

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

Grunge

Ensaio sobre a formação de um gênero

ALUNO: MÁRCIO DO VALE

ORIENTADOR: MAURÍCIO TAVARES

Memória do trabalho
de conclusão de curso
de graduação em
jornalismo

Junho de 2006
Salvador, Bahia

SUMÁRIO

1. RESUMO	3
2. APRESENTAÇÃO	4
3. DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA	7
4. JUSTIFICATIVA	9
5. OBJETIVOS	11
6. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	13
7. METODOLOGIA	21
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	25

1. RESUMO

Memória analítico-descritiva do projeto de conclusão de curso em comunicação intitulado **Grunge: ensaios sobre a formação de um gênero**, aqui procurar-se-á pôr em bases teóricas o problema proposto no trabalho. À análise do fenômeno musical e cultural *grunge* juntar-se-á uma série de perguntas para as quais a série de ensaios constitui resposta. Aqui, tratar-se-á de fundamentar os problemas em torno da noção de gênero e as razões de sua formação, além de descrever o caminho metodológico que serviu de guia para a solução das questões que o tema suscita.

2. APRESENTAÇÃO

Abril de 1994, Seattle, Estados Unidos. Um tiro suicida põe em declínio o sem dúvida mais importante movimento musical dos anos 1990: o *grunge*. A morte trágica de Kurt Cobain, líder da banda símbolo dessa época, o *Nirvana*, representou o desfecho fatal para uma geração contraditória. Revoltada e apática, independente e cooptada, agressiva e pacífica, a chamada Geração X sai de voga a partir de um ato que expressa um dos seus principais princípios: a autodestruição. Um tiro que levou mais do que a vida de um homem, ele pôs abaixo um mundo de representações e mitificou um personagem como porta-voz de uma geração.

Abril de 1994, Salvador, Brasil. Assisti ao anúncio do suicídio de Kurt Cobain pelo rádio numa tarde de sexta-feira, após chegar do colégio. Dias antes, rumores na imprensa especulavam sobre o possível fim de sua banda, *Nirvana*. Como fã, acreditava numa re-integração, conservava assim a esperança na música que mudou a minha vida. No entanto, com a morte da principal figura do cenário rock das últimas décadas, a esperança se dissipou. O sentimento na época foi de raiva, dúvidas e uma única certeza: que levaria o espírito crítico e o rock pelo resto da vida.

Foi em torno do movimento *grunge* que experimentei a formação da minha identidade juvenil em conformidade com um grupo social específico. Todavia, para melhor entender como se deu esse processo de construção identitária, é preciso voltar ainda mais no tempo, precisamente aos meus primeiros contatos como o gênero musical rock.

Dezembro de 1987, Texcoco, México. Fim de ano, época de festas, confraternização, votos de esperança. Esse sentimento certamente povoava minha cabeça, quando então, ainda uma criança de oito anos, decidi que incorporaria o espírito do gênero que acabava de entrar em contato na casa de um amigo: o rock. Ele acabara de me mostrar um vinil da banda inglesa *The Cure*, e a imagem que se formou após ter ouvido o disco, era o de uma juventude dissoluta, bacântica, bem a par com o espírito opositor, “do contra”, da juventude vindoura. Tinha então encontrado um gênero que através da música expressava meus anseios e angústias de garoto.

Fevereiro de 1992, Salvador, Brasil. Foi numa madrugada de carnaval que fui acordado para ouvir, saindo da antiga vitrola de casa, o som que me acompanharia de então em diante. Tirado da cama por meu irmão, acompanhei fascinado uma nova música, suja e agressiva, que ia de uma estrofe suave para explodir um refrão com um grito de revolta e insatisfação. A banda era *Nirvana*, o som, *grunge*, e a música se tornaria o hino de uma nova geração: “Smell Like Teen Spirit”.

O modo especial como incorporei a música *grunge* representa algo mais do que a simples identificação da sonoridade da música com o meu gosto pessoal. A minha fidelidade para com o estilo representa também a relação estreita entre minha visão de mundo, minha maneira especial de sentir, pensar e viver a vida, com os significados expressos através dessa música. Foi um encontro entre um estilo pessoal e um estilo de vida coletivo. E foi através dessa interação que vi minha identidade expressa e também formada, pois por meio da similaridade do meu singular e pessoal posicionamento diante do mundo de um lado, com o posicionamento expresso por um estilo musical, coletivo de outro, construí meu lugar, localizando e distinguindo minha identidade dentro de um grupo específico - através da música, demarco meu território, separado do todo, circunscrito numa comunidade. Por meio do rock, diferencio o “nós” do “outro”.

É em torno do debate entre identidade e alteridade, o “nós” e o “outro”, a autenticidade, ou aquilo que é digno de ser classificado ou não como rock, tão comum na esfera musical, que parte meu interesse e curiosidade na pesquisa acadêmica sobre a música pop. Através da busca por identidade, comunidade e prazer, defino aquilo em que vou investir afeto e aquilo em que não vou. É uma escolha que envolve não somente critérios estéticos, mas também critérios sociais, pois através da eleição de um determinado gênero musical, que identifica e diferencia a produção musical, me comprometo com um grupo social específico, com o qual me identifico.

Dessa forma, me pareceu cabível, e foi a escolha mais óbvia diante do que até aqui foi apresentado, escolher o *grunge* como objeto de estudo. Assim, o intuito aqui é o de investigar a transformação, ou não, de um movimento musical em um gênero. Dessa maneira, o debate em torno do que é autêntico, e o que não é, passa de uma esfera

íntima para uma esfera pública, acadêmica, numa pesquisa em torno da formação de gêneros musicais no interior do rock.

3. DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA

O *grunge*, enquanto movimento, se constituiu a partir de uma cena musical localizada no noroeste dos Estados Unidos, entre meados das décadas de 1980 e 1990. Tendo a cidade de Seattle como seu epicentro, a cena se difundiu e expandiu suas fronteiras mundo afora, constituindo-se como uma verdadeira narrativa, tendo sua gênese, seu apogeu e seu conseqüente declínio.

As origens do movimento, enquanto estilo musical, remontam uma lacuna deixada pela produção musical do rock nos anos 1980, e pela suas conseqüentes implicações nos campos social e cultural. Época de declínio da era *punk*, a esfera musical da cultura rock, nos anos 1980, se viu tomada por um outro gênero, o *pop-metal*, ou o *hard rock* comercial. Estilo musical caracterizado pelo descompromisso e pelo *glamour*, o *pop-metal* abdica da postura crítica e contestadora, característica do movimento *punk*, para celebrar um espírito festeiro e indiferente politicamente, perseguindo o encanto da fama e seu universo místico de excessos, de dinheiro, sexo e álcool.

Dentro deste contexto, a lacuna deixada pelo apogeu do *pop-metal* era preenchida por cenas musicais localizadas. Nesse sentido, a cena musical de Seattle se forma por oposição ao *mainstream*, então ocupado pelo *pop-metal*. Assim, o *grunge* irá incorporar a postura crítica, séria e comprometida, que fora deixada à parte, mas que pulsava latente no *underground*.

O impulso *grunge*, enquanto estética, por sua vez, representa um meio termo, ou aliança, entre a simplicidade e agressividade *punk* e o peso do *metal*. Guitarras sujas, distorcidas, linhas vocais que iam do suave e agressivo, do melódico ao gritado, numa mesma canção, a sonoridade *grunge* se caracterizou, ou caracteriza, como ponto de interseção entre o virtuosismo *metal* (mas condenando seus excessos) e a simplicidade *punk*, embora introduzindo elementos *pop* em sua estrutura.

Constituído pelas alianças, às vezes conflituosas, entre músicos, fãs e cena, entendida aqui como meio social onde essas alianças se estabelecem, o *grunge* teve como outro pólo importante de negociação a instância da produção musical industrial, sob a égide

do selo independente *Sub Pop*. Responsável pelo registro musical, bem como pelo trabalho promocional da maioria das bandas e dos artistas da cena musical de Seattle, o selo foi um dos principais pilares que estruturou, lapidou e consolidou o que seria adiante chamado do “som de Seattle”, e ao qual se cunhou também o termo *grunge*. Dessa forma, o espaço de negociação e interação formado entre músicos, fãs, indústria e cena (e mais adiante também pelos meios de comunicação alternativos e independentes e os meios de comunicação massivos), ajudados pelo isolamento e pelas pequenas dimensões que a cena experimentava na época, foi responsável pela formação da imagem *grunge* e por construir sua identidade, que ainda no final da década de 1980 era local.

Com o sucesso alcançado inicialmente pelo *Nirvana*, e logo após por outras bandas deste movimento, a cena e o som de Seattle foi impulsionado mundialmente, vendo sua estética, sua moda, sua visão de mundo e seus valores serem exportados.

Nesse sentido, é dentro da questão da desterritorialização, e no caso do *grunge*, da desterritorialização do som de Seattle, que este movimento se torna um fenômeno global massivo. Talvez esta premissa seja a que possibilita compreender a formação de gêneros musicais no rock. Sendo assim, buscando investigar a formação do gênero musical *grunge*, duas questões interrelacionadas, balizaram e impulsionaram a análise em torno do tema:

- Quais os requisitos básicos necessários para a formação de um gênero musical específico no interior do rock?
- Quais deles permitem compreender as razões do movimento *grunge* ter alcançado o *status* de gênero musical autônomo?

4. JUSTIFICATIVA

O estudo dos gêneros musicais é de importância fundamental para o campo de estudos sobre a música popular massiva. Dentro de uma área com uma extensa produção, tanto de bens culturais concretos quanto de sentidos, a noção de gênero permite um recorte mais específico. Diante da grande diversidade e segmentação, a noção de gênero musical proporcionará um olhar mais localizado para obter resultados mais claros e precisos.

Para tanto, é necessário, antes de tudo, pontuar os gêneros musicais não como uma simples segmentação de mercado imposta pela indústria cultural, especificamente pela indústria fonográfica e pela indústria do entretenimento. Antes de serem constituídos por artistas, pela indústria e pelos fãs como recurso para posicionar a música dentro de uma segmentação de mercado, distinguindo mercadologicamente grupos, artistas e sua produção em classes a serem consumidas, os gêneros musicais devem ser entendidos como categorias que incorporam muito mais do que apenas o fato musical enquanto mercadoria consumível; eles incorporam uma série de signos, símbolos e experiências, compartilhados entre aqueles que produzem a música e aqueles que a consomem.

Os gêneros musicais, logo, estão associados a uma esfera de consumidores, não entendidos aqui única e necessariamente como consumidores de objetos culturais enquanto mercadorias, antes como receptores imersos em um campo social e cultural específico, que consomem não apenas o fato musical, sonoro, mas além disso, uma série de experiências particulares associadas a determinado gênero consumido. Um específico gênero musical implica não apenas numa estética particular diferenciada; ela indica antes e também uma comunidade, que embora relativa ante o contexto, é forte o suficiente para estabelecer particularidades estruturais semelhantes entre si. Particularidades essas que são as experiências, as visões de mundo, o gosto, o afeto e os valores. O gênero musical está muito além de sua sonoridade específica, de sua particular estrutura formal compartilhada; ela implica e acusa um determinado modo compartilhado de sentir, pensar e viver o mundo.

Dessa forma, o gênero circunscreve a música dentro de um estilo coletivo, onde uma série de atitudes, valores, gostos, afetos e experiências, enfim, um modo de posicionamento diante do mundo, são compartilhados. Com este conceito de gênero compreende-se a música num universo mais amplo, pois não se produz unicamente sons, mas também sentidos.

Dito isso, o gênero musical poderá estabelecer uma aliança entre uma estética particular e sua respectiva sensibilidade, que a caracteriza. Conhecer a sonoridade que um determinado gênero circunscreve implicará num determinado “modo de ver” as coisas. Desta forma, ao classificarmos determinado estilo musical num gênero estaremos dotando-o de uma aliança entre um “modo de formar” e um “modo de ver”. Esta noção de gênero musical classificará a música permitindo identificá-la com uma comunidade, distinguindo-a das demais através de uma aliança particular entre uma estética e uma sensibilidade particular.

Acreditamos, pois, que empreender um estudo sobre a formação de gêneros, conduzidos pelas noções descritas acima, implicará no reconhecimento de mudanças nos hábitos perceptivos. Ou seja, conhecer melhor o surgimento de um novo gênero permitirá conhecer melhor uma nova sensibilidade em formação, expressa numa estética particular. Dessa forma, o estudo da formação de gêneros proporcionará um entendimento do processo de formação de novos modos de percepção humana através dos padrões culturais vigentes em uma determinada época e lugar.

5. OBJETIVOS

5.1. GERAL

- Analisar o processo de formação do gênero musical *grunge*; o modo como uma cena musical localizada emergiu num estilo musical específico, transformando-se um movimento, e como, através da centralização do selo musical *Sub Pop*, construiu-se uma imagem do som e estilo de Seattle, o *grunge*, e através da trajetória dos grupos musicais da cena se popularizou a um nível massivo até se tornar um gênero musical autônomo.

5.2. ESPECÍFICOS

- Caracterizar o contexto sócio-cultural de surgimento do *grunge* nas décadas de oitenta e noventa e a forma como este influenciou no ambiente do Noroeste dos Estados Unidos, mais especificamente de Seattle.
- Descrever a cena musical norte-americana e de Seattle nas décadas de oitenta e noventa.
- Especificar e caracterizar a sonoridade *grunge* bem como descrever os símbolos e sentidos por ela expressos e partilhados por seus fãs.
- Descrever e analisar as relações entre as instâncias de produção, mediação e recepção, circunscritas num ambiente sócio-cultural específico. Ou seja, analisar o modo como a interação entre bandas, indústria do entretenimento e da informação, e o público jovem contribuiu para a consolidação e a consciência do surgimento do *grunge* enquanto estilo, moda e gênero entre meados dos anos oitenta e noventa.
- Mostrar como através dos objetos culturais associados ao movimento *grunge* (músicas, letras, capas e encartes de disco, materiais promocionais e de marketing) criaram-se imagens e sentidos associados ao gênero.

- Apontar as semelhanças e diferenças do entendimento do movimento e do estilo *grunge* por parte dos principais participantes (músicos, críticos, produtores), e como elas contribuíram para a consolidação de uma imagem em torno do gênero.
- Ampliar o conhecimento sobre os conceitos de estilo, autenticidade, identidade e alteridade, juventude, cena, movimento e gênero musical.

6. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O campo dos estudos teóricos sobre a música popular está entre os mais desprivilegiados do meio acadêmico. Embora tenha se consagrado no último século como um dos principais meios de expressão da cultura moderna, a música pop tem sido tema de poucos estudos que dêem conta de sua abrangência enquanto fenômeno. Disperso dentro de um enorme contingente de produções acadêmicas, a música popular tem sido postergada a temas secundários, onde permanece como coadjuvante de menor importância no meio de estudos com outros focos de atenção¹.

Dessa forma, o primeiro problema que surge para aqueles que se dispõem a realizar uma pesquisa sobre o tema é reunir estudos teóricos significativos sobre o assunto. Fora os estudos empreendidos pelo campo da musicologia, como a história de um gênero ou de um artista, muitas das fontes teóricas sobre estudos dos fenômenos invocados pela música popular permanecem escondidas, ou em publicações de difícil acesso ou em páginas de livros sobre “outras” coisas (FRITH e GOODWIN, 1990).

Um segundo problema emerge da complexidade dos fenômenos que a música popular é capaz de evocar. Desde os primeiros até os mais recentes trabalhos que situam o estudo da música pop dentro do campo acadêmico mostram que é necessária uma abordagem interdisciplinar para dar conta do tema.

Ciente destes problemas, este projeto teve como base inicial a reflexão desenvolvida no livro *On Record: Rock, Pop, And The Written Word* (1990), onde Simon Frith e Andrew Goodwin selecionam alguns dos estudos mais importantes sobre a música popular. Reunindo textos que servem de guia do desenvolvimento teórico da música pop, os autores mapeiam o trajeto das metodologias empreendidas pelas pesquisas sobre o tema desde meados do último século.

Frith e Goodwin (1990), seguindo a evolução das pesquisas sobre a música popular, observam que “os estudos acadêmicos sobre rock e pop que começaram em

¹ Esta situação evidencia-se ao visitar o acervo da Biblioteca Central da UFBA, maior universidade do Estado, e procurar por bibliografia sobre o assunto, dos mais desprivilegiados em quantidade e qualidade.

departamentos de sociologia nos anos 1950 e continuaram no desenvolvimento da teoria de subculturas nos anos 1970, vem a repousar – nos anos 1980 – na disciplina dos ‘estudos culturais’.”² (FRITH e GOODWIN, 1990, p. 41). Então, de uma abordagem inicialmente voltada para temas não-musicais, os autores vêem a necessidade da aproximação na pesquisa entre os campos da comunicação e da musicologia (FRITH e GOODWIN, 1990).

Tendo como premissa a aproximação referida acima, o estudo da música popular implicará em um diálogo entre aspectos internos e externos ao fenômeno musical. Isto, conseqüentemente, exigiu o desenvolvimento de um estudo textual da música, em si, associada por sua vez sempre ao contexto em que se insere.

Desta forma, a aliança texto-contexto pôs em debate os aspectos sintáticos e semânticos da música, enquanto objeto isolado, e os aspectos sociais e culturais que a justificam. Essa aliança evitou de certa maneira cair em problemas analíticos trazidos pela fragmentação do objeto de pesquisa, separando-se “letra” de “música”, “texto” de “contexto”, “autor” de “sociedade”, e “estética” de “ideologia” (NAPOLITANO, 2002).

Procurou-se, pois, observar como o texto musical, tomado como um conjunto de eventos e inflexões que ocorrem simultaneamente em níveis interdependentes (melodia, ritmo, harmonia, timbre, textura, etc.) (McCLARY e WALSER, 1988), produzirá, em um diálogo com o contexto, sentidos que tanto refletem quanto fomentam este último.

No entanto, a questão dos gêneros musicais também enfrenta os problemas expostos por Frith e Goodwin. Poucos estudos no campo lançam foco principal a esse tema, postergando-o a um segundo plano. Os principais esforços que abordam a questão apontam para suas relações enquanto categoria de segmentação de mercado com a indústria musical.

Assim, para compreender o fenômeno de formação de gêneros musicais, desde suas origens até sua consolidação como categoria autônoma, foi necessária uma abordagem mais complexa. Para dar sustentação adequada ao problema proposto, fez-se preciso

² Tradução realizada pelo autor deste Projeto

uma abordagem que põs em diálogo questões teóricas provenientes de diferentes campos e disciplinas, num trabalho de domínio, apropriação e articulação de teorias diversas que contribuiu para a pesquisa (BONIN, 2004).

O primeiro ponto de onde partiu a investigação da formação de gêneros musicais foi o contexto onde ele surgiu. A questão de espaço e tempo é importante, pois através deles se determinarão o modo como o sujeito dialoga com o mundo.

Nenhuma relação pode ser arbitrariamente isolada de todas as outras nem é possível permanecer aquém ou além do mundo das relações: o ambiente social não deve ser concebido como uma moldura vazia no interior da qual os seres e as coisas podem ser ligados, ou simplesmente justapostos. O ambiente é inseparável das coisas que o povoam; o conjunto desta constitui um campo de gravitação no qual as cargas e as distâncias formam um conjunto coordenado em que cada elemento, modificando-se, provoca uma mudança no equilíbrio total do sistema. (LÉVI-STRAUSS³, apud BONOMI, 1974, p.19)

Dessa forma, o objeto deve ser entendido sempre como “figura-sobre-fundo”, como horizonte com perspectivas internas e externas, que dialogam e se constituem num contexto relacional, nunca fechados em si, mas sempre em relação com o que o circunda (BONOMI, 1974).

A origem de um novo gênero musical, portanto, deve estar fincado à análise de um contexto sócio-cultural específico onde uma nova configuração implicará em uma sensibilidade diversa. Esta última para além de sua noção como capacidade de apreender o mundo através dos sentidos, implica num “modo de ver” as coisas referentes às práticas coletivas (VALVERDE, 2002). Como modo de percepção humana, essa tal sensibilidade leva em consideração a época, localização, idade, classe etc. mediante as quais, diz Valverde, partilhamos por meios simbólicos, a vida social. “Nesse âmbito, a sensibilidade remete aos padrões culturais vigentes, e sua modificação corresponderia à mudança de *hábitos* perceptivos.” (VALVERDE, 2002, p.19)

A nova sensibilidade que emerge logo implicará no surgimento de novas práticas sociais e valores. Estas novas práticas (de composição, performance, interação, recepção),

³ LÉVI-STRAUSS, *S.E.P.*, 1967, p. 553.

assim como os valores, podem vir a ser socialmente compartilhados, tornando-se comuns e ganhando estabilidade.

O processo de estabilidade e unidade de práticas sociais e artísticas compartilhadas faz surgir um “modo de formar” específico. É onde surge, portanto, o estilo. Mesmo tendo um sentido ambíguo, relacionando ao mesmo tempo com o modo pessoal e inimitável de formar, e com o vínculo de parentesco, supranormal e comum, entre modos de formar (PAREYSON, 1993), o estilo supera a antítese ao se tornar comum dando espaço para ambos os lados de sua natureza bifronte.

Pareyson (1993) identifica três formas de um estilo se tornar coletivo. Na primeira delas pela participação em uma mesma situação histórica e no ambiente cultural em que estão igualmente imersos os artistas. Em segundo lugar, pela relação que se estabelece na formação artística entre mestres e discípulos, que determinam certa comunhão ou afinidade no modo de pensar, viver, sentir, que se constitui numa imitação do modo de formar, sua inserção numa escola, como uma continuidade posterior de estilo. E no último, pelo caráter da obra de estimular futuras imitações, mais ou menos inventivas, tornando-se princípio regulador de novas e derivadas formações, aproximando dessa forma autores de procedências diversas. “Um modo de formar contém em si um concreto desenvolvimento de possibilidades que podem ser descobertas, continuadas ou interpretadas por muitas execuções individuais e diversas, que lhe traçam como que uma vida orgânica que vai desde o nascimento, passa pelo crescimento, e culmina na maturidade.” (PAREYSON, 1993, p._)

Imbricado ao surgimento de novas práticas sociais e de um estilo coletivo específico, emerge também a cena. Espaço social que circunscreve padrões de formatividade, a cena se constitui como lugar onde são partilhados os modos de ver e formar.

Harris Berger (1999), em seu estudo sobre cenas de metal, rock e jazz, afirma que geralmente as cenas musicais se constituem em oposição a outras cenas. É um processo de identidade e alteridade. Utilizando-se de conceitos da fenomenologia, Berger tenta demonstrar como práticas sociais constituem culturas musicais. Procurando as semelhanças onde as experiências são parcialmente partilhadas, o autor aponta como as

práticas dos participantes (atos de fazer e perceber a música), em um sentido imediato, constituem os sentidos em suas próprias experiências, e como o modelo e as reciprocidades das práticas dos participantes, ao longo de contextos mais amplos e das conseqüências não-intencionais deles, constituem grupos sociais mais amplos, como subculturas e cenas musicais.

Apesar de compartilhar da noção de que a música reflete e responde a estrutura da experiência de alguns pontos da audiência, Lawrence Grossberg (1997) parece seguir um outro caminho. Seguindo o fluxo da diferença, Grossberg aponta para a heterogeneidade, para aquilo que diferencia a audiência, embora partilhem da mesma música. Ele se volta para os usos e propósitos da utilização da música pelos fãs, negando a tentativa de definirmos uma única experiência ou uso do rock. “Eles [os fãs] têm diferentes fronteiras definindo não apenas o que escutam mas também definindo o que se inclui na categoria rock’n’roll.”⁴ (GROSSBERG, 1997, p. 29)

Seguindo em frente na discussão, nos aproximamos das apropriações dos objetos culturais pela indústria musical. É a etapa seguinte no processo de consolidação de uma cena musical e da constituição de um gênero. Jeder Janotti (2003), entendendo o consumo de produtos midiáticos como forma de posicionamento, defende uma abordagem da cultura midiática a partir de objetos culturais que articulam tanto a produção como o reconhecimento de produtos em níveis globais e locais.

Defendendo a importância do estudo das maneiras como os objetos culturais são consumidos e o modo como suas apropriações são efetuadas, Janotti aponta para uma abordagem que considere o consumo da música popular como produtora de sentido, pois “a apropriação dos produtos midiáticos segue padrões de reconhecimento que ultrapassam a idéia de passividade, pois o consumo enriquece o processo de recepção, isto é, o processo de leitura desses objetos.” (JANOTTI, 2003, p. 11)

Mas antes de entrar em definitivo no estudo da recepção e no modo de apropriação cultural dos objetos pela audiência, é preciso voltar um pouco mais, ao processo de

⁴ Tradução do autor deste Projeto

produção de sentido desses objetos, onde a imagem do gênero musical começa a ser construída.

Assim como a arte poética, a música popular reúne no seu objeto de expressão uma série de habilidades para produzir sentidos. O músico dessa forma se iguala a qualquer artista que lida com representações e emoções, buscando prever e solicitar na recepção o efeito que deseja (GOMES, 1994). Ou seja, é um processo de construção de imagem. “A imagem pública é um complexo de informações, noções, conceitos, posse comum de uma coletividade qualquer, reconhecidas como propriedades que o caracterizam.” (GOMES, 1999, p.10)

O processo de formação de uma imagem é ativo e constante. Ele consiste em reconhecer certas particularidades em determinados sujeitos, objetos ou ações. “O problema é que no caso das imagens públicas não lidamos propriamente com pessoas mas com *personae*, máscaras teatrais, não lidamos com a formação de uma idéia sobre alguém originada pelos anos de convivência mas com o processo psicológico e social de caracterização” (GOMES, 1999, p.13). Dessa forma, a imagem é a atribuição imprecisa e constante de propriedades genéricas e amplas que caracterizam um objeto. A imagem é a rigor uma aparência.

É preciso, então, entender que imagens não se consolidam definitivamente, elas mantêm uma espécie de provisoriedade constante e essencial. As imagens só conseguem se estabelecer através de expressões estáveis, através de marcas duradouras, reconhecidas por um público como constantes e habituais (GOMES, 1999).

Dessa maneira, a imagem apenas ganha força duradoura por meio do reforço e reiteração de suas propriedades. E é com essa estratégia que artistas, indústria e audiência, numa aliança e debate constantes, formam imagens dos objetos culturais que produzem, midiaticizam e consomem. É um processo de diálogo, imbricado, onde não há neutralidade, mas interferência.

É através da busca da identificação da imagem formada pelos objetos culturais que voltamos para o campo da recepção, pois é só através dele que a imagem começa a

existir. A constituição de uma imagem é um processo onde a construção se dá por meio da programação da recepção. A emissão dispõe de tal maneira e com tal técnica os elementos “que a instância subjetiva da recepção é levada, por força, a produzir [por inferências] a conclusão e a sentir o efeito que a emissão pretende” (GOMES, 1999, p. 21). Assim, criar uma imagem é um processo de indução, onde o pólo da produção não constrói ele mesmo uma imagem, antes ele organiza os materiais, os elementos de tal forma que induz o público a produzi-la: “*construir é fazer construir*” (GOMES, 1999, p. 21)

No entanto, é preciso pontuar que a emissão tem a possibilidade de determinar, induzir, a recepção, mas não necessariamente logra esse intento. A imagem dependerá de fatores que podem fugir da instância produtora, como o tempo e o modo de exposição, além do canal de emissão e da heterogeneidade da própria audiência. O sucesso da formação de uma imagem se dá por meio da confluência entre o sentido produzido e as expectativas da audiência.

Parece, então, ser na dialética entre o par autor-leitor que o problema se fundamenta, sem esquecer, no entanto, do ambiente que o localiza. A atenção, dessa maneira, deverá ser voltada para a relação comunicativa entre mensagem e receptor, levando em conta que “o funcionamento de um texto (mesmo não verbal) explica-se levando em consideração, além ou em lugar do momento gerativo, o papel desempenhado pelo destinatário na sua compreensão, atualização, interpretação, bem como o modo com que o texto prevê essa participação” (ECO, 2000, p. 2)

Seguindo o caminho até aqui traçado, chega-se a noção do gênero musical à medida que o estilo se coletiviza, a imagem ganha estabilidade, e à medida que os padrões e os modos de ver e formar são partilhados, imitados e seguidos por *performers* e ouvintes, e ainda que estes padrões reflitam os traços distintivos do gênero (BAUGH, 1994). Derivado dos signos e símbolos que o estilo consolidou e a imagem explicitou, surge um padrão de forma que a estrutura, um padrão de performance que a reveste, e uma comunhão entre o aspecto sonoro e a expressividade, um sentimento, que dá vida ao gênero musical.

Os constantes e ininterruptos debates empreendidos no campo de estudos da música popular mostram o quão vivos e férteis são os fenômenos advindos desse objeto de estudo. Exigindo sempre novos olhares e novas abordagens para acompanhar de forma satisfatória suas transformações e mutabilidades, a música pop deve ser sempre repensada e rediscutida.

Dessa forma, devido a sua imprevisibilidade e imprecisão no decorrer dos tempos, novos esforços devem ser empreendidos em novos debates para compreender fenômenos da música popular como a formação de gêneros. Logo se tornará necessário rever e repensar metodologias que ajudem na compreensão, neste estudo, dos requisitos necessários para a formação de um gênero musical no rock.

7. METODOLOGIA

A partir do problema de pesquisa que se desenvolveu, foi preciso por em prática uma série de esforços com vista a dar base ao fenômeno a ser estudado. Procurou-se, dessa forma, uma abordagem metodológica multidisciplinar como maneira de circunscrever o objeto de pesquisa de forma satisfatória em seus aspectos internos e externos ao fenômeno musical.

Para começar, então, foi preciso localizar o objeto de estudo em um locus sócio-cultural amplo. Isso equivale a dizer que o primeiro passo a ser dado foi o de fazer um estudo sócio-antropológico do período em que o rock surge, ou seja, o âmbito do pós-guerra. Dessa maneira, procurou-se localizar o objeto em um contexto onde se descrevesse o rock antes como uma cultura, no sentido aplicado por Lawrence Grossberg, do que uma prática musical específica⁵.

O enfoque da contextualização proposta no parágrafo anterior foi dado ao período que compreende o intervalo entre meados da década de 60 e meados da década de 80. Esse recorte específico é justificado pela intenção em dar destaque as fontes de influência do *grunge*, ou seja, o *punk* e o *metal*, e o de descrever o contexto em que os principais agentes do movimento de Seattle constituíram suas próprias identidades.

Nesse sentido, foi necessária uma revisão dos principais conceitos referentes à cultura, e sua interpretação, bem como as teorias de subculturas veiculadas pelos Estudos Culturais. Dessa forma, foi possível ponderar sobre o modo como os objetos culturais refletem, ou melhor, ressoam, ao mesmo tempo em que condicionam a sensibilidade de certos grupamentos.

Assim, as produções de sentido da cultura contemporânea envolvem determinadas condições de produção e reconhecimento, operadas através de manifestações que permitem a expressão de suas identidades através de práticas discursivas. Por **práticas discursivas** compreende-se (...) as produções de sentido de determinados agrupamentos de indivíduos, sujeitas a um conjunto de regras de seleção e combinação que assinalam sua opção por determinadas temáticas e definem as estratégias e configurações discursivas que as enformam a partir de certos valores, gostos e afetos. As práticas discursivas são, então, modos específicos de

⁵ Nesse sentido ver: JANOTTI, 2003, p. 19.

configuração dos sentidos, presentes em determinados produtos midiáticos, de onde partiremos para a análise dos processos comunicacionais de determinados grupamentos juvenis (JANOTTI, 2003, p. 13, grifo do autor)

Paralelo e concomitante à análise sócio-cultural do âmbito do qual surge o *grunge*, foi também necessária uma aproximação ao campo da musicologia, em ordem de descrever os aspectos musicais que irão relacionar o som de Seattle aos gêneros dos quais ele absorve elementos de influência, como já relatado, o *punk* e o *metal*.

Após a devida localização do contexto que dá sustentabilidade ao objeto, pôde-se seguir para a fase onde foi analisada a gênese do movimento *grunge*. Foi a partir desse ponto que precisou-se uma aliança mais intrincada entre os aspectos sócio-culturais e os musicais, adentrando de forma definitiva na dialética texto-contexto que se pretendeu instalar.

Valendo-se tanto da análise dos primeiros objetos culturais relacionados ao movimento, em um contexto relacional do ambiente em que se inserem, pretendeu-se descrever e refletir acerca dos modos como uma dada situação contextual irá influir no modo de formar específico de um certo grupamento. O intento foi, então, o de descrever as práticas discursivas que surgem como um estilo coletivo de determinado grupo ou cena.

Nesse sentido, para dar maior sustentação aos argumentos que foram suscitados nessa etapa, foi necessário complementar as reflexões obtidas com dados provenientes da utilização do método que Haris Berger (1999) chamado Retórica de Tipificação. Essa técnica, descrita no seu livro sobre *metal, rock e jazz*, consiste na utilização e análise de entrevistas com alguns agentes constituídos de uma cena específica, buscando similaridades estáveis entre as experiências e os entendimentos dos participantes que constituam um determinado “tipo”.

A partir desse ponto, foi preciso voltar à atenção para o papel desempenhado pela instância de mediação dos objetos culturais entre produtores e receptores. Dessa forma, foi lançado foco a importância do selo musical de Seattle *Sub Pop* para o movimento *grunge*, que, em aliança com produtores e agentes da imprensa local, selecionou, trabalhou e promoveu o que seria chamado de “o som de Seattle”. Essa aproximação foi

necessária para se refletir sobre o grau e abrangência da influência e o papel do selo para delimitar aquilo a que seria cunhado o termo *grunge*. Dessa maneira, analisando-se as imagens sonoras, visuais e representativas construídas através e pelos objetos difundidos pelo selo, pôde-se contribuir de forma proveitosa para o entendimento do problema.

Concomitante a isso, chegou-se ao foco principal do projeto: a análise do modo como os grupos musicais do movimento *grunge*, e os objetos culturais relacionados a ele, e em especial à imagem do seu maior símbolo, Kurt Cobain, expressa e consolida ao mesmo tempo a imagem do *grunge* e os anseios de seus fãs. Ou seja, pretendeu-se analisar como através da trajetória dos grupos musicais do cenário e sob a perspectiva de seus principais agentes, o *grunge* se estabeleceu como um estilo que antes de expressar uma situação, um anseio localizado em uma cena específica, no caso, a cena de Seattle, se desvincula territorialmente e abrange uma situação, e um contexto, geracional.

Para tanto, além da análise textual dos objetos culturais relacionados à banda, foi necessário realizar a desconstrução do mito que envolve a figura de muitos agentes e fenômenos relacionados ao gênero como símbolos da geração *grunge*. Assim, retornamos à Haris Berger (1999), quando foi utilizado outro método por ele descrito no livro supracitado, que ele chama de Retórica de Parentesco Familiar. Esta técnica, ao contrário da primeira, prima pela descrição da constituição de um gênero a partir da imagem de um participante, através daquilo que o assemelha a outros participantes, mas principalmente, àquilo que o diferencia e o constitui como um caso peculiar, neste caso, ascendendo ao título de ídolos, ícones e mitos de uma geração.

A última etapa a tentar resolver o problema de pesquisa delimitado foi o de identificar a consolidação do *grunge* enquanto gênero. Tal tarefa foi lograda através da constatação de sua autonomia. Para tanto, foi preciso demonstrar a desvinculação, não necessária, mas possível, do gênero das bandas que inicialmente o constituíram, para logo se estabelecer como um modo peculiar de formar que está, e expressa, um modo peculiar de ver o mundo, ou seja, que expressa determinados valores, gostos e afetos associados a determinados anseios de grupamentos. Isso se demonstrou através da localização de objetos não veiculados à situação contextual presenciada em Seattle no momento de

surgimento e consolidação do gênero, mas que expressam tal modo de ver e formar que se pode categorizar sua música como *grunge*.

Em suma, a realização da pesquisa exigida pelo problema construído neste projeto exigiu um método interdisciplinar, sempre em consonância. Desta maneira, o estudo compreendeu uma análise de fontes bibliográficas e de objetos culturais relacionados ao objeto de pesquisa, buscando por em prática a premissa de que a análise de fenômenos musicais deve por em prática a dialética texto-contexto.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. “Ensaio como forma”. In: **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986.
- APEL, Karl-Otto. **Understanding and Explanation**. Massachusetts: MIT Press Cambridge, 1984.
- BAUGH, Bruce. **Prolegômenos a uma estética do rock**. Novos Estudos CEBRAP. São Paulo, n.º38, 1994.
- BERGER, Harris M. **Metal, Rock and Jazz: perception and the phenomenology of musical experience**. Hanover/London: Wesleyan University Press, 1999.
- BONIN, Adriana. “Mobilizando as Teorias”. In: www.comunicacao.unisinos.br/pos/mestrado/comunicacao. Acessado em 2 de abril de 2004.
- BONOMI, Andrea. “Percepção e Linguagem em Merleau-Ponty”. In: **Fenomenologia e Estruturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CROSS, Charles. **Mais pesado do que o Céu: uma biografia de Kurt Cobain**. São Paulo: Globo, 2003.
- DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a música**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1987.
- _____. “Intentio Lectoris”. In: ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. “Sobre o estilo”. In: ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. São Paulo: Record, 2003.
- _____. “A Canção de Consumo”. In: **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1987.
- FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Harvard University Press, 1998.
- FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew. **On Record: rock, pop, and the written word**. London/New York: Routledge, 1990.
- GIDDENS, Anthony. **Sociology**. Cambridge: Polity Press, 1993.
- GOMES, Wilson. “A Política de Imagem”. In: **Fronteiras – Estudos Midiáticos**, São Leopoldo- RS, 1999.

- _____. “Theatrum Politicum: a encenação da política na sociedade dos *mass media*”. Trabalho apresentado na III Reunião Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Campinas, 1994.
- _____. “O estranho caso de certos discursos epistemológicos que visitam a área de Comunicação”. *In: Epistemologia da Comunicação*. São Paulo: Loyola, 2003.
- GROSSBERG, Lawrence. “Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life”. *In: GROSSBERG, Lawrence. Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture*. Durham/London: Duke University Press, 1997.
- HEBDIGE, Dick. **Subculture: the meaning of style**. New York: Routledge, 1979.
- JANOTTI JR, Jeder. **Aumenta Que Isso Aí é Rock And Roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação a teoria literária*. São Paulo: Atica, 1994.
- JAUSS, Robert Hans et al. **A Literatura e o Leitor: textos de estética de recepção**. Coordenação de Luís Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.
- McCLARY, Susan; WALSER, Robert. “Start Making Sense! Musicology Wrestles With Rock”. *In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (org). On Record: rock, pop, and the written word*. London/New York: Routledge, 1990.
- NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- OROZCO, Marcelo. **Kurt Cobain: fragmentos de uma autobiografia**. São Paulo: Conrad, 2002. Segunda edição.
- PAREYSON, Luigi. “Estilo, conteúdo e material na arte”. *In: PAREYSON, Luigi. Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PRADO JR., Bento. “Sartre e o destino histórico do ensaio”. *In: SARTRE, Jean-Paul. Situações I*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: Tomo III**. Campinas: Papirus, 1994-1997.
- SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VALVERDE, Monclar. “Recepção e Sensibilidade”. *In*: VALVERDE, Monclar (org).

As Formas do Sentido: estudos em estética da comunicação. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura.** São Paulo: EDUC, 2000.