma característica da sociedade atual, imposta pela economia global, quando a dominação de classe tornou-se produto da divisão social do trabalho, definir realização humana pelo ter, quando há algum tempo atrás se considerava também o ser. Quanto mais se tem mais se quer ter. Ao mesmo tempo, toda realidade individual é também social (DEBORD, 1997). Dessa maneira, a sociedade modernista apegada a utilitarismos está em vias de dar lugar a uma nova cultura, onde a preocupação com o supérfluo assume lugar principal. Mas mesmo a crítica moralista do espetáculo, em nome de um real puramente emocional, pareceria um pouco inadequada. A sociedade do espetáculo nada mais é do que o momento em que o mundo real é transformado em uma imagem e onde as imagens se tornam reais. O irreal então torna-se simbólico, imaginário ou mítico (MAFESOLLI, 1995).

Comprendemos então que a necessidade dos indivíduos em viver uma representação, ou mesmo a ilusão de estar em contato com o seu artista preferido, pode ser também fruto da sociedade contemporânea a qual o autor se refere. O princípio do fetichismo sobre uma mercadoria, ou seja, a dominação da sociedade pela posse de coisas supérfluas, se realiza completamente dentro do que Debord (1997) chama de espetáculo. A exibição incessante do poder econômico sob a forma de mercadoria, que configurou o trabalho em assalariado, ou trabalho mercadoria, resolveu em primeira mão a questão da sobrevivência. Mas o espetáculo e o supérfluo estão além da sobrevivência. É o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Seu humanismo se encarrega dos lazeres do trabalhador. Outro aspecto apontado por Debord tem a ver com o movimento de banalização que domina mundialmente a nossa sociedade. O consumo multiplicou os objetos a escolher. Além disso, aparecem constantemente ondas de entusiasmo por determinado produto, apoiado e lançado por todos os meios de comunicação, que se propagam com grande rapidez. No *cover* também

funciona assim. Logo que um artista é apresentado pela mídia e este se torna sucesso, inúmeros grupos aparecem executando este repertório, a fim de participar ativamente deste espetáculo.

3.5 “FOOL ON THE HILL⁴⁰”

(Lennon/ McCartney)

Confirmando os aspectos mencionados no tópico anterior, é importante reforçar que para Debord (1997) a força cumulativa do supérfluo provoca uma falsificação da vida social por toda a parte. Ele encara esta falsificação como formadora do gosto e como sua própria sustentadora ao fazer desaparecer a possibilidade de referência ao autêntico. Chega-se a refazer o verdadeiro quando possível, para fazer com que este se pareça com a falsificação (DEBORD, 1997: 206). O valor atribuído à cópia por vezes maior até do que ao original, e também o valor da representação, maior que a realidade, foram confirmados pelo século do espetáculo e a produção industrial capitalista. A burguesia havia instituído a importância do museu e o objeto original, da crítica histórica exata e do documento autêntico. Mas atualmente, em toda parte, o artificial tende a substituir o autêntico.

A discussão acerca da autenticidade de uma obra original, de sua função na sociedade, bem como a crítica direcionada ao consumo, nos leva a retornar a Walter Benjamin (1983):

O original constitui aquilo que se chama de sua autenticidade. [...] A própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não. Mas, diante da reprodução feita pela mão do homem e, em princípio, considerada como uma falsificação, o original mantém a plena autoridade; não ocorre o mesmo no que concerne a reprodução técnica. [...] Ao mesmo tempo, a técnica pode levar a reprodução de situações, onde o próprio original jamais seria encontrado. Sob a forma de fotografia ou de disco permite, sobretudo, a maior aproximação da obra ao espectador ou ao ouvinte. [...] Despojar o objeto de seu véu, destruir a sua aura, eis o que assinala de imediato a presença de uma percepção tão atenta àquilo que, graças à

⁴⁰ “Bobo na Colina”. *Fool on the Hill*, canção de Lennon & McCartney, do álbum *Magical Mystery Tour*, lançado pelos Beatles em 1967.

reprodução, consegue até estandardizar o que existe uma só vez” (BENJAMIN, 1983: 7-9).

Os estudos de Benjamin são questionados por Alves de Souza (1995). Procurando compreender até que ponto os artistas e as obras de arte podem estar mais acessíveis ao público, ele afirma que a maioria delas nasceu a serviço de um ritual. A reprodutibilidade técnica e a conseqüente perda de autenticidade não deixam vestígios da ritualização como afirma Benjamin. A cultura rock, por exemplo, assim como qualquer outro estilo musical, não deixa de ser um ritual. O autor afirma que é de importância decisiva a perda da *aura*⁴¹ quando nesta mesma arte não resta mais nenhum vestígio de sua função ritualística. Adorno (1978) também discute o valor dado à obra de arte tradicional por meio da *aura* como uma presentificação do mito do artista. Ele afirma que a indústria cultural consegue tornar possível o acesso a essa arte. Hoje em dia são feitas milhões de cópias de um mesmo álbum. Da mesma maneira, podemos ter estampada em nossas camisetas a reprodução de uma imagem de Da Vinci ou Van Gogh. Essa abordagem de Benjamin nos permite comparar a prática de reprodução das obras de arte com a atuação das bandas *cover* no cenário musical brasileiro, uma vez que o processo é o mesmo. A reprodução de grupos originais quebra um pouco este mito da *aura* do artista, pois qualquer músico pode tocar uma ou outra canção, próximo ao máximo da concepção original.

Em *Cantando la Ciudad*, Ernesto Donas e Denise Milstein (2003) fazem um apanhado geral acerca da canção em Montevideo, seus processos de autenticidade e criação, dentro de um contexto globalizado que privilegia músicas importadas em detrimento da produção local. Quando compositores, intérpretes e outros agentes culturais, reclamam o uso mais

⁴¹ Aura é um termo que Walter Benjamin usa em diferentes ensaios na tentativa de isolar a singularidade do objeto artístico e da experiência estética. É o que torna os objetos individualizados e únicos. No pensamento de Benjamin, a aura está relacionada à idéia de invólucro que encobre a obra de arte e mantém a essência da beleza inacessível. Ela reside em sua essência misteriosa e equivale a este véu ou invólucro que exprime o belo preservando a sua inacessibilidade.

democrático da mídia, isto não deve ser interpretado como a defesa de uma produção cultural autêntica, pois a sociedade tem direito de negar ou aceitar canções que falem de sua cidade e de sua realidade. Elas são válidas por suas particularidades e relevância na construção de memórias e identidades locais.

Ao reconhecer essa produção original como expressão geradora do imaginário urbano, não se pode ignorar a necessidade de meios de difusão. Isto implica considerar políticas culturais locais e a fomentação de um processo de democratização que envolvam tanto os músicos quanto o Estado, os meios de comunicação, a indústria cultural e os cidadãos. As impossibilidades financeiras para gravar e editar fonogramas comprovam as dificuldades que músicos locais enfrentam para reconhecer seu lugar dentro das relações de poder existentes. Esta é uma das hipóteses a se considerar quando questionamos o que faz um músico se manter em uma banda *cover* por vários anos ao invés de investir em trabalhos autorais.

3.6 “PENNY LANE IS IN MY EARS AND IN MY EYES⁴²” (Paul McCartney)

Não podemos falar de *cover* sem entender melhor aspectos inerentes à cidade de Brasília, local onde se passa nossa pesquisa de campo. É necessário compreender seus processos sociais, bem como os aspectos da formação de suas identidades. Encontramos nos estudos sociológicos realizados por Nunes (1997) e Madeira (1997) um pouco deste panorama. O texto de Nunes analisa a forma como a cidade foi concebida, como seus habitantes conseguiam dar sentido a vida urbana em um espaço rarefeito de pessoas (NUNES, 1997). Para o autor, é necessário analisar o aspecto social da cidade. Nunes afirma que Brasília atrai por sua arquitetura e que para entendê-la é preciso vivê-la. Mais do que apreciar seus monumentos, é preciso compreender que os olhos de todo o país estão sempre voltados

⁴² “Penny Lane está nos meus ouvidos e nos meus olhos”, Penny Lane, canção de McCartney, do álbum *Magical Mystery Tour* lançado em 1967.

para ela. Como capital do país, centenas de reportagens jornalísticas são apresentadas diariamente para toda a população brasileira. As imagens dos edifícios do governo povoam o imaginário nacional.

Seguindo este prospecto, Nunes analisa então a dicotomia presente neste espaço, pois simultaneamente, as pessoas que aqui habitam defendem o prazer de morar numa cidade com pouca poluição, árvores e céu limpo, enquanto as que estão longe e que não fazem parte desse cotidiano dão uma dimensão diabólica e de menosprezo pela funcionalidade política que ela apresenta. Para a maioria dos brasileiros, quem vive em Brasília tem estabilidade profissional e salário alto. A crença é de que os trabalhadores são ligados a política. Isto causa um certo desprezo nacional, pois são constantes as denúncias de irregularidade e corrupção nos cofres públicos.

Na visão do autor, o pensamento nacional trata a cidade como se os brasilienses não existissem, excluindo aqueles que aqui estão por opção e não por fazer parte da estrutura do funcionalismo público. Ele chama atenção para a importância de se decodificar e socializar o discurso dos que optaram pela cidade como uma oportunidade de consolidar essa identidade diversificada. Nunes observa que esta imagem passou a ocupar um lugar privilegiado na construção de identidades. Os que em Brasília vivem são advindos de alguma outra cidade e por isso são meio estrangeiros dentro de seus próprios lugares. Trazem hábitos, tradições e comportamentos culturais diferentes. Por serem em sua maioria provenientes de outros estados do Brasil, principalmente na década de 60, ainda continuam com a sensação de que não pertencem a esta cidade.

Apesar dessas características, já é possível encontrar pessoas nascidas e criadas na capital. O autor aponta que a crença da falta de uma identidade própria desta cidade tende a ser sempre sua marca registrada. Ela criou um espaço social original onde à mistura de culturas regionais agrega-se o Estado, determinando as características da vida na cidade.

Desta maneira, a capital do país se apresenta como um emaranhado de tradições e sotaques que se misturam e compõem diversas tribos indenitárias. Para Nunes, a construção da cidade de Brasília implica também na construção de novos símbolos nacionais. Cada brasileiro que circula pela capital traz consigo suas referências de monumentos. Cariocas exaltam o Pão de açúcar e o Corcovado. Paulistanos admiram suas construções modernas e cosmopolitas, como os museus MAM, MASP e sua grande Avenida Paulista. Os nordestinos exaltam suas praias e natureza exuberante, enquanto os sulistas possuem como padrão arquiteturas em estilo europeu.

Já na capital, nós temos como exemplo maior o Congresso Nacional, muitas vezes símbolo negativo de corrupção e desvio de conduta. A verdade é que aqueles que formam a população da cidade trazem consigo uma cultura popular única e não têm a menor pretensão em substituí-la. Esta característica se apresenta como um campo fértil para a proliferação de novos hábitos e sensibilidades que culminam na criação de diferentes manifestações artísticas, entre elas o *cover*. Mas além dessa mistura cultural inerente à capital do país, temos que refletir também em outros aspectos.

É importante salientar que a concepção do Plano Piloto foge a todos os padrões tradicionais. É uma cidade planejada com viés matemáticos, dividida em vários setores (habitacionais, hospitalares, hoteleiros, de indústria e abastecimento, de diversão). Suas superquadras são estruturadas geometricamente de maneira que, sem considerar o aumento da violência dos dias de hoje, era possível reunir os jovens em turmas nas suas pequenas praças ou mesmo embaixo dos blocos. Essas reuniões culminaram na formação de vários grupos musicais que surgiram na cidade. Assim, compreendemos que este foi um aspecto motivacional para a criação de diferentes bandas dentro deste espaço urbano.

Outro fator importante a se analisar diz respeito ao crescimento populacional que escapa de todas as previsões que servem de base para seu planejamento. O que foi planejado

antes da sua construção pouco se parece com a realidade atual. A quantidade de habitantes cresceu além do esperado e passou a ocupar espaços não planejados. Ao contrário de outras cidades do país, em Brasília é raro ver pessoas caminhando pelas ruas. Os que nela habitam, necessitam de transporte próprio para transitar pela cidade, uma vez que o sistema de transporte coletivo é bastante deficiente. Esta deficiência possibilita a fragmentação de nichos culturais. Grupos da Ceilândia, de Taguatinga, de Sobradinho, da Asa Norte, da Asa Sul e de outras cidades satélites. Em cada uma delas se encontra uma realidade social diferenciada.

Apesar de encontrarmos em cada cidade satélite, e no próprio Plano Piloto, realidades sociais diferentes, o nível de renda médio do Distrito Federal é suficiente para permitir um padrão de consumo razoável. O grau de sofisticação e de informação dos jovens que circulam nas superquadras a colocam como espaço cosmopolita por excelência. Indiscutivelmente, quem tem mais renda possui mais acesso a informação e, conseqüentemente, aos bens de consumo. Após anos de exclusão, a maioria da população, habitante das cidades satélites, cansou de esperar pela inserção social e criou novas formas de vida, muitas vezes opostas ao padrão “mauricinho” e “patricinha”, marcas e eternamente em voga no Plano Piloto (NUNES, 1997).

Mas não só de inclusão ou exclusão social, mistura ou isolamento de tradições culturais resulta a formação de tribos identitárias. Nunes aponta que na cidade também existe um tipo de multiculturalismo ao inverso, pois ela abriga uma multiplicidade de culturas exóticas, favorecidas também pela presença de funcionários de embaixadas e de várias representações de organismos internacionais. A quantidade de estrangeiros que habita a cidade reforça a busca pelo desconhecido. A adaptação destas pessoas inclui locais onde se possa ouvir os sucessos globalizados. É cada vez mais crescente o número de bandas *covers* que se formam para atender a essa demanda.

Mas ao contrário do que vemos em outros grandes centros urbanos, Brasília não apresenta uma efervescência na sua vida cultural. Apesar dos vários movimentos musicais, a quantidade de centros culturais e casas de espetáculo ainda é muito pequena. A vigência da Lei do Silêncio nas entrequadras diminuiu muito a presença de música nos bares e restaurantes, restringindo assim os locais em que são permitidas as apresentações musicais. Também é pela precariedade do sistema de transporte público que a Lei do Silêncio⁴³ se reforça. A escassez de ônibus e metrô após a meia noite para a condução dos funcionários destes estabelecimentos até suas casas e a implementação da Lei Seca⁴⁴, que proíbe que motoristas dirijam alcoolizados, força o fechamento de bares e restaurantes até as 23 horas durante a semana e a uma da manhã nos finais de semana. Nos locais onde ainda sobrevive a música ao vivo, as apresentações se iniciam e terminam muito cedo. Dessa maneira, Brasília restringe o campo de trabalho dos músicos populares a poucos espaços, limitando-se a festas e eventos particulares que em sua maioria preferem contratar bandas *cover*.

Nunes afirma que Brasília ainda não conseguiu se firmar como a mais completa tradução da cultura brasileira. Ele prediz que, pelo menos até o final do século XXI, a capital ainda será uma referência nacional. Para ele, na construção da imagem os políticos ainda monopolizam a cena, restando pouco espaço para a construção de uma identidade múltipla e complexa. Dessa maneira, os estrangeiros que aqui residem acabam por criar um mundo à parte que se sobressai independente da vida na cidade. O mundo social das embaixadas e o convívio no Clube das Nações propiciam uma vida paralela a dos habitantes. Inúmeras bandas *covers*, de baile ou de tributo também são contratadas por esses organismos internacionais para animar seus eventos. Os estrangeiros vêm para cumprir uma função transitória, com

⁴³ A Lei do silêncio em Brasília estabelece as normas de preservação ambiental quanto à poluição sonora, fixando níveis máximos de emissão de sons e ruídos, de acordo com o local e a duração da fonte. Considera-se poluição sonora qualquer som indesejável, principalmente quando interfere em atividades humanas ou ecossistemas a serem preservados, bem como setores residenciais e hospitalares.

⁴⁴ A lei Seca obriga os estabelecimentos que comercializam bebidas alcólicas situados em área residencial a encerrar suas atividades às 22h. Nas áreas comerciais, que concentram a maioria dos bares do Plano Piloto de Brasília, o limite é 3h. Nas áreas mistas, onde há residências e prédios comerciais, o limite é meia-noite, sendo 2h às sextas e sábados e em feriados e vésperas.

períodos definidos e não se inserem na realidade local. “A cidade para eles se apresenta como um espaço abstrato, sem estímulos que justifiquem a tentativa de uma efetiva integração” (NUNES, 1997: 26).

Voltando à discussão das realidades sociais, Madeira (1997), que pesquisa as características identitárias dos jovens da capital federal, toma como objeto a classe média de Brasília para revelar o Plano Piloto como o lócus ideal na sua investigação. Ela busca compreender o nexos existente entre os hábitos de lazer e o gosto musical dos brasilienses. Madeira analisa a criação e as variações dos estilos no mundo dos jovens nas cidades contemporâneas, afirmando que a escolha musical continua a ser o item mais importante para se identificar e organizar grupos sociais. Eles se formam, se movimentam e se desfazem. Para a autora, a juventude brasiliense se apresenta como uma categoria social diferenciada, com valores e comportamentos próprios. À medida que se descobre seu potencial econômico e sua posição privilegiada na sociedade de consumo, a juventude se descobre capaz de produzir bens culturais adequados ao seu próprio gosto (MADEIRA, 1997).

Fazendo uma breve revisão histórica, Madeira relembra fatos interessantes para o nosso aprendizado. Relata que a partir do pós-guerra, o mundo passou a se organizar economicamente, politicamente e socialmente de maneira diferenciada. A classe média passou a adquirir bens de consumo duráveis. Impulsionados pela indústria fonográfica e cinematográfica, os eletrodomésticos facilitaram o acesso dos jovens a conviverem com mitos e ídolos midiáticos que apresentavam modelos de rebeldia, participavam de seu imaginário e constituíam uma forma de cultura internacionalizada voltada para o consumo. Neste sentido, Madeira afirma que a indústria do entretenimento é a principal responsável pela criação de cenas imaginárias e de fantasias coletivas.

O Rock, por exemplo, emergiu como catalisador de uma complexa forma cultural. Trouxe uma moda de visual e vestuário cheia de símbolos, idéias e atitudes, repleta de

mercadorias que representavam esse ideal (discos, motos, revistas, filmes, instrumentos, calça jeans etc.). Um valor maior passou a ser atribuído aos bens culturais pela nova função que passaram a desempenhar. Os itens de consumo cultural servem para determinar status e definir identidades aos grupos aos quais pertencem os sujeitos dentro de uma sociedade.

Para compreender melhor esses aspectos é interessante constatar que ao explorar a cultura da festa e às práticas sociais ligadas a ela no habitat do jovem, Madeira nos chama atenção para a importância dessa socialização que tem como pano de fundo uma apresentação musical. Nela se é possível dar vazão à energia acumulada pela mesmice do cotidiano. A dança, a música e a interação da festa oferecem um grande campo de estudos e análises no âmbito da sociologia semiótica, por apresentar uma quantidade variada de signos e simbologias. Participar desse ritual pode, além de outras coisas, definir uma identidade. Dessa maneira, participando de uma apresentação de *cover*, podemos observar todos esses aspectos. Os jovens se reúnem em torno da música que gostam de ouvir, se identificam e interagem socialmente.

Madeira observa que os nascidos em Brasília estiveram desde sempre expostos a uma informação cultural internacional e muitas vezes sofisticada. No entanto é muito forte a presença da música e de instituições de formação de instrumentistas, como é o caso da Escola de Música de Brasília, do Clube do Choro, além de dezenas de escolas de música particulares especializadas em teclado, percussão e outros instrumentos populares. Aqui emergiram todas as tendências da música, especialmente o rock, que a partir da década de 70 pode ser difundido por todo o país. O internacionalismo desta cultura e o multiculturalismo intrínseco a ele, aliados às novas tecnologias de reprodutibilidade eletrônica, bem como a grande capacidade mundial de receber informações por meio dos meios de comunicação em massa, permitiram a emergência do rock pop nacional em todos os países do mundo. Na capital, bandas como Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Raimundos, ainda fazem sucesso entre

as gerações mais jovens, integrando o imaginário local. Se ao longo dos anos 1980 havia uma identificação das bandas com a cidade, nos anos 1990 as bandas não gostam de se parecer com Brasília, vinculando-se a tendências musicais regionais e internacionais.

Atualmente, considera-se que a cidade oferece menos estímulos aos jovens do que já ofereceu há 15, 20 anos atrás. A capital era um dos pólos mais fervilhantes de diversão. Hoje, a vigência da Lei Seca e a política da “boa vizinhança”, relacionada a Lei do Silêncio, impedem o funcionamento das casas de diversão para além da meia noite durante a semana. A demanda de música ao vivo nos bares diminuiu consideravelmente. São poucos os movimentos artísticos e musicais que sobrevivem. A autora destaca que o processo de produção cultural baseada na apropriação, atualizadora dos elementos de um repertório disponível, permite a releitura, a descontextualização e a reutilização de materiais já existentes. É nesse parâmetro que atuam os DJs, forte tendência dos dias atuais. Acreditamos que o *cover* também é uma destas formas de releitura bastante explorada pelos músicos e pelo público da cidade, pois permite transitar por vários tribos, que também agregam shows de bandas *cover* a performances de DJs.

Acreditamos que entender um pouco sobre todos esses aspectos nos ajudou a encaminhar melhor os nossos estudos e a esclarecer um pouco acerca do objeto da nossa pesquisa. Os autores citados e seus trabalhos se relacionam de várias maneiras com a prática do *cover* e são significativos neste processo. No entanto, este foi o primeiro passo. Continuamos a buscar informações mais detalhadas, sobretudo neste momento em que nos direcionamos para a pesquisa de campo.

4. WELCOME TO CAVERN! THE MOUST FAMOUS PUB IN THE WORLD!⁴⁵

Este capítulo é dedicado a apresentação dos resultados da pesquisa de campo. Ele pretende confirmar as relações entre o referencial teórico estudado e a metodologia utilizada para a realização do trabalho.

4.1 “WE CAN WORK IT OUT!”⁴⁶

(Lennon/ McCartney)

Encontrar uma metodologia que melhor cobrisse as pesquisas de campo na área de música popular foi um dos maiores desafios. Além dos autores já citados, a sustentação metodológica baseou-se, sobretudo, nas técnicas utilizadas pelos estudos sobre oralidade. Essas técnicas consistem na identificação e seleção dos problemas, formulação de hipóteses, observação, coleta de dados, análise e conclusão. Outros recursos utilizados para documentar e arquivar os dados foram o diário de campo, fotos e gravações. O material analisado foi coletado por meio de fontes orais, escritas (matérias veiculadas pelos jornais), sites na internet, fotos (arquivos pessoais e mídia) e publicações de trabalhos acadêmicos. Identificar e selecionar problemas, formular hipóteses, observar, coletar dados, analisar e concluir são algumas das etapas essenciais neste processo.

A metodologia visa descrever as características históricas do fenômeno, com a técnica de coleta de dados quantitativa, por meio de entrevistas e observações sistemáticas. A

⁴⁵ “Bem vindo ao Cavern Club! O Pub mais famoso no mundo!”

O Cavern Club é uma casa de shows de Liverpool, Inglaterra, onde os Beatles começaram sua carreira no início da década de 1960. Tornou-se um espaço mitológico, sendo também ponto turístico da cidade, capaz de reunir até hoje milhares de fãs da banda. Realiza todos os dias shows com bandas cover dos Beatles e festivais internacionais de música como o Beatle Week.

⁴⁶ “Nós podemos resolver isso”. *We can work it out*, single de Lennon & McCartney, lançado pelos Beatles em 1965.

descrição se dá também de forma qualitativa, em que a interpretação do fenômeno e a atribuição de significados são indutivas e dedutivas.

O método indutivo se caracteriza pelo processo no qual o pesquisador, por meio de um levantamento particular, chega a conclusões gerais, ou seja, ele parte de questões particulares até chegar a conclusões generalizadas. Indução é um processo mental por intermédio do qual, partindo de dados suficientemente constatados, infere-se uma verdade geral ou universal, não contida nas partes examinadas. O objetivo dos argumentos é levar a conclusões cujo conteúdo é muito mais amplo do que o das premissas nas quais se basearam. O método dedutivo é quando se parte de uma situação geral e genérica para uma particular. A dedução é o processo mental contrário à indução. Através da indução, não produzimos conhecimentos novos, porém, explicitamos conhecimentos que anteriormente estavam implícitos.

Dessa maneira, mantivemos o cuidado de trabalhar com essas técnicas, principalmente no que se refere às entrevistas e à análise dos resultados. Entrevistamos alguns integrantes que em alguns momentos nos apresentaram respostas duvidosas. No entanto, procuramos compará-las com outras respostas e com o material estudado anteriormente. Sabemos que nenhuma entrevista deve ser realizada sem uma preparação minuciosa: consulta a arquivos, a livros sobre o assunto, à vida do depoente, leitura de suas obras (em caso de haver alguma), bem como referências sobre as principais etapas de sua biografia. Cada entrevista supõe a abertura de um dossiê de documentação. A partir dos elementos colhidos elabora-se um roteiro de perguntas nas quais o informante deve estar ciente durante toda a entrevista (AMADO, 1998).

Dentro disso, fizemos a opção pela entrevista semi-estruturada e elaboramos uma série de questões que seriam apresentadas comumente aos entrevistados, servindo de roteiro para a sua condução. Consideradas um meio termo entre um monólogo de uma testemunha e um interrogatório direto, podemos entender como entrevista semi-estruturada aquela efetuada

sobre questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses que oferecem amplas interrogações e vão surgindo na medida em que se recebemos as respostas dos informantes. Desta maneira, o entrevistado segue espontaneamente sua linha de pensamento por meio de suas experiências dentro do foco principal colocado pelo investigador. A entrevista semi-estruturada está focalizada em um assunto sobre o qual confeccionamos um roteiro com perguntas principais, complementadas por outras questões inerentes às circunstâncias momentâneas à entrevista. Esse tipo de entrevista pode fazer emergir informações de forma mais livre e as respostas não estão condicionadas a uma padronização de alternativas. O roteiro serviria, além de coletar as informações básicas, como um meio para o pesquisador se organizar para o processo de interação com o informante.

Com os integrantes das bandas *cover*, percebemos que as entrevistas se desenvolveram como uma conversa informal. As perguntas eram direcionadas, mas os informantes contavam aspectos de suas vidas que iam além do questionamento inicial. Relembavam momentos da trajetória de suas carreiras, em meio a fotos e cartazes dos seus arquivos pessoais. Essas conversas aconteciam também durante os ensaios, em visitas às suas residências, por telefone e por e-mail.

Dessa maneira, percebemos que quando o interesse do pesquisador se concentra apenas em um aspecto, ele pode ficar tentado a limitar seu questionário a esse projeto imediato. Não é supérfluo conhecer as origens familiares, a formação, o ambiente, os gostos, profissão e vivências cotidianas. Numa linha teórica fenomenológica, o objetivo seria o de atingir o máximo de clareza nas descrições dos fenômenos sociais. Assim, as perguntas descritivas teriam grande importância para a descoberta dos significados dos comportamentos das pessoas de determinados meios culturais. Numa linha histórico-cultural (dialética), as perguntas poderiam ser designadas como explicativas ou causais (AMADO, 1998: 236-238).

A preparação da entrevista é uma das etapas mais importantes da pesquisa que requer tempo e exige alguns cuidados. Entre eles destacam-se o seu planejamento, a escolha dos entrevistados, a disponibilidade dos mesmos e a preparação específica que consiste em organizar o roteiro ou formulário com questões relevantes. As perguntas devem ser feitas levando em conta a sequência do pensamento do entrevistado. Para se obter uma narrativa natural muitas vezes não é interessante fazer uma pergunta direta, mas sim fazer com que o sujeito relembre parte de sua vida (BOURDIEU, 1999).

Bourdieu nos aconselha a realizar um diálogo com os sujeitos, de maneira que os mesmos tenham a sensação de estarem conduzindo as questões. A conversa não deve basear-se em um interrogatório pré-estabelecido. Durante as entrevistas devemos levar em conta outros assuntos que podem surgir ao longo do caminho. Eles podem nos ajudar a formular outras hipóteses além daquelas pensadas anteriormente. Uma forma de entrevistar os integrantes das bandas *cover* se deu de maneira focal, ao presenciar ensaios e shows dos mesmos. Estar em um ambiente em que o grupo todo está presente possibilita um diálogo onde várias vozes se pronunciam e ajudam a formular hipóteses.

A entrevista com grupos focais é uma técnica de coleta de dados cujo objetivo principal é estimular os participantes a discutir sobre um assunto de interesse comum. É um debate aberto sobre o tema. Os participantes são escolhidos a partir do interesse da pesquisa. Esta técnica pode ser utilizada com um grupo de pessoas que já se conhecem previamente ou com pessoas que ainda não se conhecem. A discussão se realiza em reuniões com um pequeno número de informantes. Geralmente conta com a presença de um moderador, no caso o pesquisador, que intervém sempre que achar necessário, tentando focalizar e aprofundar a discussão. No caso das bandas *cover*, foi interessante verificar a convergência de ideias do grupo, bem como as discordâncias e experiências diferenciadas.

Bourdieu (1999) também aponta algumas sugestões para a realização das transcrições das entrevistas. Elas são o próximo passo para a análise e parte integrante da metodologia do trabalho de campo. As transcrições são bem mais do que o ato mecânico de passar para o papel o discurso gravado. Sugere que o pesquisador apresente também os silêncios, os gestos, os risos e a entonação de voz do informante durante a entrevista. Estes são muito importantes na hora da análise, uma vez que podem representar o comportamento do sujeito no momento da entrevista, bem como suas opiniões e sentimentos em relação ao assunto. Para Bourdieu (1999), o pesquisador tem o dever de ser fiel ao transcrever tudo o que o pesquisado falou e sentiu durante a entrevista. Também considera como dever do pesquisador a legibilidade, ou seja, aliviar o texto de certas frases confusas de redundâncias verbais ou tiques de linguagem (né, bom, pois é, etc). Este autor também considera como ideal que o próprio pesquisador faça a transcrição da entrevista.

No caso desse texto, mantivemos a essência das respostas dos informantes. A transcrição foi realizada na íntegra, com a fala coloquial dos entrevistados e as expressões dos sentimentos. Ela foi dividida em cadernos individuais para cada integrante das bandas que respondeu às entrevistas. Dessa maneira, as referências serão citadas da seguinte forma: as iniciais dos nomes, seguidas da inicial do nome da banda e a página do caderno de entrevistas em que se encontra a fala. Por exemplo: (R.K, L.B, p.3), significa que a fala se refere a Rodrigo Karashima da banda Let it Beatles, página 3 do caderno de entrevistas do referido entrevistado.

Sendo o material de análise colhido em entrevistas e no momento dos ensaios e apresentações de cada grupo musical, seria interessante mencionar que pretendemos delimitar uma abordagem comparativa, considerando as diferenças entre os grupos estudados, levando em conta as estéticas de cada um e o ideal buscado. Desta maneira, baseada nos conceitos da História Oral, ficou exposta as primeiras questões metodológicas a serem desenvolvidas. Qual

critério seria utilizado para escolhermos as bandas estudadas? Qual a relevância dessas bandas dentro do cenário musical de Brasília? Qual a contribuição que elas podem trazer de fato para a nossa pesquisa? Que questionamentos seriam realmente importantes como recurso de análise?

Entendemos que esta abordagem inclui a própria estrutura do repertório escolhido. Desta forma, nos direcionamos a algumas perguntas. Qual fase do repertório dos Beatles as bandas gostam mais de tocar? O da época em que o grupo se apresentava ao vivo ou o momento em que os álbuns produzidos em estúdio se utilizavam de tecnologias modernas sem a intenção de execução? Quantos integrantes têm cada banda? No que o número de integrantes influencia na execução deste repertório o mais fiel possível? Quais valorizam mais a vocalização? Quais pretendem se aproximar mais do instrumental original? Qual a instrumentação usada por cada banda e como ela influencia na execução desses repertórios? Quais timbres são explorados? Existem diferenças nas características melódicas, harmônicas e no andamento rítmico entre a banda original e esses grupos? Esse repertório permite momentos de improvisação e criatividade? Estas e outras respostas serão apresentadas no tópico seguinte.

Antes de iniciarmos o processo de entrevistas com essas bandas, foi essencial conhecer um pouco sobre cada uma delas. Tendo em vista que nosso trabalho procura entender como se realiza a prática do *cover*, abrangendo seus significados para os músicos que o executam e para o público que o consome e participa destes eventos musicais, é relevante mencionar que esta pesquisa está relacionada a performance de bandas ao vivo e não a performances em gravações. Nossa escolha se deve, entre outros, ao fato de que a performance ao vivo nos possibilita uma vivência etnográfica, na medida em que podemos presenciar ensaios e apresentações.

Sendo Brasília uma cidade que produz grande quantidade de músicos de bandas *cover*, ao longo de todo o processo conhecemos sobre este cenário e a construção de identidades musicais brasilienses. Procuramos fazer uma breve reconstrução histórica da música *cover* na cidade, partindo da ótica dos integrantes dessas bandas. Com isso, entendemos as transformações que abrangem o fazer musical do *cover* na Capital Federal, desde a década de 1960 aos dias atuais.

4.2 “SGT. PEPPER’S LONELY HEARTS CLUB BAND⁴⁷”

(Lennon/ McCartney)

Para a efetivação da análise de um estudo de caso, selecionamos dois grupos bastante conhecidos em Brasília e que executam *cover* dos Beatles⁴⁸. São eles a banda “*Friends*”, fundada em 1968 e que atua até os dias de hoje, e a banda “*Let it Beatles*”, com 10 anos de existência, formada por jovens admiradores do conjunto inglês e que se apresentam com bastante frequência no cenário musical da capital. Os integrantes da banda “*Friends*” habitam na cidade desde a década de 60. Conhecendo a história musical de Brasília, o grupo é uma fonte oral bastante importante para a compreensão do *cover*. São funcionários públicos e profissionais liberais, que utilizam seu tempo livre para fazer música. Os membros da “*Let it Beatles*” aparecem como a nova geração de instrumentistas que cresceu ouvindo a música que seus pais ouviam e que tiveram maior oportunidade de estudar música formalmente. Não vivenciaram o momento histórico em que o conjunto inglês estava inserido e dessa maneira fazem outra abordagem de seu repertório.

⁴⁷ “Banda do Clube de Corações Solitários do Sargento Pimenta”. Álbum lançado pelos Beatles em 1967.

⁴⁸ Os Beatles foram escolhidos por serem um dos grupos mais copiados e apreciados por músicos em todo o mundo (vide inúmeras reportagens na imprensa). Em Brasília conhecemos pelo menos cinco bandas muito atuantes no cenário musical que executam o repertório: “*Beatlemania*”, “*Friends*”, “*Os Britos*”, “*Let it Beatles*” e “*Magical Mistery Band*”.

A “Friends” é uma banda genuinamente brasileira que fez de seu trabalho uma referência nacional e internacional no que diz respeito à cultura do que se pode chamar de “beatlemania”. Iniciou sua trajetória no fim dos anos 1960, quando o quarteto inglês ainda liderava o ranking do rock pop mundial. Desde então, o grupo nunca parou de tocar e a idéia de perpetuar a obra dos Beatles continua atualmente nas vozes e instrumentais de Sergei Quintas (baixo e vocal líder), Renan Quintas (vocaís, sopros e percussão), Eduardo Sampaio (vocaís e guitarra), Fabio Emmanuel (guitarra solo) e Fabio Pereira (bateria).

Nas últimas quatro décadas, a “Friends” mostrou seu trabalho em casas noturnas e espaços culturais do Distrito Federal como a Sala Villa Lobos do Teatro Nacional Claudio Santoro em Brasília, nas cidades de Planaltina, Formosa, Valparaíso e Taguatinga. Apresentou-se também nos palcos de centros urbanos como o Rio de Janeiro, Cuiabá, Campo Grande, São Luiz, Recife e Fortaleza. No exterior, a banda esteve em Buenos Aires, Argentina, como convidado especial da *Primeira Semana Beatles de Latino América* e também em Liverpool, Inglaterra, onde por quatro anos se apresentou no *International Merseybeatle Festival* e no *Matthew Street Festival*, em palcos dos famosos pubs *Abbey Road*, *Cavern Pub*, *Comptons Pub* e também no *Cavern Club*, onde os Beatles se apresentaram no início de sua carreira.

Sobre seu surgimento no cenário musical brasileiro, o baixista e vocalista líder Sergei Quintas explica que o início não foi delimitado por uma data exata e sim por um período em que os encontros com os amigos para tocar as músicas dos Beatles passaram a ser rotineiros:

A idéia é porque a gente ouvia Beatles e já tinha uma turma. Alguns tocavam violão. (...) Vamos marcar um ensaio no sábado? Foi na casa de um primo meu, até que um dia chamaram a gente pra tocar. Na realidade o crescimento foi muito rápido. Acho que em dois meses a gente já tava tocando a música dos caras. De tanto que se ouvia Beatles na época, era o meu grupo, as minhas pessoas, o meu ciclo de relacionamento.. Aquilo foi uma surpresa. Eram poucas as pessoas que tocavam. Aí um dia eu conheci o Cleves, conheci o Penedo, o Alfredo que era meu primo... e fizemos aquela banda. Eu me arriscaria a dizer que foi em 68, 69 e nunca mais paramos de tocar. (S.Q, F, p.1)

Vemos que a amizade é um fator importante na criação da banda. A agregação dos amigos em um grupo que se identifica entre si e compartilha dos mesmos gostos musicais motiva a escolha pelo repertório, aumentando ainda mais o sentimento de pertença social. A metáfora da tribo, apresentada por Mafesolli (2000), valoriza o papel que cada indivíduo pode representar dentro de uma sociedade. Uma tribo *cover* cultiva não apenas o tipo de música que seus membros escutam, mas os locais que freqüentam, a comida e a bebida que ingerem, as idéias que debatem, o comportamento e a roupa que vestem. Tendem a se vestir também no seu dia a dia, fora do ambiente de trabalho, com roupas que fazem referência aos seus artistas preferidos. Adotam camisetas com rostos ou capas de discos estampados e até mesmo a moda de uma época que já passou. Em torno dos Beatles, por exemplo, o que prevalece não é mais o indivíduo, mas o conjunto tribal. Gostar do quarteto inglês é um dos motivos para construir laços de amizade. Em relação à escolha do nome *Friends*, Sergei Quintas emenda:

Porque era uma forma da gente se encontrar. Eram amigos. A gente se sentia muito amigo, irmanados naquela idéia de curtir Beatles, de curtir música. (...) Então aquele encontro dos amigos nos finais de semana, amigos, amigos, *Friends*. Eu até brincava com o pessoal: **F**azer **R**eunir **I**ndiscriminadamente **E**ssas **N**ovas **D**ádivas do **S**om (risos). O pessoal dizia: esquece esse negócio! Deixa pra lá. Deixa só *friends* mesmo. As pessoas foram saindo e a amizade era tão legal que depois voltavam... tocavam também com a gente, depois saía, depois voltava. O grupo ficou como se fosse uma irmandade. (S.Q, F, p.2)

Percebemos que estes encontros sociais realizados em torno do repertório do quarteto de Liverpool foram a principal inspiração para a formação da banda. Da mesma forma, em Junho de 2000, dois integrantes da banda “Let it Beatles” Dado Nunes e Rodrigo Karashima trabalhavam no mesmo local, um estúdio onde também funcionava uma escola de guitarra. Percebendo o gosto em comum, Dado sugeriu que começassem uma banda para tocar as músicas do quarteto de Liverpool. Rodrigo então convidou Denis e seu irmão Igor para fazerem parte da banda. Dado convidou Pedro. Estava então formada a “Let It Beatles” por

Denis Oliveira (voz e guitarra), Dado Nunes (baixo e voz), Rodrigo Karashima (guitarra e voz), Igor Karashima (bateria e voz) e Pedro Moris (teclados, voz e percussão).

De início, ensaiavam toda semana, sempre procurando manter os arranjos originais, e também buscando conhecer todo o repertório dos Beatles. As apresentações foram surgindo aos poucos. Já em 2001, surgiu a oportunidade de tocar no *Music Hall Café* (atualmente *UK Music Hall*), onde o público de Brasília ficou conhecendo a banda. Em 2002 esse número cresceu consideravelmente, sendo mais de trinta shows, muitos deles no extinto *Square* (Gilberto Salomão). Daí por diante foram mais de cinquenta shows por ano, a maioria deles no *Feitiço Mineiro* e no *Gate's Pub*, em Brasília. Além de casas noturnas, a banda se apresentou em diversos eventos particulares; aniversários, casamentos, confraternizações, em shoppings e também na Embaixada Britânica. Apresentações fora de Brasília também fazem parte do currículo. Estas aconteceram em São Paulo e Minas Gerais.

É interessante constatar que, assim como aconteceu com o conjunto inglês, que iniciou sua carreira no Cavern Club em Liverpool, cada uma dessas duas bandas possui um momento histórico para a sua criação. O guitarrista da banda “Let it Beatles” Rodrigo Karashima consegue definir o momento exato em que tudo começou:

A gente começou em 2000, ali em maio, junho. Falamos. Vamos estabelecer uma data simbólica. 18 de junho foi a gente que quis que coincidissem com o aniversário do Paul. Foi o Dado, porque eu trabalhava no GTR a escola que eu dou aula e era novo ainda e funcionava do lado do estúdio Jams. O Dado trabalhava no Jams. Aí ele me via tocando Beatles e falou vamos conversar sobre isso, vamos tocar, vamos montar uma banda! Aí eu tinha uma certa resistência por causa dos vocais. Tocar Beatles sem fazer vocais não existe e eu não cantava. (...) Aí fomos tocando. Eu chamei meu irmão, eu chamei o Denis que eu mal conhecia e o Dado chamou o Pedro. Mas assim, Beatles mesmo é porque o Dado e eu éramos fãs. A paixão que eu e o Dado tivemos de querer começar mesmo a banda era porque na época eu tava ouvindo muito Beatles. Muito mais do que eu ouço hoje em dia. (R.K, L.B, p. 1)

O vocalista líder Denis Oliveira reforça:

O primeiro ensaio que a gente fez, todo mundo junto foi em junho mesmo. Na verdade o Igor é que tem muito disso. Ele é jornalista e tal e gosta de pensar nas coisas que fazem manchete. No meu caso eu fui escolhido, não escolhi. Entrei de gaiato. Não conhecia nada. Eu conhecia de escutar no rádio as músicas mais famosas *Help, She loves you, Can't by me Love...* Mas eu não sabia nenhuma letra, eu não sabia tocar as músicas. (D.O, L.B, p.1)

As falas dos integrantes dos grupos confirmam o pensamento de Hall (2001), que aponta uma mudança estrutural nas sociedades pós-modernas, capaz de modificar identidades pessoais. Como o autor nos ensina, a identidade é algo formado ao longo dos anos e que depende das relações sociais e do meio cultural em que o indivíduo está inserido. Essas relações sofrem interferências, como é o caso das informações veiculadas pela internet, que influenciam na formação de identidades e na construção dos gostos. Os músicos e o público que participam do universo *cover* incorporam a diversidade do repertório existente em todo o mundo. Os jovens conhecem e gostam de canções que foram sucesso há mais de 50 anos atrás, reconhecem o valor atribuído a essa obra e a consideram atual. Vemos que a escolha do repertório feito por esses músicos se deve a identificação social dos sujeitos e seus gostos.

Compreender o conceito de *habitus* criado por Bourdieu (ORTIZ, 2003) possibilita uma análise maior sobre a formação do gosto. O modo de vida dos indivíduos influencia um músico a preferir um determinado tipo de repertório. Como já foi dito, esta opção é feita a partir da forma como cada um ouve e percebe música. Devemos levar em conta situações históricas, sociais e políticas. O estar junto, reunido em tribos, independe das camadas sociais. Pessoas que ouvem o mesmo tipo de música ou são admiradoras de um artista ou grupo musical podem estar desta forma mais perto dos mesmos como nunca poderiam. A fala do baterista Igor Karashima da banda “Let it Beatles” comprova:

Considero os Beatles a maior e melhor banda de todos os tempos. Muito melhores do que outros artistas que admiro: *Eric Clapton, Stevie Wonder, Elton John, Led Zeppelin...* Me sinto honrado, feliz e realizado por tocar no *Let It Beatles*. E a sensação não seria a mesma se não tivéssemos o apoio constante das pessoas que freqüentam nossos shows. (I.K, L.B, p.3)

Quando perguntados acerca da escolha de repertório e da escuta musical, os Beatles se apresentam como prioridade. Todos os músicos concordam com o valor artístico atribuído à obra do quarteto de Liverpool. O guitarrista Rodrigo Karashima fala de suas preferências musicais:

Dentre todos os discos existentes na face da Terra, *Abbey Road* dos Beatles é o meu favorito; e a única banda que me dá tanto prazer musical quanto os Beatles é *Spock's Beard*. Neal Morse é um gênio. Admiro também *Stevie Wonder*, *Queen* (O Brian May merece uma estátua pelo solo de *Bohemian Rhapsody*), *Alanis*, *Dream Theater*, *Eric Johnson*... E a combinação de vozes que mais me emociona é a dupla *Coverdale e Glen Hughes (Deep Purple)*, depois de *Lennon/McCartney*, claro. (R.K, L.B, p.11)

É nesse instante que nos deparamos com as questões de gosto e a teoria do ouvinte, estudados anteriormente em Adorno (1983). O autor afirmou que os hábitos de audição se pautam no reconhecimento. Gostamos de uma determinada canção de sucesso porque a conhecemos. Para ele, a construção dos gostos de uma sociedade é manipulada pela mídia e pela indústria cultural. Não restam dúvidas acerca da quantidade de vezes em que escutamos as músicas dos Beatles ao longo da nossa existência, seja nas rádios, na televisão ou na internet. Os jovens ouvem inclusive por influência do gosto musical de seus pais:

Meu pai tinha uma banda cover dos Beatles e tocava guitarra. A gente, eu e o Igor, sempre ouviu Beatles e músicas dos anos 60 em casa. (R.K, L.B, p.2)

Vimos que o gosto pode ser influenciado pelo contexto social em que o sujeito está inserido ou pela manipulação comercial que também faz parte das relações sociais. Behague (1999) considera de grande relevância o meio cultural e nos diz que para uma música popular assumir grande êxito precisa definir suas próprias regras estéticas. A prática do *cover*, associada à globalização, aumenta o contato entre diferentes culturas e possibilita a troca de informações, independente da idade da obra ou do indivíduo. O baixista Dado Nunes explica:

O Rock'n'Roll me pegou cedo, por volta dos 9 anos, com *Elvis Presley* em sua fase dos anos 50. Mas foram os *Beatles* que me inspiraram a ser músico. Me espelhei em baixistas como *Cris Squire (Yes)*, *John Wetton (King Crimson)* e, claro, *Paul McCartney*. Admiro *McCartney* tanto por ser um baixista fabuloso quanto pela sua musicalidade. Quando ingressei no *Let It Beatles*, queria passar para as pessoas um pouco dessa paixão toda pelos *Beatles*. E acho que está dando certo. (D.N, L.B, p.4)

É evidente que o início da atividade musical desses grupos está associada, em primeiro lugar, ao gosto dos integrantes. No caso da banda “Friends”, eles se uniram porque ouviam e admiravam os Beatles. Na banda “Let it Beatles”, ainda que apenas alguns membros fossem fãs do quarteto inglês, os outros, por serem amigos e conhecerem a notoriedade dos mesmos, consideraram interessante explorar este repertório. Percebemos então que a amizade intrínseca aos integrantes facilitou o processo, proporcionando uma característica de leveza neste fazer musical. Verificamos que o fator de agregação das pessoas com um gosto em comum pode resultar em casamentos e formação de amizades, como nos conta o baixista Sergei Quintas:

Eu casei por causa do *friends*, porque a minha mulher que é a Elisa é irmã do Eduardo que integra o *friends*, Foram muitas coisas que foram agregando isso aí. E tudo em torno do produto *Beatles* e a música em si. Foi se perpetuando e a gente toca até hoje com a mesma dedicação e o mesmo prazer e amizade de quando começou. (S.Q, F, p.1)

Gostaríamos de salientar que o conjunto inglês surgiu da amizade entre John Lennon, Paul McCartney e George Harrison, que moravam na mesma cidade e faziam parte do mesmo círculo social. No caso dos grupos de Brasília, o que nos chama a atenção, além da amizade entre os integrantes, são as relações de parentesco. Na “Let it Beatles”, Rodrigo e Igor Karashima são irmãos. Na “Friends”, Eduardo Sampaio e Sergei Quintas são cunhados. Renan é irmão de Sergei. Já passaram pela banda em outras formações os também cunhados Cleves Nunes e Luziel Castilheiro, o primo Alfredo e o outro irmão de Sergei e Renan, Rênio Quintas. Analisando esses aspectos, é pertinente voltar mais uma vez ao conceito de *habitus* apresentado por Bordieu para compreender algumas características sociais dos integrantes dessas bandas, como eles vivem, grau de escolaridade, suas profissões, seus estados civis,

quantos filhos têm, como aprenderam música etc. (ORTIZ, 2003). Dessa maneira, apresentamos a seguir:

- **Banda Friends**

Sergei Quintas (baixo e vocal solo) – 58 anos, casado, dois filhos, graduado em jornalismo pela Universidade de Brasília, jornalista da Terracap e aposentado.

Eduardo Sampaio (guitarra base e vocais) – 58 anos, casado, dois filhos, técnico em aviação, aeroviário aposentado pela Vasp.

Renan Quintas (gaita, saxofone e vocais) – 45 anos, casado, dois filhos, graduado em economia pela Universidade Católica de Brasília, pós-graduação (MBA) em finanças pelo Instituto Brasileiro de Mercado e Capitais, trabalha como consultor de investimentos.

Fabio Emanuel (Guitarra solo e vocais) – 32 anos, solteiro, sem filhos, graduado em Ciências Sociais pela Universidade de Brasília, estagiário do Tribunal de Justiça do Distrito Federal.

Fabio Pereira (Bateria e vocais) – solteiro, sem filhos, graduado em letras pelo UniCeub, professor de bateria da BsB Musical.

- **Banda Lei it Beatles**

Rodrigo Karashima (guitarra solo e vocais) – 34 anos, solteiro, sem filhos, graduado em Educação Musical pela Universidade de Brasília, trabalha na escola de guitarra GTR.

Denis Oliveira (guitarra base e vocal solo) – 33 anos, casado, sem filhos, graduado em Ciências da Computação pela Universidade de Brasília, Pós graduação em

Sistemas Orientados a Objeto pela Universidade Católica de Brasília, trabalha no Senado Federal.

Igor Karashima (bateria e vocais) – 32 anos, casado, um filho, graduado em Comunicação e Jornalismo pela Universidade de Brasília, trabalha como oficial de justiça.

Pedro Moris (teclado e percussões) – 33 anos, solteiro, sem filhos, graduado em História pelo UniCeub, trabalha no banco BRB.

Dado Nunes (baixo e vocais) – 30 anos, casado, sem filhos, graduado em Administração pela Unicesp, pós graduação em Governança em Tecnologia da Informação pela Unieuro, trabalha no Tribunal Superior Eleitoral.

Com essas informações verificamos que a maioria dos integrantes dos dois grupos possui outras ocupações e não trabalha profissionalmente com música. Apenas Rodrigo Karashima, da banda “Let it Beatles”, que é professor formado em Educação Musical pela UnB, e Fábio Pereira, da banda “Friends” que atua como professor de bateria na escola BsB Musical do Lago Sul. Na “Let it Beatles” todos possuem formação superior e algumas pós-graduações. Na “Friends”, quatro dos cinco integrantes são graduados. Neste momento é novamente Bourdieu que com o seu conceito de *habitus* afirma também que a cultura adquirida e o gosto são produtos da educação (ORTIZ, 2003). Ainda assim, todos os membros dos dois grupos possuem salários que os possibilitam viver em boas condições dentro de uma classe média alta, bem como possuem condições para comprar excelentes instrumentos musicais, pagar ensaios e gravações, elementos necessário para custear esse *Hobby*.

Para o filósofo francês, o estilo de vida se define tanto pela presença de todos os consumos de luxo como bebidas, quadros, viagens em cruzeiros, caviar ou antiguidades, quanto pela sua ausência ou substituição (ORTIZ, 2003). Dessa forma, aplicamos também o seu método comparativo para ressaltar que classe não é um conceito isolado. Estar perto ou

longe do espaço social é tão relativo quanto o espaço geográfico. Depende do referencial. Em Brasília, indivíduos que possuem bens, sejam automóveis, imóveis ou mesmo instrumentos musicais e apetrechos que possibilitam realizar um *hobby*, são considerados de classe média alta.

No pensamento de Mafesolli (1995) encontramos algo acerca do significado de *hobby*. Ele afirma que todo homem que cumpre uma jornada de trabalho necessita de relaxamento e momentos de diversão. No *cover*, esses momentos são capazes de retirar seus integrantes da rotina cotidiana em que estão inseridos, realizando atividades musicais que, ligadas às praticas sociais também transformam o espaço de diversão em espaço de afirmação de identidades. Sergei Quintas nos conta que pertencer a uma banda *cover* facilitou a sua participação em um universo que considerou estar bastante distante da sua realidade no início da sua carreira musical:

A coisa mais difícil naquela época era você ter uma banda. Primeiro porque os instrumentos eram caros. Poucas pessoas tinham instrumentos musicais. Ser músico era bandido, era boêmio, era um cara sem futuro. Os pais não colaboravam em função disso. Todo mundo tinha medo que o filho enveredasse por esse caminho. (...) A coisa foi crescendo e acompanhando a gente porque era possível você crescer como indivíduo e se sentir músico. (...) Hoje eu sou jornalista, meu irmão é economista, o Cleves é físico, o Eduardo é aeroviário, quer dizer, cada um tinha a sua profissão. Nenhum de nós seguiu a carreira de músico. O único foi o Rênio meu irmão, que ele só entrou no grupo mais tarde quando a gente foi pra Liverpool. (S.Q, F, p.2)

Observamos na fala do baixista que a dificuldade em ser músico e adquirir instrumentos musicais na época em que começou a tocar foi um dos fatores que contribuíram para a demora do grupo em se estabelecer. Ao longo de sua existência a banda passou por várias formações e isso também reforça a característica de ser um grupo amador:

Eu nunca pensei em colocar a música como minha fonte de subsistência, mas começamos a tocar e eram tantos requisitos, a música dos *Beatles* era bem aceita, como é até hoje. Foi um mercado que abriu as portas pra gente poder tocar e exercitar a nossa musicalidade, com o que existia de melhor e uma grande escola. (...) A gente sempre curtiu tocar. Só pelo prazer de tocar mesmo. A qualidade foi

ficando cada vez mais apurada. As pessoas que não tinham nenhum compromisso com o projeto foram saindo. Depois que a gente atingiu um nível de maturidade as músicas foram saindo. Mas isso levou muitos anos, viu?! (...) Somente em 85, 86, encontrei outras pessoas que tinham um talento muito grande e aí a gente começou a tocar profissionalmente mesmo. A fazer como tava no disco. Porque antes era só o prazer de tocar. Na realidade nunca deixou de ser pelo prazer de tocar. (S.Q, F, p.2)

Como mencionamos anteriormente em Debord (1997), qualquer um pode exibir-se publicamente ainda que não tenha a arte como profissão principal. Os membros desses grupos são jornalistas, professores, bancários, oficiais de justiça e analistas de informática. Se sustentam exercendo outras ocupações e tomam a música como *hobby*. Durante o dia são trabalhadores comuns e à noite representam o papel de músicos, executando o repertório de artistas famosos. Este *status* assume uma importância para eles muito maior do que o valor de suas profissões reais. A representação os transporta para fora de suas rotinas habituais. Da mesma maneira, participar de uma banda *cover* proporciona a seus membros a possibilidade de assumir no momento da performance uma identidade que não lhes pertence.

Ainda que com características de grupos musicais amadores, verificamos que a maioria deles estudou música formalmente na Escola de Música de Brasília⁴⁹ como é o caso do tecladista Pedro Moris e do baixista Dado Nunes da banda “Let it Beatles” e também do guitarrista solo Fábio Emanuel, do saxofonista Renan Quintas e do baterista Fábio Pereira da banda “Friends”. Os que não estudaram formalmente tiveram uma iniciação com professores particulares e aliaram isto ao aprendizado musical de ouvido. Pedro Moris afirma:

Comecei ouvindo música eletrônica, de qualidade, é claro, como *Tangerine Dream*, *Jarre*, *Stockhausen*, *Kraftwerk*, etc., e queria ser programador de teclados. Só me vi como tecladista de banda de Rock quando conheci *Pink Floyd*. As coisas mudam... Hoje, vesti a camisa do Rock Clássico dos anos 70 e sou vidrado em experimentalismo. Também gosto de Jazz, Música Clássica e Bossa Nova. Vejo no

⁴⁹ O Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP/EmB) é uma instituição pública de ensino básico e técnico mantida pela Secretaria de Estado e Educação do Distrito Federal. Desde 1963 promove a formação musical de cantores e instrumentistas eruditos e populares. Além da Excelência em educação musical, a escola produz intensa programação artística. São recitais didáticos, audições de alunos, shows populares e concertos eruditos oferecidos à população gratuitamente. A instituição também promove todos os anos o Curso Internacional de Verão, em que participam vários músicos do Brasil e do mundo.

Let It Beatles o desafio de reproduzir os timbres e orquestrações das canções dos *Beatles* nos sintetizadores modernos. (P.M, L.B, p.3)

Sergei Quintas completa:

O Renan estudou na escola de música, eu nunca estudei musica. Aprendi sozinho. Na época só existia umas revistinhas que vendia na banca e ensinava aquelas coisas bem simplesinhas. Dó, ré, mi... durante um tempo eu toquei com aquilo ali e depois eu enveredei pelo caminho de tirar músicas da bossa nova. Eu comecei a tocar violão muito antes de estar no *friends*. Comecei com 13 anos. Minha mãe toca violão. Houve uma influência da família. Minha mãe estudou piano durante muitos anos. Até hoje ela toca. Minha mãe tem 84 anos e toca *Chopin, Mozart, Bach, Beethoven*. Já não enxerga muito a partitura mais toca. Eu passei a vida inteira escutando ela tocar. A gente começou a tocar em baixo do bloco, encontrava com os colegas e arranjava violão emprestado. Depois de um tempo eu pedi pra minha mãe e fomos lá na Discoteca Cardoso lá na W3, compramos um violão bem baratinho e aí nunca mais parei de tocar. (S.Q, F, p.7)

Nos estudos desenvolvidos pela inglesa Lucy Green (2001) pudemos verificar que a aprendizagem musical dos músicos populares se dá, entre outras formas, por meio do que ela chamou de enculturação, ou seja, a imersão nas práticas musicais de um mesmo ambiente cultural, e da imitação. Para ela, esse tipo de aprendizagem ocorre quando os sujeitos podem observar e trocar experiências com outros músicos que possuem mais conhecimento. As atividades em grupo são essenciais para a aquisição e o desenvolvimento de habilidades musicais. O ato de mostrar para o colega copiar ou mesmo a simples observação e cópia durante o fazer musical pode acontecer em meio a conversas informais sobre música. Sempre há o que demonstrar e o que aprender gerando troca de idéias em conjunto. Eduardo Sampaio, da banda “Friends”, explica que quando começaram a tocar e a aprender seus instrumentos, os amigos se reuniam sentados embaixo dos blocos das superquadras e cada um passava para o outro os acordes e as melodias que sabiam. Assim como nos contou Sergei Quintas, revezavam também as revistinhas com músicas cifradas que compravam em bancas de jornais. Foram desenvolvendo ao longo dos anos suas próprias técnicas para tirar as músicas de ouvido. Eduardo Sampaio nos revela a dele:

Eu tenho uma técnica! É assim. Eu escuto a música, depois pego o violão e vou tentando descobrir qual é a nota do baixo. Se eu achar o baixo fica mais fácil encontrar o acorde. Daí eu vou procurando as notas e montando os acordes. Porque no rock os acordes são praticamente os mesmos. A gente decora os mais usados e o que não souber ou identificar pergunta pra alguém que conhece e toca mais. (E.S, F, p.4)

Lucy Green (2001) também nos esclarece que a aprendizagem individual consiste em ouvir com o propósito de aprender e copiar canções. Quando o aprendiz se coloca à disposição de realizar uma escuta consciente, objetivando “tirar de ouvido” uma determinada canção, consegue alcançar uma aprendizagem bastante eficiente. Sergei Quintas conta que a sua maneira como “tira as músicas de ouvido” evoluiu com o tempo e com a tecnologia. A internet e a globalização contribuíram para uma maior facilidade no seu aprendizado musical:

Eu escuto a harmonia, a melodia e tal. Hoje eu escuto muito a voz. Antigamente como não existia internet, a gente tinha que tirar a letra ouvindo os discos. Eu não falava inglês com fluência pra ouvir um disco. Então eu voltava um milhão de vezes para ouvir aquele mesmo trecho. Os discos dos Beatles só passaram a ter letra quando eles lançaram os Sargent Peppers. Nenhum disco tinha letra. Nem encarte. (...) As pessoas não sabiam tão bem inglês como hoje. Cantavam só os fonemas. (S.Q, F, p.9)

Mesmo observando que alguns músicos consideram válidos os conhecimentos adquiridos em uma instituição formal, a autora acredita que a notação musical é pouco usada nos meios populares, chegando até ser descartada após a aprendizagem do repertório. Quando usada, a notação vem acompanhada pela escuta de uma referência gravada. O aprendiz ouve as gravações e também observa a performance dos artistas nos vídeos. A observação, seguida de imitação, abrange informações que não estão escritas nas partituras convencionais, como as formas de utilização das técnicas instrumentais/vocais e da interpretação performática. Para o baterista Fábio Pereira, seu aprendizado musical mesclou a técnica que o professor lhe ensinava durante as aulas de bateria e a prática:

Eu ouvia os discos e ficava tocando em cima das músicas. A bateria é mais fácil de permitir isso. Assistia a vídeos, a shows. Tocava até aprender todas as nuances dos

meus bateristas favoritos e depois colocava as minhas viradas, a minha marca. Tocar numa banda de cover é uma oportunidade para exercitar o que a gente aprende. (F.P, F, p.2)

Aprender olhando o outro fazer, imitando os acordes que este executa, revela que a aprendizagem musical informal é uma forma de construção do conhecimento. Reconhecemos também que há uma preferência pelo aprendizado musical autodidata, individual, capaz de desenvolver métodos pessoais. Em relação ao fazer musical que o *cover* proporciona a esses integrantes, podemos afirmar que essa prática funciona como uma escola. Para os músicos, fazer *cover* significa muito mais do que reproduzir fielmente as composições dos seus ídolos. É uma oportunidade de trocarem experiências musicais e de aprofundar e aprender novas maneiras de tocar seus instrumentos. Ocorre em diversos estágios, profissionais e amadores, em contextos de tributo ou simplesmente para o treino de habilidades musicais. O *cover* promove tanto entretenimento, quanto possibilita a aprendizagem (YANO, 2010). Podemos confirmar essa afirmação por meio da declaração de Dennis Oliveira:

Ah com certeza! Eu lembro que tinha músicas no início que eu escutava e achava difícil, e falava pô como é que eu vou fazer isso? Ai você vai ensaiando, vai pegando o jeito de onde colocar a voz e acaba que fica meio automático. Mas eu aprendi muita coisa mesmo, como sujar a voz em algumas frases. (...) Eu achei legal, foi um aprendizado bacana. Eu lembro de alguns ensaios no início que eu saia com a garganta arranhando um pouquinho porque eu tentava fazer de um jeito que era ruim. Você aprende muito não só em relação a um instrumento específico. Essas cadências harmônicas populares, você fica com uma memória fotográfica. Aquilo fica mais natural. É um aprendizado musical que leva pra vida inteira eu acho. (D.O, L.B, p.2)

Sergei Quintas continua:

A referência era muito boa. Se a gente dissesse que seguiu uma escola fraca, não teríamos a condição de encarar os públicos que hoje a gente encara. Hoje a gente toca pra qualquer público. (...) Na época que a gente começou a tocar e viu os Beatles, achou que aquilo era referência de voz. Porque todo mundo gostava, era bonito, fazia sucesso, dava dinheiro... Eu cantava só de ouvido, depois foi que eu descobri caminhos de racionalizar o uso da voz. Aprendi a vocalizar, a usar o diafragma. Se eu dissesse que não aprendi ouvindo Beatles seria uma tremenda de uma injustiça. Eu usei o *cover* para exercitar minha voz. Foi uma escola pra

aprender a usar a voz. Hoje eu toco MPB, outras coisas além de Beatles, tudo o que você imaginar. (S.Q, F, p.4)

Observamos nas falas dos músicos que copiar alguém que admiram é um aprendizado. A cópia pode ser tanto da técnica que o professor ensina quanto de um artista preferido. Sabemos que qualquer aprendizado musical está centrado no princípio da imitação. Sennet (2009) nos ensina que copiar e repetir várias vezes alguma coisa que já está feita é uma maneira de buscar a qualidade. A vontade do músico em se aperfeiçoar leva seu trabalho a uma qualidade mais alta. O engajamento dos músicos em busca pela perfeição gera a repetição. São horas e horas de ensaios em busca do som perfeito que seja o mais parecido possível ao do seu artista preferido. O processo de imitação e repetição não é considerado negativo. É uma prática cultural que serve de base para a autenticidade que virá depois. Sergei Quintas nos conta que é tão perfeccionista que chega a ser considerado por alguns o mais antipático da banda:

O diferencial está no fazer mais bem feito do que o bem feito. Chega lá e faz bem feito vezes dez. Se não for pra ser assim eu não vou. Eu sou perfeccionista. Eu não identifico um dó numa partitura. As pessoas que estavam tocando comigo talvez até tivessem uma formação musical e tal. (...) Se não tiver disciplina não adianta. Não funciona. Se você não usar tudo o que você tiver da sua capacidade musical você não faz. Eu apenas sou um cara disciplinado e aprendi que sem disciplina você não faz isso. É a fórmula pra você fazer esse tipo de trabalho com esse perfil amador. Profissional é diferente. Profissional você chama e coloca a partitura na frente, o cara toca e vai embora. E depois tem a pessoa conciliar a vida dela com isso. Colocar isso num parâmetro de valor em que dispute com o fato de você ter a sua mulher no final de semana, a sua família. (S.Q, F, p.6)

Os músicos levam muito a sério o que fazem. Como lemos em Hatch & Millward (1987), esta atividade representa uma oportunidade para a troca de experiências musicais, aprofundando e aprendendo novas maneiras de executar seus instrumentos. Em relação ao tempo que levam para aprender um repertório como o dos Beatles, Rodrigo Karashima explica:

Pra consolidar o repertório que a gente tem hoje, foram uns quatro anos e a gente fez muita música mesmo. Mas depois foi diminuindo o ritmo, diminuindo os ensaios... Mas nos cinco primeiros anos a gente trabalhou mais. Atualmente pra gente tirar música nova tá difícil. Porque tá difícil de reunir os outros pra ensaiar. (R.K, L.B, p.3)

Quando comparamos as práticas da música popular com as da música de concerto vemos que a dedicação para seu aprendizado e treinamento são semelhantes. Para Sergei Quintas a dedicação ao instrumento, aos ensaios e à escuta repetitiva do repertório é fundamental para o bom desenvolvimento de um trabalho musical:

Se a banda se dedicar com uma mesma formação e com a maturidade que a dedicação requer, acho que em quatro anos você consegue estar dominando o repertório. Eu ensaio há trinta anos toda terça-feira à noite. Os ensaios têm que ser permanentes. São diretamente proporcionais à performance da banda. (S.Q, F, p.9)

Imitar ou copiar um modelo pré-existente nos incita a observar que o *cover* também está presente no universo erudito. Um instrumentista clássico dedica várias horas do seu dia buscando uma interpretação fidedigna à escrita da partitura, assim como um instrumentista popular busca fidelidade ao que está registrado no fonograma. Eles buscam se aproximar ao máximo da concepção original da obra. A respeito desta colocação, podemos citar uma interessante observação de Sergei Quintas:

A colocação que eu fazia pra alguns repórteres quando vinham conversar com a gente. Mas vocês vão passar a vida inteira tocando a música dos outros? Rapaz, tu já ouviu Chopin, Mozart, Beethoven? Pois é! Se você for lá ver, a orquestra filarmônica de Londres toca a sinfonia de Beethoven exatamente como o cara escreveu. Mudar aquilo é uma heresia, entendeu? A gente às vezes até muda. Porque a música é tão boa e a aceitação é tão boa que você se permite fazer ela em outro ritmo... a gente não faz hoje exatamente como a gente fazia antes. Hoje a gente muda um pouco. (S.Q, F, p.3)

Heloisa Valente (2007) nos lembra que para a maioria dos músicos e ouvintes de música popular, a cultura musical erudita é um universo estranho e inacessível. A essência do popular é a facilidade da sua compreensão e execução. Entendemos que a prática do *cover*

permite que o músico popular, amador ou não, adentre em um campo muitas vezes árduo e complexo. É possível ser músico sem necessariamente ter que estudar o repertório dos grandes compositores eruditos e, dessa forma, sem implicar numa desvalorização eminente:

Na realidade a gente nem pensava nessa coisa do cover não. A gente só queria tocar os Beatles. Isso foi uma forma, eu imagino, hoje analisando assim, de você abrir portas pra coisas que antes era muito difícil. Por exemplo. Ser músico era uma coisa muito difícil. Exigia uma formação muito grande para ser reconhecido pela sociedade. A gente não precisou de nada disso. Bastou exercitar o que a gente tinha dentro da gente. E os Beatles, pela simplicidade das músicas, pela meliodiosidade, pela aceitação, abriram essa porta pra gente entrar em um mundo que era mundo de poucos. As pessoas tinham que ter uma formação erudita, uma coisa muito professoral... a desmistificação de que ser músico era coisa de ser vagabundo, cachaceiro, cara perdido. Depois todos nós estudávamos, fazíamos as nossas faculdades, éramos bons filhos e tínhamos as mesmas atividades da sociedade. Ué gente. Ser músico não é tão ruim assim não. Nós estamos curtindo essa maravilha aqui. Depois o reconhecimento das pessoas. Antigamente pra você ter um reconhecimento como músico ou como artista, era uma coisa muito difícil. Principalmente porque exigia que você fosse lá no conservatório e estudasse, anos de dedicação, de exclusão social... Nós não precisamos de enfrentar nada disso. A sociedade nos aceitou de braços abertos. Parte porque a gente tinha um talento, parte porque a música dos Beatles era realmente uma chave de ouro pra entrar nesse universo maravilhoso, parte porque Brasília também não tinha muitos artistas... as coisas aqui eram amadoras demais e dava espaço pra gente poder ocupar o nosso lugar. (S.Q, F, p.3)

Vemos que mesmo não fazendo parte do universo da música considerada erudita, os músicos populares que fazem *cover* dos Beatles consideram sua obra complexa e de grande valor artístico. Um repertório de sucesso que é considerado atual mesmo cinquenta anos após seu lançamento. De alguma maneira, a construção da figura mítica e inatingível do quarteto inglês possui uma “aura” que é verificada pela quantidade enorme de músicos que os estudam e os reproduzem. Partindo desse pressuposto e retornando ao pensamento de Benjamin (1983), que afirmou que retirar o véu (ou a sua aura) de uma determinada obra pode estandardizar a autenticidade do original, fica para nós um questionamento. Será que podemos considerar uma banda *cover* uma falsificação? Se tomarmos a afirmação de Debord (1997) que encara a falsificação como algo que faz desaparecer a possibilidade de referência ao autêntico, veremos que a reprodução de um repertório já conhecido, apesar de sua latente democratização, ainda consegue manter a sua aura. Em relação aos desejos do público e dos

músicos em escutar o repertório dos Beatles, Rodrigo Karashima e Sergei Quintas exemplificam:

Vamos supor ó... Tem lá o solo de *Something*... (canta a melodia do solo). Se eu fizer alguma coisa diferente disso, já era. Todo mundo vai saber. O cara não fez o solo de *Something* que é intocável. Mas se eu pego um solo que seja mais com cara de improvisado, o pessoal não vai notar tanto... (R.K, L.B, p.4)

O Paul McCartney canta cover dele mesmo. Ele não muda *drive my car* de jeito nenhum. Pode ver. Eu? Não ousa de jeito nenhum. Isso tem uma força, tem um marketing que os puristas vão enlouquecer. *Hey Jude*. Ele não canta *Hey Jude* de outra forma. Essas coisas são cláusula pétrea no mundo da Beatlemania. Ninguém muda uma coisa dessas. Eu não sou os Beatles então eu me permito viajar. Talvez se os Beatles hoje estivessem tocando juntos eles não fizessem cover deles mesmos. Eu acho que ninguém quer mexer numa coisa que é sucesso. Até quem faz regravação de sucessos antigos não quer fazer diferente. É muito arriscado. (S.Q, F, p.8)

Comprovamos que a dedicação necessária para manter os arranjos originais depende uma grande carga de trabalho. Para os integrantes desses grupos, o pagamento por esse esforço vem sob forma de realização pessoal e com as reações do público durante as apresentações. Merriam (1964), que se ocupou do estudo da função e performance de músicos em diversas culturas, nos ensina que o músico é um especialista e é sempre pago, de uma ou outra maneira, seja com reconhecimento das pessoas, seja com presentes, seja com as reações do público. Assim, ele de alguma forma recebe um cachê para exercer suas funções. O autor vai além na compreensão do exercício profissional do músico. Para ele existem vários estágios de profissionalismo. O amador que se dedica e trabalha em prol dos seus objetivos pode ser considerado um tipo de profissional. Seu reconhecimento consiste na aceitação pelo público do sujeito como um músico habilidoso (MERRIAN, 1964).

Pode-se constatar que durante as apresentações o público presente anseia pela demonstração de habilidade dos músicos. Querem ver ao vivo músicos próximos a suas realidades, reproduzindo o repertório, imitando e, por que não dizer, “falsificando” a assinatura musical dos Beatles. Uma explicação razoável acerca dessa constatação nos leva novamente às idéias de Debord que se refere à falsificação como uma possibilidade de refazer

o verdadeiro quando possível (DEBORD, 1997: 206). Ele discute o valor atribuído à cópia por vezes maior até do que ao original e também o valor da representação, maior que a realidade. Sobre imitação (falsificação) e o reconhecimento do público ao seu trabalho os músicos argumentam:

A gente acha ruim aquele esquema de imitação, que você quer imitar, que você quer ser o cara. Na verdade não é. A gente quer reproduzir, homenagear, reproduzir a música o mais perfeitamente possível. (...) Você pode de repente perguntar: mais você não enjoa de estar tocando sempre as mesmas músicas? Não é o fato de estar tocando as mesmas músicas, eu gosto das músicas e claro que assim... raramente eu pego um CD e boto ele pra ouvir, Twist and Shout. Mas eu gosto de tocar. Porque eu gosto da reação do público. Eu me realizo. É isso. (R.K, L.B, p. 10)

Mesmo sabendo que a indústria cultural consegue tornar possível o acesso a essa obra por meio da distribuição de fonogramas e imagens, notamos que a cópia procura substituir o autêntico, sobretudo quando a experiência da performance ao vivo autêntica não existe mais ou nunca existiu, como no caso dos Beatles⁵⁰. As bandas *cover* representam a identidade do artista de sucesso. Além da fidelidade aos arranjos originais e às harmonias vocais do quarteto de Liverpool, os grupos prestam tributo até mesmo na utilização de instrumentos musicais da mesma marca e modelo que John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr utilizaram. Os baixos Höfner e Rickenbacker, a bateria Ludwig, as guitarras Gretchen, Epiphone Casino e Fender Stratocaster e os amplificadores valvulados Vox, com a intenção de reproduzir a sonoridade original. Ao se colocar no lugar deles, os músicos procuram, juntamente com o público, reviver com nostalgia um tempo que não volta mais e, talvez por essa razão, a preferência por se manter fiel ao máximo possível a concepção original:

Quando você vai a um show você vê ao vivo aquilo que eles faziam com as guitarras, com os sons e as vozes, a forma de se colocar no palco. Ao mesmo tempo a pessoa vai reviver momentos bonitos da vida dela, dos momentos bons. Porque a música tem esse resgate. A pessoa vai pra ver como é que era os arranjos. No show eu chamo atenção pra algum solo: este solo aqui foi o de George Harrison no disco

⁵⁰ Em 1966, logo após o lançamento do álbum *Revolver*, os Beatles pararam de excursionar em virtude da dificuldade de tocar ao vivo os arranjos cada vez mais complexos e inusitados de suas músicas.

tal, tal, tal e aí valoriza a participação do artista no show. (...) A pessoa se beneficia desses dois aspectos. Um porque tem a oportunidade de estar escutando Beatles e o outro de ver como era aquele solo do *something* ou seja lá o que for, a performance vocal... (S.Q, F, p.11)

Entendemos que para o público e para os músicos, participar de uma apresentação *cover* é ocasião para estar mais perto de seus artistas preferidos. É recordar e vivenciar momentos de nostalgia. Plasketes (2010) afirma que como em qualquer adaptação, o *cover* nos remete a um passado e relembra composições que já estavam esquecidas. Observamos que algumas composições se tornam mais requisitadas do que outras e que ao longo dos anos os músicos vão aprendendo a desenvolver uma ordem de repertório que agrade mais ao público durante as apresentações:

Engraçado que ao longo dos anos a gente foi aprendendo a como encadear a ordem das músicas do show de acordo com o público. Então tem meio que uma formulazinha que usa pra começar com uma música que é mais marcante, que tem uma seqüência marcante de guitarra ou de algum instrumento, aí você coloca no meio umas que são mais lado B e o final costuma ser sempre mais animado, com as músicas que o público em geral curte mais. (...) Mas sempre tem no finalzinho aquela corridinha das mais animadas... a seqüênciazinha... (D.O, L.B, p. 4)

Quando lemos em Adorno (1941) que os hábitos de audição podem ser construídos por meio de repetições, ou seja, o que é mais tocado se transforma em sucesso, compreendemos melhor a demanda da prática do *cover* por parte do público. A experiência de estar lembrando algo, estar entre muitos que ouvem e gostam de um mesmo repertório aumenta o sentimento de pertença e valor. Outro ponto que verificamos é a reunião de pessoas em tribos, em torno do produto musical Beatles. São pessoas que se identificam entre si e se reúnem com um mesmo propósito:

Ao vivo você tá junto de pessoas que curtem. Se a pessoa vai no show, ela quer ver gente que curte Beatles. Tanto os que tão tocando... Por isso que eu acho que quando a pessoa vê que a galera da banda não tá curtindo, é palha (...). Vai que no dia a dia dela, no trabalho, na família, não tem pessoas que curtem, ela quer ir num lugar onde tem gente que curte. E se a galera que tá executando a música também curte, então é ótimo. É mais pela companhia... (R.K, L.B, p.1)

Vemos ainda em Plasketes (2010) que uma performance *cover* pode usar tanto elementos antigos quanto modernos, reorganizando, recriando e retomando o passado criativamente. Mesmo sabendo que a maioria dos músicos que realiza o *cover* escolhe permanecer fiel aos arranjos originais, percebemos durante as apresentações que os jovens da “Let it Beatles” executam seus instrumentos com uma técnica diferenciada da “Friends”. As suas influências musicais são o rock pesado, o Heavy Metal, enquanto que os outros vêm de uma geração que apreciava o romantismo das décadas de 1950 e 1960. Constatamos dessa maneira que nos shows da banda “Friends” há uma tendência maior na execução do repertório inicial dos Beatles, em que as canções românticas predominavam. Nas apresentações da “Let it Beatles”, a formação com teclado permite que se executem mais a segunda fase, aquela em que encontramos arranjos com sopros e quartetos de corda, relacionados ao movimento da Música Concreta⁵¹ e aos avanços tecnológicos nos estúdios de gravação da época.

Butler (2003) entende que improvisos e execuções diferentes da mesma música acontecem durante a performance. Essa flexibilidade é o que permite que uma banda *cover* possa se diferenciar de outra. Mesmo com essas diferenças, os dois grupos optaram por reproduzir o mais parecido possível às gravações:

A proposta sempre foi fazer igualzinho. A proposta é não fazer arranjo. Tem muita banda que faz arranjo. Os *Britos*, por exemplo, e tocam em português. Eu acho bacana. São públicos diferentes também. Tem gente que não vai querer ver com arranjo, quer ver como soa ao vivo o original. (D.O, L.B, p. 5)

Na discussão sobre até que ponto a criatividade pode representar originalidade (autenticidade), Sennet (2009) nos mostra que a compreensão primordial deste conceito está

⁵¹ Música Concreta é o nome dado a um tipo de música eletrônica produzida a partir da edição de áudio unida à fragmentos de sons naturais e/ou industriais. Engloba todos os processos que incluem a junção de partes completas ou fragmentos que podem ser sons do ambiente e todo o tipo de ruídos. Estes fragmentos são primeiro gravados e modificados posteriormente num estúdio especializado. O movimento surgiu entre o final da década de 1940 e início da década de 1950, acompanhando os desenvolvimentos da tecnologia na área de áudio com os microfones e a disponibilidade comercial de gravadores magnéticos.

em designar o surgimento de algo onde nada havia. Atualmente entendemos que há uma grande dificuldade em se obter uma criação totalmente original. Num mundo globalizado como o nosso, que recebe inúmeras informações diariamente, seria quase impossível não sofrer influências. Para Sennet, isolar o artista no momento da criação pode contribuir para essa experiência, mas é difícil não encontrarmos alguma referência em obras anteriores. Benjamin (1983) acredita que reprodução e originalidade não andam juntas. No entanto, podemos verificar no *cover* momentos de criação:

Hoje o que eu canto, o que você canta, é você que tá cantando. A voz é sua. O solo que você tá tocando não é do George Harrison, é da sua guitarra. É a sua performance. Então a sua criatividade e a sua musicalidade estariam dentro de um contexto que já foi feito. Originalidade é justamente o contrário. É você ter uma coisa que não foi feita. Eu não diria que é originalidade. Eu diria que é virtuosismo porque tem pessoas que tem a capacidade de multiplicar por dez uma coisa que já era boa. (...) A criatividade tá em você conseguir transformar uma coisa que já era boa em excelente. O *cover* não luta em copiar. Quando você canta dando a sua interpretação, hoje que a gente fala inglês, não tá preocupado se a pronúncia é britânica ou é americana. Hoje até ousa interpretar a música. A criatividade está quando você interpreta a música. Procura interpretar da sua forma a visão que os Beatles tinham do mundo. Quando surgiu o sintetizador, tudo mudou. Imagina. Você tocar *yesterday* sem ter uma orquestra por traz, com o teclado reproduzindo as cordas, ou seja, fazer uma coisa que nem eles fizeram ao vivo. A criatividade vai estar na interpretação daquilo que foi feito de outra forma. Você tem que fazer muito bem feito. Mas você não está criando nada. A criatividade está na interpretação. Se você fizer uma roupa nova aí eu acho que há criatividade. (S.Q, F, p. 8-9)

Quando perguntados sobre a importância que o figurino pode assumir na performance, percebemos que não há uma tendência em copiar na íntegra a moda usada pelo quarteto de Liverpool. Os integrantes procuram apenas padronizar suas vestimentas no palco e acreditam que a indumentária não é a principal preocupação:

Nunca nos preocupamos em vestir igual. Hoje a gente procura dar um tom mais sério. A gente canta sempre de blusa branca, de manga comprida, sem gravata, pra destacar a banda do resto. A camisa branca aparece mais. Mas nunca nos preocupamos nem em vestir parecido. (S.Q, F, p. 10)

Peruca e roupinha? Assim... A gente começou bem livre, cada um usando o que queria. Depois é claro que tem uma certa padronização. (...) Aquele esquema de imitação, que você quer imitar, que você quer ser o cara, não é. A gente quer reproduzir, homenagear. Reproduzir a música o mais perfeitamente possível. Então se você fechar o olho e escutar e tiver bom, pra nós está excelente. (D.O, L.B, p. 6)

Eu acho legal o visual estar uniforme. A gente tem procurado tocar mais ou menos com as mesmas roupas. Gola rolê ou então camisa e calça, gravata. É legal a padronização, mas a gente não acha que isso seja principal. (R.K, L.B, p.5)

Sabemos que a performance envolve mais do que a execução de um repertório através do canto e dos instrumentos. Como lemos nos estudos de Valente (2007), ela envolve os gestuais, o comportamento dos intérpretes, as reações do público, os cenários e os figurinos. O intérprete é o responsável para que uma obra ganhe vida, dando a ela uma interpretação pessoal. Alterar o andamento, acrescentar acordes, improvisar melodias, reinventar o figurino e mesmo inventar finalizações para algumas músicas que nas gravações originais terminam em *fade out*⁵², são alguns dos exemplos de como isso acontece:

A proposta era tentar fazer o mais fiel. Mas acaba que ao vivo é diferente. Sempre tem um peso maior. Andamento também... A proposta é tentar aproximar o máximo que a gente consegue. Tem música que a gente não escuta há anos. Então acaba que a música deixa de ser aquilo que você escuta no CD e passa a ser aquilo que você toca toda vez. E aí quando a gente escuta de novo a gente tá tão acostumado com essa nova personalidade que a gente se assusta. No CD é mais lento ou termina diferente. (D.O, L.B, p.5)

Outros autores, como Napolitano (2005), afirmam que a performance não precisa ser idêntica a interpretação original. Ela possui uma liberdade maior de criação em relação ao que já fora anteriormente gravado. Dessa maneira, notamos que uma apresentação *cover*, ainda que buscando manter-se fiel aos arranjos originais, pode modificar alguns aspectos musicais:

Hoje a gente faz a maior parte do show, em respeito às pessoas que curtem, como no original. Mas tem várias partes do show que são mais intimistas que a gente faz só com violão e voz, sem todo aquele instrumental, sem nada dos arranjos originais do George Martin. E a própria filosofia da banda não é imitar. Nunca ninguém quis imitar o John Lennon, nem Paul McCartney, nem nada disso não. A gente tem a nossa voz de cantar do jeito que a gente gostava. E as pessoas aceitaram assim. (S.Q, F, p.3)

⁵² Fade out é uma maneira de finalizar uma gravação de uma determinada canção diminuindo o volume até que o som desapareça por completo.

Na procura por uma compreensão mais aprofundada sobre a performance, fomos buscar exemplos nos estudos antropológicos de Turner (1982). É ele que nos instrui que todas as experiências cotidianas são dramatizadas, pois as práticas performáticas estão sempre presentes. Elas podem diferenciar os tipos de recepção de uma obra. O ouvinte tanto pode escutar uma gravação sentado no sofá da sala de sua casa como pode deslocar-se a um ambiente de show. Nesse local ele participará de uma performance ao vivo, sendo levado a vivenciar todos os elementos que uma apresentação musical engloba. Na performance ao vivo a recepção vai além da execução musical de uma obra. As sensações que o corpo se permite experimentar também podem influenciar as pessoas. Além da audição, o público reage aos gestos dos intérpretes cantando junto, dançando, batendo palmas e se emocionando:

Tem o negócio da experiência também porque você está escutando um negócio que está gravado em faixas num treco de alumínio, sei lá, que é o CD, você quer ver aquilo sendo feito por pessoas. Como é que seria se você estiver inserido lá fisicamente, escutando o som que o cara tá fazendo na hora. É a experiência do ao vivo, né. (...) A gente vai tocar músicas aqui que os Beatles nunca tocaram ao vivo, por exemplo. (D.O, L.B, p.12)

Schechner (1985), que assim como Turner (1982) estudou rituais em diferentes culturas, nos mostra que participando de um evento artístico somos capazes de nos conduzirmos a outra dimensão. Saímos dos nossos papéis diários e mergulhamos por alguns instantes em um mundo que não fazemos parte. A performance é a essência do evento musical. Na maioria das vezes ela é capaz de conduzir a audiência e os músicos a uma experiência estética quando juntos se permitem ultrapassar os limites da liminaridade. Essa interação é capaz de provocar uma comunicação entre o intérprete e o público, que resulta em vários níveis de prazer.

Seeger (2008) nos diz que para entender os efeitos da execução de uma música sobre uma determinada audiência é necessário entender de que maneira esta performance a afeta (SEEGGER, 2008: 244). O autor julga que antes dos músicos iniciarem uma apresentação

devem ter passado por um longo treinamento em alguma tradição musical. A música que eles executam deve ser significativa o suficiente para justificar a eles e à audiência o tempo, o dinheiro, a comida ou a energia utilizada no evento (SEEGER, 2008: 238):

A gente observa a reação das pessoas com as músicas que a gente toca. *Twist and Shout, Help, I want to hold you hand*, acho que essas são as 3 músicas que a gente mais toca. Porque a reação do público em relação à essas músicas é sempre positiva por mais morno que esteja o show. Tocando essas músicas já dá uma animada, entendeu? (R.K, L.B, p.3)

O fato é que este tipo de evento musical em que há uma banda *cover* reproduzindo um grupo de sucesso internacional, ou até mesmo nacional, tende a ser mais freqüentado pelo público em geral do que os eventos de bandas autorais. As pessoas conhecem as músicas, sabem cantar suas letras e, algumas vezes, até sabem de cor o arranjo original de cada uma. Foi o que percebemos durante as apresentações. Em determinado momento do show, o público começa a cantar junto e a participar da performance.

Em Brasília não encontramos atualmente uma efervescência cultural. Vimos que a Lei do Silêncio e a Lei Seca diminuíram bastante os espaços para a música em bares e restaurantes, restringindo o campo de trabalho dos músicos populares a eventos particulares que demandam a criação de diversos grupos *covers*. Tendo que se dividir entre a imitação e a produção de trabalhos autorais, acabam por escolher investir em algo que dê retorno a curto prazo:

Na banda cover o sucesso já tá pronto. Você ensaia e toca uma coisa que já fez sucesso. Agora, numa banda autoral você tem que construir esse sucesso. E é um trabalho árduo. Um trabalho difícil. (D.O, L.B, p. 11)

O que contribui para a escolha do público por esse tipo de repertório é o fato de que os brasilienses estiveram desde sempre expostos a uma informação cultural internacional. Madeira (1997) justifica que na capital surgiram todas as tendências da música, especialmente

o rock. No entanto, verificamos atualmente na cidade um emaranhado cultural que busca resgatar memórias de diferentes estilos musicais, como é o caso do samba, do choro e do próprio hibridismo provocado pela fusão desses elementos. Em paralelo a essa tendência do *cover*, encontramos aqui vários trabalhos autorais que dependem de políticas públicas de incentivo a cultura para sobreviver. Para muitos músicos que realizam o *cover*, a opção por ele não está necessariamente ligada ao retorno financeiro imediato e sim ao prazer que sentem com esta função. Acreditam que o sucesso acontece independente de ser um repertório conhecido ou não:

Não depende se é *cover* ou não. Depende se o trabalho é árduo, digamos assim, se você corre atrás das coisas. Enfim. Se você faz com amor e dedicação. Falam que restringe o espaço dos autorais. Mas uma banda *cover* é sempre uma banda *cover*, pra sempre. Não vai muito pra longe.(...) agora uma banda autoral, é mais difícil de ter um público imediato, é. Mas também se o negócio estoura... (...) Cada um de nós da banda tem ou teve seus trabalhos autorais. E a gente sabe como é esse lado aí. (R.K, L.B, p.11)

Sobre a repetição constante do mesmo repertório, apresentado há vários anos pelas bandas e apreciado pelo público, os músicos se justificam afirmando que nunca há uma apresentação igual a outra:

É aquele negócio né. Você pode cantar uma música 300 vezes certinho e na hora que você vai cantar a 301, você esquece a letra. É normal de acontecer. (D.O, L.B, p. 4)

Agora mesmo que a gente foi tocar em Liverpool, a gente re-ensaiou algumas músicas, e caramba! Quanta coisa a gente tá fazendo diferente. (R.K, L.B, p. 4)

“O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. Saber que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança” (SEEGGER, 2008: 238). Dessa forma, o público permanece fiel e admira as apresentações. É a audiência e o prazer de tocar que movem a atividade desses grupos ao longo de todos esses anos. Percebemos que alguns membros dessas bandas

desenvolvem composições autorais paralelamente, mas ainda assim encontram no *cover* uma oportunidade de exercitar suas sensibilidades e aprender mais sobre música. Quando perguntamos a esses músicos se pretendem continuar investindo suas vidas nesse trabalho, encontramos em todas as respostas o amor pelo que fazem:

É... enquanto tiver todo mundo podendo, se ninguém mudar de Brasília, com certeza, tranquilamente eu me vejo aí fazendo cover por muitos anos. (D.O, L.B, p. 12)

Mas enquanto eu puder tocar eu to tocando. Minha voz está no máximo que eu poderia alcançar em termos de maturidade. Se eu pudesse eu tocaria o resto da vida. Obviamente eu já tenho composições minhas. Já estou indo pra estúdio pra começar a gravar algumas composições e arranjos meus. Mas fora isso, Beatles pra mim é só uma diversão mesmo. Uma forma de encontrar pessoas e dar vazão a essa musicalidade que eu tenho. Uma paixão que a gente não quer que morra. (S.Q, F, p. 11)

4.3 O SONHO NÃO ACABOU

Para finalizar este capítulo, faremos uma breve descrição de uma apresentação importante do grupo “Let it Beatles”, para que possamos compreender melhor os aspectos abordados nessa pesquisa. Seeger (2008) nos propõe uma maneira etnográfica de análise para a performance em um evento musical, seja um ensaio ou uma apresentação, pois para ele “a etnografia é a escrita sobre a maneira como as pessoas fazem música” (SEEGER, 2008: 239). Para o autor, a etnografia abarca o fazer musical e a sua análise se realiza sobre a descrição do evento de uma maneira em geral, abrangendo muito mais do que a mera transcrição dos sons. Assumindo um olhar etnográfico sobre a prática do *cover* como Seeger nos sugere, foi observado um show da “Let it Beatles”, realizado na semana seguinte ao retorno da banda à cidade, após apresentarem-se no *Caver Club* em Liverpool. Em junho de 2010, para celebrar o décimo aniversário de criação, o grupo realizou o sonho dos músicos que fazem *cover* do conjunto inglês. Subiu a um dos palcos mais conhecidos em todo o mundo, o *Cavern Club*,

onde John Lennon, George Harrison, Paul McCartney e Ringo Starr, deram seus primeiros passos na música para se tornarem o maior fenômeno pop de todos os tempos.

O evento musical em questão é um show, apresentado no dia 26 de junho de 2010, sábado, no Gate's Pub, localizado na 403 sul em Brasília. Essa casa de shows, conhecida e freqüentada pelos brasilienses, existe há mais de vinte anos. É um local por onde passaram vários artistas da cidade e que recentemente mudou de dono e de endereço. Foi transferida para o bloco ao lado e sofreu uma reforma que modificou sua estrutura. O espaço é pequeno, composto de três ambientes distribuídos em três andares. No térreo está localizada a entrada, os caixas e um grande bar no centro, onde as pessoas podem sentar-se em bancos e servir-se de bebidas, alcoólicas ou não. Acima encontram-se os banheiros, a cozinha e o camarim dos músicos. O palco em que acontecem os shows localiza-se no andar subterrâneo, com mesas e cadeiras para que os ouvintes possam ser servidos pelos garçons e apreciar a música.

A casa permite a entrada de maiores de idade e é caracterizada pela presença democrática de homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais, com idades variadas entre 18 a 65 anos, de várias tribos, religiões, nacionalidades, posições políticas e com vários níveis de poder aquisitivo, que freqüentam o local com o objetivo comum de ouvir boa música, confraternizar, socializar e até dançar. Neste dia, os organizadores sabiam que a casa estaria cheia, abarrotada de pessoas, pois este grupo quase sempre atrai muitos expectadores. Seu público é muito variado. Abrange várias idades e várias gerações. Trata-se de uma banda consolidada na cidade que traz para seus shows uma grande quantidade de admiradores.

Hall (2001) novamente nos explica o porquê do *cover* ser ligado às práticas sociais dos diversos grupos que circulam na cidade. Ele reúne o público em torno de um mesmo propósito de entretenimento e proporciona a identificação de pessoas entre si, transformando o espaço de diversão também em espaço de afirmação de identidades.

Na entrada do local viam-se vários cartazes com fotos que faziam referência à viagem de Liverpool, onde conheceram os locais em que os Beatles estiveram, como *Penny Lane*, *Strawberry Fields* e *Abbey Road*, descritos em algumas de suas canções. Os integrantes foram fotografados nesses locais e confeccionaram novos *slogans* com essas imagens. Caminhando pelo bar, reconhecendo e identificando as tribos que estavam no local, podemos dizer que o público presente estava lá para apreciar os brasileiros que voltavam da Inglaterra. A média de idade é bastante variada. Está entre os 18 e 65 anos. São pessoas que viveram a época em que o conjunto inglês estava no auge e jovens que cresceram ouvindo o repertório em casa, influenciados pelos pais.

Ao chegar perto da escada que conduz ao andar subterrâneo, havia um cartaz em especial que chamava atenção e alertava a audiência com os seguintes dizeres: “*Welcome to Cavern Pub. The most famous Club in the World!*” A atmosfera estava criada. A partir daquele momento, todos desciam as escadas e entrariam em outra dimensão da vida, fora do cotidiano habitual, vivendo a fantasia de poder estar em um local onde provavelmente nunca estiveram. Seriam transportados a uma outra época e viveriam outra realidade.

Pudemos observar nas reações do público e da banda que aquele era um momento de prazer e diversão. As pessoas se socializavam, confraternizavam, dançavam e cantavam as canções junto com os músicos. Até mesmo os trabalhadores do local, garçons, atendentes do bar, caixas e copeiros participavam da performance. Ela gerava nostalgia nos mais velhos e alegria em todos. Queriam compartilhar do mesmo sentimento de felicidade por pertencer àquela tribo. Alguns usavam camisetas estampadas com os rostos e capas de discos de seus ídolos, identificando-se entre si. A interação entre a banda e a audiência se dava também por meio dos pedidos musicais. Várias pessoas gritavam os nomes das músicas que queriam escutar e diversas vezes eram atendidas. Em certos momentos do show os músicos sorteavam

botons, adesivos, miniaturas e camisetas trazidas da Inglaterra. O alvoroço em torno desses objetos era geral. Todos queriam levar para casa algum souvenir dos Beatles.

Na medida em que a apresentação se aproximava do fim, a animação ia tomando conta do espaço. A ordem do repertório acompanhava a interação com as pessoas. As canções de maior sucesso foram deixadas por último, atingindo assim o clímax necessário para causar no público uma sensação de euforia e bem estar. As pessoas não queriam que o show acabasse e saiam com vontade que tudo começasse novamente. Apaixonados pela obra dos Beatles, tiveram a oportunidade de vivenciar uma época que não volta mais. Nos presentes, aquele momento representava compartilhar dos mesmos gostos em um ambiente de descontração. Representava mais ainda. O ideal de que o sonho não acabou.

**5. “AND IN THE END
(THE LOVE YOU TAKE IS EQUAL TO THE LOVE YOU MADE)⁵³”**

(Lennon/ McCartney)

Este texto teve como objetivo discutir a prática do *cover*. Sabemos que a capital federal já foi considerada a “capital do rock”. Sobretudo em fins da década de 1970 e durante a década de 1980, a cidade exportou grupos como Legião Urbana, Capital Inicial, Raimundos, Plebe Rude e outros. Assim como acontece com a maioria dos músicos, estes também iniciaram suas carreiras fazendo *cover*. Com o tempo, estas bandas tiveram que deslocar-se para o eixo Rio-São Paulo em busca de melhores oportunidades para divulgarem suas obras autorais.

Hoje, pelo mesmo motivo, muitos outros músicos saem de Brasília. Os que aqui ficam acabam por se dedicar ao *cover*, não só pelo amor que estes nutrem pelo artista que copiam, mas também pelo retorno financeiro que essa prática pode proporcionar. Constatamos que o desejo de uma grande parte daqueles que fazem *cover* é também o de compor sua própria obra. Eles acreditam que sofrem diversos empecilhos com a dificuldade em divulgar suas composições para o grande público e também com a escassez de políticas públicas de incentivo a cultura. Aqueles que conseguem manter seus ideais de produção autoral na Capital Federal os realizam com muito sacrifício, acreditando num retorno a longo prazo e na construção de uma carreira sólida de sucesso. A dificuldade de sobreviver no mercado de obras autorais obriga muitas vezes esses músicos a se dividirem entre os próprios trabalhos, a prática do *cover* e, porque não dizer, outras funções, como a de professor de música.

É preocupante a situação do fazer musical em Brasília. Com a diminuição de alternativas de lazer, do turismo e da geração de renda proveniente dos espaços artísticos tais como bares, restaurantes, teatros, e a conseqüente cobrança de imposto do comércio local,

⁵³ “E no final, o amor que você recebe é igual ao que você dá”. *The end*, música de Lennon & McCartney, do álbum *Abbey Road*, lançado pelos Beatles em 1969.

acarretaram um grande contingente de desempregados que dependem dessas atividades para a sua sobrevivência. Empresários de casas noturnas ainda lutam contra as leis do governo atual, para que não sejam obrigados a fechar suas portas antes da meia noite ou mesmo eliminar a música ao vivo do cardápio. Preferem investir em bandas *cover* por acreditar que o retorno do investimento será mais rápido

Quando decidimos trabalhar com *cover*, nossos receios estavam ligados às poucas fontes para conhecê-lo. No entanto, na medida em que avançamos o assunto que parecia tão simples, foi se revelando um campo de dimensões assustadoras. A surpresa maior, além de verificarmos interfaces com outras disciplinas, foi a certeza de que numa dissertação de mestrado não cobriríamos todos os aspectos que deveriam ser abordados. Assumimos que as exigências em relação ao tempo para a entrega dos originais, as regras para o tamanho do trabalho, os atropelos da vida que muitas vezes não podemos evitar, deixou lacunas no texto.

Uma delas está relacionada ao estudo do público que costuma prestigiar os shows de bandas *covers*. A observação dos grupos nos mostrou aspectos até então cegos ao nosso campo de visão, como se nossa ansiedade em observar a performance no palco nos cegasse para o que se passava nos bastidores das apresentações. Conforme se desenvolvia a pesquisa de campo, observamos que mesmo sendo amadores, os grupos necessitavam de vários apoios, os quais as apresentações não seriam possíveis. Produtores, agentes, iluminadores, técnicos em sonorização, apresentadores e outros. Estas atividades eram na sua maioria exercidas pelas famílias e amigos. Esposas que dão suporte no camarim, que os apresenta no palco, parentes que fotografam, que filmam, recepcionam o público e vendem ingressos.

Tudo isso nos sensibilizou enquanto rondávamos as leituras de autor em autor, as observações de show a show, as análises de entrevista a entrevista. Enfim, este trabalho saiu como poderia e não como deveria.

Nesse sentido, optamos por focar mais na prática do músico e trazer à tona a discussão da importância do *cover* para a sua formação. Compreendemos que imitar um intérprete de maior sucesso, objetivando alcançar um patamar de perfeição, é uma atividade necessária para a sua profissionalização. Percebemos também que o universo da música de concerto e o das apresentações populares possuem várias semelhanças. Nos dois casos os músicos buscam a perfeição técnica, dedicando-se horas e horas no estudo de seus instrumentos. Preocupam-se não só com a sonoridade, mas também com os aspectos relacionados a interpretação das obras e com as performances ao vivo. Compram os melhores instrumentos e pretendem chegar a um estágio de evolução que seja capaz de os realizar. Espelham-se nos seus autores prediletos e consideram alguns intérpretes como seu modelo ideal de boa execução, até que estes aprendizes tenham desenvolvido técnicas e interpretações próprias.

Ser músico exige muita dedicação e esforço. Mesmo assim, fazer parte de uma banda *cover* mantendo-a como um *hobby* ou não é uma das melhores alternativas tanto para os músicos amadores quanto para futuros profissionais. É nessa atividade que muitos deles podem exercer profissões que garantam a sua sobrevivência, encarando o papel de artista apenas pelo prazer de executar um instrumento e um determinado repertório nas suas horas livres, sem ter a sua sobrevivência ameaçada pelos baixos salários dos músicos que tocam na noite. No decorrer deste trabalho, encontramos vários grupos que se formaram com o intuito de fazer dessa prática apenas um momento de diversão e socialização, ainda que com bastante profissionalismo, seriedade e dedicação.

Consideramos que os momentos em que eles realizam o *cover* são essenciais para sua profissionalização. Copiando seus intérpretes preferidos são capazes de estabelecer padrões de excelência. A imitação os possibilita passar para o estágio da criação na medida em que começam a estabelecer uma identidade própria, fazendo da releitura de canções conhecidas o próximo passo para a criação de obras originais. Não podemos deixar de citar que até mesmo

os Beatles, considerados referência mundial em originalidade e criação, têm em “*Twist and Shout*”, o seu *hit* mais conhecido, um *cover*. Esta canção, assim como outras, foi o impulso inicial para a carreira de sucesso do quarteto de Liverpool. Ela é apontada nas biografias do grupo como tendo sido fenômeno de audiência, permanecendo por mais de dez semanas em primeiro lugar na relação das músicas mais tocadas pelas rádios da Inglaterra e Estados Unidos. Portanto, contribuiu de forma generosa para a sua popularização.

Finalmente afirmamos que, de certa forma, o *cover* está presente também em aspectos não só musicais. O próprio termo *Kitsch*⁵⁴, que significa vender alguma coisa no lugar de outra, está ligado a arte no sentido de negação à autenticidade da obra mediante suas reproduções em série com finalidades comerciais. Sua primeira característica é a imitação. Dessa maneira, muitos o consideram como brega e de mau gosto. Um objeto que é retirado da sua função inicial para assumir outra; um casaco de couro “ecológico”, uma máquina fotográfica antiga como decoração da sala de estar, um pingüim em cima da geladeira, são elementos considerados *Kitsch*. São imitações.

A reconstrução fiel de uma época para um filme, o resgate e a adaptação de peças do vestuário de uma moda passada, jingles para campanhas políticas e publicitárias que se apropriam de canções conhecidas modificando a letra, os “*remakes*⁵⁵” cinematográficos ou de telenovelas e as regravações dos grandes sucessos também são considerados exemplos de *kitsch*. São imitações. São *covers do original*.

Enfim, terminamos este trabalho com a certeza da extensão do tema e que este deixa inúmeras possibilidades e sugestões para pesquisas futuras.

⁵⁴ SÊGA, 2008: 15

⁵⁵ Refilmagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. “A Indústria Cultural”. In *Comunicação e Indústria Cultural*. P. 287-295. Organizado por Gabriel Cohn. São Paulo: Nacional, 1978.

_____ & **SIMPSON**, G. “On Popular Music.” In *Studies in Philosophy and Social Science*. Vol. 9, p. 17-48. New York: Institute of Social Research, 1941.

_____ “O fetichismo na música e a regressão da audição” in: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

AGAWU, Kofi. “Analyzing music under the new musicological regime” in *The Journal of Musicology*, vol 15, n.3, p. 297-307, 1997.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. “Imagens, Identidade e Memória na Canção Regionalista” in *Escritas da História-Memória e Linguagem*. Revista de História da UCG, n. 18, 2004.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins, 6ª Edição, 1967.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógios d’água, 1991.

BEHAGUE, Guerard. “Hacia um enfoque etnomusicológico para El analisis de La música popular” in *Anais da IASPM*. Bogotá, 1999.

_____ *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BLACKING, John. “Let all the world hear all the world’s music: popular music making and music education” in *A common sense view of all music*. Cambridge University Press, 1987.

_____ *Music, Culture and Experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

_____ “The impress of personality in unwritten music” in *A common sense view of all music*. Cambridge University Press, 1987.

BOHLMAN, Philip. “Ethnomusicology’s challenge to the canon; the canon challenge to ethnomusicology” in *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular. Leituras de operárias*. Petrópolis: vozes, 1973.

_____ *Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos*. São Paulo: Edusp, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.

_____ *A miséria do mundo*. Tradução de Mateus S. Soares. Petrópolis: Vozes, 1999.

BUTLER, Mark. Taking it seriously: intertextuality and authenticity in two covers by the Pet Shop Boys. In *Popular Music volume 22/1*. Cambridge University Press, 2003.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPBELL, Patrícia Shehan. *Lessons from the world: a cross-cultural guide to music teaching and learning*. New York: Schirmer Books, 1991.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.

CARVALHO, José Jorge de. “Transformação da sensibilidade musical contemporânea” in *Horizontes Antropológicos – Música e Sociedade*. UFRGS, 1999.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

COHN, Gabriel “Indústria Cultural como conceito multidimensional” in *Comunicação e culturas do consumo*, organizado por Maria Aparecida Baccega, São Paulo: Atlas, 2008.

COOK, Nicholas “What is musicology?” in *BBC Magazine 7/9*, may 1999.

_____ “Theorizing musical meaning” in *Music Theory Spectrum*, vol. 23, n.2, 2001.

COOTE, Jeremy. *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford University Press, 1994.

CORRÊA, Tupã Gomes. *Mercado da Música*. São Paulo: Expert, 1987

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: 34, 2000.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

DONAS, Ernesto & **MILSTEIN**, Denise. *Cantando la ciudad*. Montevideo, Uruguay: Editorial Nordan Comunidad, 2003.

DUPRAT, Régis. “Linguagem Musical e Criação” in *Brasiliana: Revista da Academia Brasileira de Música*, n. 19, 2005.

FABIAN, Dorottya. “The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review” in *Internacional Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 32, n. 2, 2001.

FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?” in *Palavra Cantada – Ensaios sobre poesia, música e voz*. Org. Claudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

_____ *The Hidden Musicians: Music Making in a English Town*. Cambridge University Press, 1989.

FROES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de Aventura*. São Paulo: 34, 2000.

GAMMOND, Peter. *The Oxford Companion to popular music*. New York: Oxford University, 1991

GONZÁLES, Juan Pablo. “Musicologia Popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos” in *Revista Musical Chilena LV/195*, enero – junio 2001, pp. 38 – 64.

GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn – a way ahead for music education*. London: Ashgate, 2001.

GROUT, D.J. e Palisca. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

HOMAN, Shane. *Acess All Eras – Tribute Bands and Global Pop Culture*. U.K.: Open University Press, 2006.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *A era dos festivais, uma parábola*. São Paulo: 34, 2003.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Havard University Press, 1985. Traduzido para o português *Musicologia*. Coleção Opus 86. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____ “American Musicology in the 1990s” in *Journal of Musicology* 9/2, 1991.

LUCAS, Maria Elisabeth. “Etnomusicologia e globalização da cultura: notas para uma epistemologia da música no plural” in *Pauta* (Revista do Curso de Pós-Graduação em Música – Mestrado e Doutorado da UFRGS), Porto Alegre, ano VI/ VII, n. 9/ 10, dez. 1994/ abr. 1995.

MADEIRA, Maria Angélica. “Formas de sociabilidade e a cultura da festa na juventude brasileira dos anos 1990”. In *Brasília: a construção do cotidiano*. Brasília: Paralelo 15 Editora, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1995.

_____. *O tempo das tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

MARCELO, Carlos. *Renato Russo: o filho da revolução*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

MARCHETTI, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

McCRELESS, Patrick. "Contemporary music theory and the new musicology: an introduction" in *Music Theory Online (The online Journal of the Society for Music Theory)*, vol. 2.2, 1996.

MERRIAN, Alan P. "Social behavior: the musician" in *The Anthropology of music*. North Wester University Press. U.S, 1964.

_____. "Uses and Functions" in *The Anthropology of music*. North Wester University Presse U. S, 1964.

MIDDLETON, Richard. "Lost in Music? Pleasure, value and ideology in Popular Music" in *Studing Popular Music*. U.K.: Open University Press, 1990.

MILES, Stephen. "Critical Musicology and The Problem of Mediation" in *Notes*, 2nd Ser., vol. 53, n. 3, 1997.

MORELLI, Rita C. L. "Brasil, anos 70: a indústria do disco e a música popular" in *Indústria Fonográfica*. Campinas: Unicamp, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira, utopia e massificação (1950 – 1980)*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. "A constituição de uma forma musical e de um campo de estudo" in *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. "Para uma história cultural da música popular" in *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NETTL, Bruno. "Historical aspects of Ethnomusicology" in *Ethnomusicology-History-definitions and Scoope*. Edited by Kay Kaufmann Shelemay, London: Garland, 1992.

_____. "Musical thinking and thinking about music in ethnomusicology: an essay of personal interpretation" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, n. 1, The Philosophy of music, winter 1994.

NETTO, Michel Nicolau. *Musica Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.

NUNES, Brasilmar Ferreira. Fragmentos para um discurso sociológico sobre Brasília. In *Brasília: a construção do cotidiano*. Brasília: Paralelo 15 Editora, 1997.

OLIVEIRA, Paula A. N. *A Música Cover no Distrito Federal como alternativa à escassez de políticas públicas para a produção de música autoral*. Brasília: monografia do curso de especialização em Gestão Cultural UnB/ CEAD/ MINC, 2008.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001

_____ *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985

_____ “Gostos de classe e estilos de vida” in *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: olho d’água, 2003.

_____ *Românticos e Folcloristas*. Editora Olhos D’água S/D.

PESAVENTO, Sandra J. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINTO, Mércia. “Ouvidos para o mundo – Aprendizado informal de música em grupos do Distrito Federal” in: *Opus, Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Fevereiro de 2002, versão eletrônica.

_____ “Pastoril, um auto de Natal Brasileiro” in *Pauta*, vol. 3, n. 20, UFRGS, junho de 2002.

PLASKETES, George. “Introduction: like a version” in *Play it again: cover songs in Popular Music*. Edited by George Plasketes. England: Ashgate, 2010.

_____ “Further Re-flections on the Cover Age: a collage and chronicle” in *Play it again: cover songs in Popular Music*. Edited by George Plasketes. England: Ashgate, 2010.

REILY, Suzel Ana. “Música Sertaneja and migrant identity: the stylistic development of a Brazilian genre” in *Popular Music*, vol. 11/3, Cambridge University Press, 1992.

_____ “Musical Performance at a Brazilian Festival” in *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 3, 1994.

ROGÉRIO, Pedro. *Pessoal do Ceará. Habitus e campo musical na década de 1970*. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

ROUCHOU, Joële. *Noites de verão com cheiro de jasmim*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

SCHECHNER, Richard. “Performers and spectators transported and transformed.” In *Between Theater and Anthropology*. USA: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHEPHERD, John. “Musicology and Popular Music Studies” in *Music as a Social Text*. U.K.: Polity Press, 1991.

SEEGER, Anthony. “Etnografia da música” in Meyers, Helen. *Ethnomusicology: na introduction*. New York: Norton Publishers, 1992. Publicado em português na Revista *Cadernos de Campo*, n. 17, USP.

SÊGA, Christina Pedrazza. *O Kitsch e suas dimensões*. Brasília: Casa das Musas, 2008.

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música Pop*. São Paulo-SP: Hedra, 1999.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e Diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUZA, Antonio Marcus Alves. *Cultura Rock e Arte de Massa*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

SOUZA, Jussamara. “Práticas de aprendizagem musical em três bandas de rock” in *Per Musi*. Vol. 7, p.38-75. Belo Horizonte, 2003.

STOKES, Martin. *Ethnicity Identity and Music*. Oxford: Berg, 1994.

SUASSUNA, Ariano. “Concepção Tradicional da Arte” in *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.

_____ “Ofício, técnica e forma, na arte” in *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.

TAGG, Philip. “Analyzing Popular Music: theory, methods and practice” in *Popular Music 2*, Cambridge University Press, 1982

_____ “Musicology and the semiotics of popular music” in *Semiotica 66-1/3*, p. 279-298. Mouton de Gruyter editor: Amsterdam, 1987.

_____ “Music Teacher Training Problems and Popular Music Research” in *Popular Music Perspectives (IASPM)*, p. 232-242, Edited by David Horn. Göteborg: Exeter, 1982.

_____ “Toward a Musicology of the Mass Media” in *Ten Little Tunes*. New York: The Mass Media Scholars Press Inc. N.Y. Montreal, 2003.

THORNTON, Sarah. “Strategies for reconstructing the popular music past” in *Popular Music*. Vol. 9/ 1. 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

TOMLINSON, Gary. “The historian, the performer, and authentic meaning in music” in *Authenticity and Early Music*. Nicholas Kenyon, Oxford University Press, 1988.

_____ “The web of culture, a context for musicology” in *19th Century Music*, vol. 7, n. 3, 1984.

TREITLER, Leo. “Postmodern signs in musical studies” in *The Journal of Musicology*, vol. 13, n. 1, winter 1995.

_____ “What kind of story is history?” in *19th Century Music*, vol. 7, n. 3, Essays for Joseph Kerman, april 3 1984.

TURNER, Victor. *From Ritual To Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. “Perdão Emília! Transmissão Oral e Aural na Canção Popular” in *Palavra Cantada – Ensaios sobre poesia, música e voz*. Org. Claudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

VALENTE, Heloisa. “Canção Artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo” in *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Láctea, 2007.

VARGAS, Christian. “Os anjos decaídos: uma arqueologia do imaginário” in Costa, Cléria Botelho da e Machado, Maria Salete Kern (org). *Imaginário e História*. Brasília: Paralelo 15, 1999.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

YANO, Christine R. “Cover Up: Emergent Authenticity in a Japanese Popular Music Genre” in *Play it again: cover songs in Popular Music*. Edited by George Plasketes. England: Ashgate, 2010.

ANEXOS