

Introdução

Essa tese é resultado de uma pesquisa sobre as práticas de escuta do Rock. Práticas de escuta são convenções. Convenções estabelecidas e consolidadas historicamente, inscritas em determinadas configurações sociais e mediáticas. A escuta, como dimensão ativa da audição, é exercitada e educada pelas diversas situações sociais (escutar a buzina de um carro, o choro do bebê ou o som da guitarra de um ídolo musical), ampliada e ao mesmo tempo restringida pelas diversas extensões do homem (como o estetoscópio, gramofone, alto-falantes etc.). Nesse sentido, práticas de escuta são objetos interessantes de estudo para a Comunicação, na medida em que revelam padrões de experiência com os sons e os códigos que regem o relacionamento com esses sons.

Escutar música é lidar com esses cortes. É selecionar e identificar o som predominante. *Aumenta que isso aí é Rock n' Roll* (2003), título do livro de Jeder Janotti Júnior, evidencia uma dessas práticas de escuta privilegiadas por esse gênero musical. Escutar Rock é lidar com o volume, é saber não apenas *o que* se deve escutar, mas *como* se deve escutar. Numa cena do filme *School of Rock* (2003), dirigido por Richard Linklater e estrelado por Jack Black, o atrapalhado professor substituto Dewey Finn tenta ensinar Rock aos seus alunos. Não satisfeito com os acordes corretos que um dos alunos executava durante a lição de guitarra, Finn sugere que ele toque “em posição de Rock”. Não se trata de ensinar uma História do Rock, mas de educar os alunos nas práticas culturais do Rock: de rebeldia, música pesada e autenticidade. No caso de *School of Rock*, todas essas convenções que regem a escuta do Rock são tratadas com muito bom humor e o riso revela o reconhecimento dos códigos que regem a relação.

A escuta é constantemente exercitada pelas preferências musicais. É possível reconhecer canções favoritas com apenas alguns *riffs*, trechos sampleados em outras canções e mesmo o uso de certos instrumentos. Aparentemente, o reconhecimento é um aspecto fundamental da escuta. “Reconhecimento” significa conhecer outra vez algo que já era conhecido. É uma atividade que implica, portanto, repetição. Mas nem toda prática de escuta do Rock é uma mera atividade de reconhecimento dos códigos. Não é a repetição das práticas passadas independente da situação presente que caracteriza a escuta.

O conceito de *experiência* como proposto pelo pragmatismo norte-americano, sobretudo na perspectiva de John Dewey, trata desse tipo de questão. Como interação que se desenvolve entre criatura e ambiente, a experiência guarda uma importante dimensão de convencionalidade e reconhecimento, mas simultaneamente permite a emergência de singularidades que modificam as interações. Nessas ocasiões, Dewey fala em *uma experiência*, dotada de tal unidade e completude que marca as interações posteriores. Como não é possível prescindir daquela relação estabelecida, *uma experiência* ganha uma qualidade única que permite diferenciá-la das demais experiências cotidianas.

As práticas de escuta não são, portanto, meras repetições de uma convenção estabelecida social, histórica e culturalmente, mas são motivadas por qualidades únicas, qualidades encontradas em *uma experiência*. Muitas vezes, essa motivação está relacionada às qualidades plásticas das *formas de expressão* e à materialidade do significante, outras vezes aos significados das *formas do conteúdo*. Independente do elemento ao qual esteja relacionada, entretanto, a motivação, que é instituída na experiência, repercute na prática de modo a possibilitar outras convenções – outras práticas de escuta do Rock, portanto.

As convencionalidades exercem, então, função de mediação no desenvolvimento de qualquer experiência. Na interação da criatura com o ambiente, ou melhor, do ouvinte com o Rock, já atuam uma série de mediações, de natureza social, econômica e cultural que favorecem que a experiência se desenvolva de determinado modo. A rebeldia juvenil e o Verão do Amor, por exemplo, foram bases para a experiência com o Rock na década de 60. Isso não significa, contudo, que toda a experiência com Rock esteja condicionada a esses episódios, pois novos elementos podem ser incorporados de modo a oferecer outras bases para o desenvolvimento da experiência.

Do mesmo modo, é possível afirmar que as convencionalidades não são meras ações desprovidas de materialidade concreta. Não são, somente, construções do espírito (como nos faz crer o termo alemão *Geisteswissenschaften* – Ciências do Espírito), mas são também atividades materiais cuja forma de expressão contribui para a construção de certo grau de motivação e não de outro. O ouvinte de Rock da década de 70, por exemplo, tinha sua experiência ancorada numa forma de expressão do disco *Long Play*, nos ruídos produzidos pela vitrola e na disposição corporal para ouvir música virando os lados desses discos. Essas ações devem ser consideradas por aqueles que se interessam em estudar a experiência com a música. Afinal, não é possível garantir que as qualidades específicas dessa forma de

relacionamento com o Rock são similares às condições contemporâneas. Não se trata de experiência melhor ou pior, verdadeira ou falsa, mas de experiências diferentes.

É esse foco nas formas da expressão, na dimensão material do desenvolvimento da experiência, que a proposição das materialidades da comunicação permitiu evocar. Por isso, o presente estudo intitula-se “Práticas de escuta do Rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação”, a fim de sintetizar as principais proposições da tese.

Em resumo, a sua preocupação essencial foi extrair das singularidades dos encontros estéticos características que motivassem as práticas consideradas mais convencionais. Essa preocupação implicou tratar os fenômenos estéticos como reveladores e constituidores de sentidos sociais partilhados e conceder a Estética um papel importante nos estudos do campo da Comunicação. Afinal, muitos dos sentidos partilhados socialmente não são de ordem estritamente lingüística, mas dizem respeito a padrões de experiência, o que permitiu recuperar uma importante proposição do pragmatismo de Peirce, James e Dewey que é a ênfase na noção de experiência em detrimento à ênfase na linguagem.

O debate sobre a experiência estética no campo da Comunicação, por sua vez, tem ganhado cada vez maior destaque. Inicialmente, tratava-se, efetivamente, de avaliar as possibilidades que os produtos midiáticos tinham de ganhar um *status* “estético”, termo usado nesse contexto para se referir ao *status* artístico. Essa abordagem estava fundamentada numa espécie de filosofia da arte aplicada ao estudo de objetos e fenômenos considerados pertinentes ao campo comunicacional (como as telenovelas e a produção cinematográfica, por exemplo) que ficava evidente, por sua vez, no nome das disciplinas dos próprios cursos de Comunicação: *Estética e Indústria Cultural* ou *Estética da Cultura de Massa*, só para citar alguns exemplos.

Obviamente, alguns problemas surgiram ao empreender o esforço de atribuir valor artístico aos produtos da cultura midiática. O primeiro deles foi encarar a pré-concepção de haver danos causados pelos produtos da cultura midiática ao tecido sociocultural, o que inviabilizaria conceder qualquer valor artístico aos seus objetos. Um segundo problema dizia respeito ao prejuízo que a cultura midiática impunha à cultura erudita ao se apropriar dos seus temas, pois o fazia de forma superficial. Um terceiro argumento estava relacionado à incapacidade desses produtos em educar seu público e, por fim, a tendência de constituir um público que era projetado como massa totalitária (SHUSTERMAN, 1998).

Embora essas discussões estivessem, de fato, extremamente presentes no debate não é possível afirmar que estes estudos estavam, de fato, promovendo uma reflexão sobre a dimensão estética da experiência, pois o âmbito do padecimento-receptivo (que o termo *experiência* também abriga) não se constituía enquanto foco de trabalho. O viés era concedido ora à dimensão dos mecanismos de confecção dos produtos midiáticos, numa tentativa de demonstrar a complexidade e valor desses processos, ora à obra em si mesma, cuja argumentação se sustentava nas características formais atribuídas a alguns produtos midiáticos (como originalidade ou autenticidade), similares às obras de arte.

Nos últimos anos, contudo, esse tipo de aporte vem sendo acompanhado por outro tipo de perspectiva, uma que não está necessariamente preocupada com os produtos da comunicação midiática, mas com os processos de comunicação, inclusive com o âmbito do padecimento-receptivo. No âmbito de congressos, livros e disciplinas, a expressão *Estética da Comunicação* ganhou maior visibilidade, assim como se viu o surgimento de um Grupo de Trabalho na COMPOS (Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação) denominado *Estéticas da Comunicação* entre 2007-2010 e, atualmente, *Comunicação e Experiência Estética*.

O foco da discussão passou dos objetos aos processos de interação que se desenvolvem esteticamente. Da coisa para a relação. Perspectiva que, portanto, concede uma amplitude muito maior à reflexão, na medida em que não basta observar, apenas, o processo produtivo ou o objeto para se compreender o fenômeno, mas é preciso observá-los em suas relações. É exatamente nesse momento em que desafios mais particulares se impõem àqueles que pretendem enveredar pelo estudo da relação entre processos comunicativos e experiência estética. A articulação entre as lógicas da produção, do objeto produzido e da recepção não é simples. Há pontos de fuga e sempre o risco de privilegiar uma das dimensões.

De todo modo, o conceito de experiência é basilar para esses estudos emergentes no campo da Comunicação, uma vez que ele garante um olhar para a relação e não para os objetos isoladamente. Embora no próprio campo filosófico seja difícil determinar quem cunhou o termo experiência estética, há indícios históricos de que ele passou a ser empregado recentemente e ganhou sua aplicação mais rica na proposição de John Dewey, com a publicação de *Art as Experience*, em 1934 (BEARDSLEY, 1969; CÄRROL, 2002).

Esta tese de doutoramento segue esse caminho de investigação, buscando extrair da

singularidade dos encontros estéticos aspectos que caracterizam as práticas consideradas mais convencionais. Está interessada, especificamente, em estudar comparativamente três práticas de escuta desenvolvidas por ouvintes na interação com álbuns de Rock. O ponto de partida para a construção do problema de pesquisa foi a constatação, no âmbito da literatura especializada, de afirmações que não convergiam entre si, sobre a natureza estética e ideológica do Rock.

Alguns autores afirmavam que o gênero era de natureza performática e que sua força residiria na apresentação ao vivo (BAUGH, 1993) e na capacidade de expressar uma música distinta dos sistemas tradicionais (ATALLI, 2004). Outros autores afirmavam que o objeto estético do Rock seria a gravação e, portanto, esta originaria a performance ao vivo (GRACYK, 1996).

Ao estudar as relações do Rock com a cultura de massa, Simon Frith (1981) indicou que o Rock podia ser considerado tanto como *Folk music* quanto como música artística, a depender dos aspectos privilegiados na análise. Enquanto na década de 60 ele foi tomado como a expressão *folk* de um novo movimento juvenil, na década de 70 a idéia de criação individual prevaleceu, distinguindo o Rock de outros gêneros da música pop – nos quais as canções eram escritas por empresários. A própria idéia do que seria um autêntico exemplar do Rock variava de acordo esses elementos. Logo, a questão a ser discutida seria formulada do seguinte modo: “o que está sendo levado em consideração quando se quer afirmar a orientação performática ou de gravação do Rock? E quando se afirma sua autenticidade?”

Para responder a essa questão, a tese apresentou um panorama descritivo da emergência do modelo musical popular-massivo como fenômeno do século XX, dependente das tecnologias de gravação do som e distribuição (até então inexistentes), da consolidação das fronteiras do gênero Rock, dos seus formatos expressivos dominantes e práticas culturais associadas. Posteriormente, ela articulou esse panorama às particularidades dos três álbuns escolhidos de um *corpus* inicial de doze álbuns: *Dark Side of the Moon* (lançado em 1973, pela banda inglesa Pink Floyd), *Nevermind* (lançado em 1991, pela banda norte-americana Nirvana) e *In Rainbows* (lançado em 2007, pela banda inglesa Radiohead).

Essa seleção fundamentou-se numa hipótese inicial de trabalho que considerava que na relação com aqueles diferentes álbuns, competências específicas de escuta eram requisitadas e essas competências diversas eram sintomas de um tipo específico de experiência. Cada um

deles possuía características próprias, embora todos pudessem ser reconhecidos como álbuns de Rock. Por fim, a tese estabeleceu possíveis formas de interação entre o ouvinte e a música, a partir dos elementos disponíveis no panorama cultural e estilístico do Rock e das peculiaridades de cada álbum.

Nesse percurso, foram questionados quais seriam os elementos chamados em causa na *experiência*, a partir dos conceitos de *mediações* e *materialidades*. A aposta dizia respeito a apreender as condições de possibilidade da experiência estética sem lançar mão de um procedimento hermenêutico, na medida em que uma determinada prática social (no caso específico dessa tese, a prática de escuta) é possível graças às conformações materiais do ambiente, dos *media*. Nesse sentido, a análise comparativa das práticas de escuta foi realizada à luz de uma metodologia de investigação que explorasse, de forma radical, a materialidade da relação dos *media* com o ouvinte, de modo a compreender como os aspectos materiais modularam a experiência tida com cada um dos álbuns.

Um modelo explicativo dessa natureza ainda não havia sido desenvolvido no campo da Comunicação e, nesse sentido, a pesquisa teve como ambição teórica a construção de um método de apreensão dessas condições materiais da experiência que, inclusive, possibilitam as práticas hermenêuticas de apreensão dos processos de produção de sentido, por exemplo.

O estudo comparativo da experiência com as três gravações permitiu apresentar conhecimentos mais sólidos no que concernia aos padrões da experiência instituídos no modelo musical popular-massivo: rupturas e continuidades, privilégios a quais mediações, graus de importância das marcas de gênero. Reconfigurações na experiência que foram tão significativas que não apenas instituíram uma conduta, isto é, não apenas expuseram práticas de escuta, como também ampliaram/reduziram as formas de sentir e perceber, ou seja, a própria capacidade de audição.

Após essas experiências, a percepção torna-se aberta para fenômenos não antes experimentados. Ouve-se mais, mesmo que nem sempre esses sons sejam relevantes para uma determinada prática de escuta. Isso significa que mesmo aquela dimensão menos ativa da escuta, a qual Pierre Schaeffer se referia como ouvir (*ouir*), é moldada pela experiência, sobretudo pela sua dimensão estética. É uma mudança na escala da sensibilidade, na própria audição, que ao ser cultivada no seio de um processo de mediatização, elasticada e ao mesmo tempo comprimida, informada e reformada pela experiência estética e materializada nas

práticas de escuta, que se observa aqui.

O reconhecimento dos tipos de engajamento com os diferentes álbuns no contexto em que estavam inseridos implicou tratá-los como fenômenos reveladores/constituidores de valores estéticos, sociais e culturais partilhados. Esse reconhecimento justificou uma aproximação pelo viés das teorias comunicacionais, na medida em que elas permitiam tematizar questões referentes à partilha do gosto e da experiência em variados níveis e compreender os elementos chamados em causa na partilha de um tipo específico de conhecimento. A expressão “experiência com” respeita essa preocupação relacional da Comunicação, que concede graus de importância similares ao objeto (álbum) e à criatura (ouvinte). Por isso optamos pelo seu emprego em detrimento a expressão “experiência de”, que enfoca demasiadamente o objeto da experiência.

Foi necessário operar, desse modo, a fim de evitar uma perspectiva que considerasse que todas as práticas de escuta eram, necessariamente, calcadas na dimensão da inovação técnica – como se as mudanças fossem decorrentes, eminentemente, das tecnologias empregadas nos álbuns. Constatou-se, desse modo, ser mais razoável argumentar que somente no nível do estudo comparativo é que se tem a possibilidade de identificar a partir de quais elementos das mediações aquela experiência se desenvolveu predominantemente – numa espécie de compreensão por “graus”.

Demonstrou-se, a partir dos estudos de caso, a necessidade do empreendimento de um esforço analítico no estudo da experiência estética no campo da Comunicação a fim de permitir estabelecer nuances sobre os modos como a experiência estética pode emergir em situações culturais, simbólicas e materiais distintas entre si. Especificamente no âmbito das práticas de escuta, demonstrou-se que cada uma delas pode estar predominantemente informada por âmbitos diferentes das mediações sociais – como a ritualidade ou a socialidade (MARTIN-BARBERO, 2001), por exemplo.

Pequeno léxico de referência

Em virtude do enfoque concedido aos aspectos materiais da interação do ouvinte com a música, foi muitas vezes necessário fazer referência a aspectos muito específicos da relação analisada, sobretudo aos aspectos relacionados ao *medium*. Entretanto, muitos outros termos

que parecem derivar desse primeiro são empregados e discutidos na tese, de modo que consideramos pertinente propor pequenas definições para que seja possível acompanhar melhor os processos e características aos quais nos referimos:

a) quando usamos o termo em latim “*medium*”, estamos nos referindo a um ambiente ou objeto que pode ser meio expressivo ou habitat de algo. É um termo usado estritamente no singular, no plural usa-se “*media*”.

b) o termo “mídia” caracteriza uma instituição social contemporânea, com lógica própria que se relaciona com outras instituições sociais.

c) o termo “mediatização” diz respeito a um processo de interação social descrito por José Luiz Braga (2010) como característica da condição contemporânea. Os padrões e gramáticas da mídia vão sendo incorporados nas interações sociais cotidianas. “Mediatizado” é um termo derivado, que guarda o mesmo sentido.

d) o termo “mediático” é um derivado de *medium* ou de *media*.

e) “artefatos midiáticos” são objetos ou expressões desenvolvidas em sintonia com as lógicas da cultura popular da mídia, seus padrões e gramáticas.

f) “medialidade” ou “medialidades” são características que o ambiente ou objeto instituem na relação com a criatura. Algumas vezes, usamos a expressão “envoltórios mediáticos” como sinônimo de “medialidade”.

g) “mediações sociais” é a expressão usada por Jesús Martín-Barbero (2001) para se referir às diferentes instâncias que mediam a relação dos sujeitos com o mundo. As mediações sociais são compostas pelas mais distintas medialidades, por exemplo.

h) “mediação simbólica” é a expressão que se refere ao mais amplo domínio das mediações sociais. Elas são compostas por diferentes mediações sociais e medialidades, inclusive, pela mediatização característica da cultura contemporânea.

Isso permitirá ao leitor transitar de forma mais segura pelos fenômenos aos quais cada termo se refere, desde os aspectos mais gerais das mediações simbólicas, passando pelo processo de mediatização até alcançar as materialidades mediáticas das interações. O que é preciso deixar claro, entretanto, é que não se trata de um modelo investigativo de “círculos

concêntricos”, isto é, um *medium* que está envolvido por mediações sociais que, por sua vez, está envolvida em mediações simbólicas mais amplas.

Trata-se, na verdade, do estudo de processos interacionais que, na maioria das vezes, se sobre-determinam. O próprio *medium* está, nesse sentido, atravessado por diversas mediações sociais e simbólicas, ao mesmo tempo em que institui e impõe certos constrangimentos às mediações sociais. Isso significa que também as mediações sociais são dotadas de materialidades e que é necessário pensá-las sem perder essas condições materiais do horizonte investigativo. Desse modo, é possível sustentar que, sob certos aspectos, as singularidades da experiência reorganizam as mediações sociais e simbólicas.

Contextos de confecção

Finalmente, destaco aqui o papel decisivo exercido pelo grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG, no desenvolvimento dessa tese. O diálogo com os integrantes do grupo, em seus diferentes níveis de formação (iniciação científica, mestrado e doutorado), foi um elemento de valor para definir quais temas aprofundar no seu desenvolvimento, quais abandonar ou a qual conceder menor destaque. Ofereço essa tese, portanto, como uma resposta possível para as questões que me foram apresentadas durante os dois anos de trabalho no grupo, em 2007 e 2008.

Em 2009, tive como interlocutores de trabalho os integrantes do *Forschungskolloquium zur theoretischen Philosophie und Ästhetik* na Universidade de Frankfurt, o que proporcionou um maior aprofundamento nas discussões sobre experiência estética. Sou grato também aos parceiros Stefan Deines, Jasper Liptow e Daniel Feige pelas suas leituras e sugestões, especialmente ao meu supervisor, professor Martin Seel, que sempre se preocupou com o desenvolvimento da pesquisa e me recebeu com simpatia nas seções de discussão.

De modo geral, pode-se dizer que tive oportunidade de apresentar trechos desse trabalho em congressos e periódicos do campo de Comunicação e da Música, o que permitiu ouvir críticas e dialogar com pesquisadores de outras tradições. Destaco, nesse sentido, a participação no Encontro do MUSIMID (grupo de estudo em Música e Mídia), em São Paulo, 2010; na conferência da IASPM (Associação Internacional para o Estudo da Música Popular) em Liverpool, em 2009; no Grupo de Trabalho *Estéticas da Comunicação* da COMPÓS, em

Curitiba e São Paulo, 2007-2008. Ecos das discussões travadas nesses diferentes encontros reverberam nesse produto final, de modo que fico em débito com todos os pesquisadores que, muito gentilmente, se deram ao trabalho de ouvir e dialogar com a questão que me interessava investigar.

A título de apresentação do trabalho, destaco, portanto a composição final da tese. Ela está dividida em quatro capítulos centrais, além dessa introdução e de um quinto capítulo, no qual apresento algumas considerações finais:

No capítulo 1, denominado *O modelo musical popular-massivo*, argumentamos que a experiência musical contemporânea não se resume às especificidades dos meios de comunicação de massa, exclusivamente. Embora esteja inserida na cultura midiática, é também uma experiência composta por diversas outras mediações simbólicas e sociais. Esse conjunto de elementos que compõem a experiência musical (elementos culturais, tecnológicos, poéticos, históricos etc.) constitui uma cultura de audição, que se manifesta, na relação com diferentes gêneros musicais, através de práticas de escuta.

No capítulo 2, denominado *Dimensões da experiência*, observamos as características da interação da criatura (ouvinte) com o ambiente (as manifestações musicais). Discutimos o conceito pragmatista de experiência bem como a especificidade da experiência estética, seus aspectos constitutivos, entre eles: a situação, as mediações sociais e as materialidades. Concedemos à experiência um lugar privilegiado em relação ao mapa das mediações e das materialidades. Nela se manifestam os constrangimentos e potências, regras e invenções. Ela informa as práticas de escuta com suas características.

No capítulo 3, denominado *Apreensão das materialidades*, apresentamos a formulação metodológica para apreender a experiência em suas variadas dimensões, sem reduzi-la antecipadamente à atividade interpretativa. Trata-se de um método que transita por aspectos macro e micro, a fim de dar conta tanto das singularidades dos encontros estéticos quanto das convencionalidades comunicacionais. Extraímos os procedimentos metodológicos da revisão de autores que trouxeram a experiência para o foco metodológico de suas análises, entre eles Hans Robert Jauss, Hans Ulrich Gumbrecht e Martin Seel, como referências fundamentais.

No capítulo 4, denominado *Práticas de escuta*, o estudo comparativo das formas de interação do ouvinte com os álbuns de Rock foi realizado. Coletamos indícios das expectativas no espaço de experiência imediatamente anterior ao lançamento dos álbuns,

relacionamos com aspectos peculiares de cada álbum e inferimos determinadas singularidades que podem emergir desses encontros estéticos.

No capítulo 5, denominado *Experiência estética e cultura de audição*, formulamos nossas considerações finais acerca do problema de pesquisa e apresentamos alguns questionamentos sobre o método de estudo da experiência estética no campo da Comunicação. Promovemos uma reflexão crítica sobre as limitações e contribuições do estudo de caso que desenvolvemos sobre as práticas de escuta do Rock.

Como aponta a máxima pragmatista, todo conhecimento é provisório e, portanto, estamos cientes de que o modelo explicativo aqui elaborado deve ser revisto e questionado sempre que a dinâmica da experiência assim requisitar. Novos estudos de caso, por exemplo, enriquecerão esse modelo com outras complexidades interacionais, de modo a ampliar a envergadura compreensiva da teoria. Esperamos que o percurso aqui construído possa ser seguido por outros estudiosos, tanto interessados na discussão sobre o Rock quanto sobre a experiência estética no campo da Comunicação.

1. O modelo musical popular-massivo

When Chaplin, Mary Pickford, D. W. Griffith, and others founded United Artists following the First World War, a movie executive announced that “the lunatics have taken charge of the asylum”. The same thing happened when Lennon, Hendrix, Barret and others started recording their Gesamtkunstwerke by making full use of the media innovations of the Second World War. Friedrich Kittler – Gramophone, Film, Typewriter

A expressão *música popular massiva* é usada para designar um tipo de experiência de produção e recepção musical situada historicamente no início do século XX, com a consolidação de um sistema capitalista de consumo, cuja finalidade era aproximar cada vez mais a música do cotidiano das pessoas. Como um conceito que abarca a descrição de um fenômeno histórico, sua envergadura está limitada pela capacidade de instituição de valores que as experiências de produção e recepção musical obtiveram.

O limite descritivo do conceito dota-o, contudo, de uma dimensão explicativa mais rigorosa. Refere-se a um modelo de produção e recepção musical, que emerge com o desenvolvimento de tecnologias de produção e reprodução musical e com a organização de uma indústria fonográfica. A música popular massiva é, portanto, um modelo que faz parte do crescente processo de mediatização pelo qual passa a cultura contemporânea.

A mediatização em curso pode ser entendida (e investigada) como o desenvolvimento de uma processualidade interacional ampla, em vias de suplantar a cultura escrita *enquanto principal referência* para as interações sociais. Além de indicar algumas características dessa mediatização como processo interacional de referência, observo também “lacunas” em sua própria lógica, que se põem como outros tantos desafios com que a sociedade se defronta na transição (BRAGA, 2010, p. 76).

O que significa entender a Música de forma articulada às dinâmicas de uma sociedade na qual os meios de comunicação de massa possuem importante papel nos processos de agenciamento cultural. Está ligada à emergência da própria cultura de massa e das técnicas de reprodutibilidade, por um lado, e ao objetivo de produção de bens culturais que atinjam um público amplo, por outro.

A respeito do termo “amplo”, Simon Frith (1981) destaca a relatividade adquirida quando usado para se referir ao público da cultura de massa. Para o sociólogo, o fato de não haver um tamanho específico para determinar o *status* “massivo” das audiências dos meios de

comunicação, indica a necessidade de examinar as contradições inerentes à própria dinâmica da cultura de massa. Embora a indústria fonográfica seja motivada pelo lucro – portanto, pela venda de discos – as audiências ouvem músicas diferentes, compram discos diferentes. Nem todos os discos são produzidos para um público amplo, muitos são, inclusive, para audiências muito segmentadas, como os discos de Heavy Metal, por exemplo (CARDOSO FILHO, 2008b).

A proposição de Frith é que existe música que é concebida sem qualquer referência ao mercado massivo (leia-se, “audiência ampla”) e há a música inseparável do mercado massivo em sua concepção. Música clássica, *Folk music* e Jazz são considerados pelo autor como representantes do primeiro tipo. Pode-se considerar que são músicas concebidas para um público segmentado, mesmo que utilizem os meios de comunicação de massa como forma de distribuir e reproduzir a música. A música pop englobaria a segunda categoria e, portanto, estaria relacionada ao consumo amplo.

Outra questão, que parece central para Frith, é que nesse modelo instaurado com a música popular massiva, novos atores compõem o campo musical. Os produtores (como George Martin e Jack Endino)¹, os artistas gráficos (como Peter Blake e Storm Thorgerson)² e os engenheiros de som (como Alan Parsons)³, são apenas alguns deles. Inserem lógicas e constroem demandas que poderiam ser consideradas avessas à produção e recepção musicais eruditas. O modo como o acesso aos produtos musicais ocorre na cultura contemporânea confirma a importância de tais personagens e a longevidade do modelo popular-massivo.

É importante destacar que o modelo popular-massivo aponta a necessidade de incorporar conceitualmente as técnicas de reprodutibilidade (que contribuem para a formação da lógica industrial da cultura) nas expressões da música popular. Gravadores mecânicos, elétricos e digitais, os suportes de armazenamento em cilindros, plásticos, vinil de acetato, discos compactos ou arquivos de MP3, os formatos de distribuição radiofônicos, cinematográficos, televisivos e na Web e os reprodutores mecânicos, elétricos e digitais. Todas estas técnicas, de algum modo, foram incorporadas na cultura popular e revestiram as

¹ Martin ficou conhecido como o quinto Beatle, graças ao seu papel criativo desempenhado na sonoridade dos Beatles, sobretudo em *Revolver* e *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Endino produziu muitas bandas da cena de Seattle, na década de 90, sendo um dos responsáveis pela sonoridade grunge.

² Dois dos principais artistas gráficos do Rock. Blake é o responsável pela arte de capa no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e Thorgerson é um dos fundadores da Hipgnosis, empresa responsável pelas capas dos álbuns do Pink Floyd.

³ Parsons foi o engenheiro de som responsável pelas sessões de gravação em *Dark Side of the Moon*, do Pink Floyd.

suas expressões com uma medialidade, ou seja, com características físicas e técnicas próprias do ambiente a partir do qual emergiram.

Tal movimento é importante porque raramente as reinvenções estilísticas instituídas pela música popular são focadas de forma séria. Quando essas reinvenções surgem de vanguardas artísticas as expressões ganham, inclusive, novas nomenclaturas e estatutos: como a *Musique Concrete*, na França, a *Elektronische Musik*, na Alemanha ou *Tape Music*, nos EUA. A música que se popularizou no período entre guerras nos EUA, simultaneamente aos desenvolvimentos de tais vanguardas, com a gravação dos primeiros músicos negros e cuja condição de existência estava fundamentada nos mesmas tecnologias, continuou a ser chamada de música popular (*popular music*), embora tivesse características semelhantes àquelas de vanguarda. O que demonstra que a distinção entre música popular e música erudita não reside tanto nas formas materiais como a expressão é feita, mas no conjunto de mediações simbólicas⁴ a partir da qual se desenvolve a experiência.

Alistair Riddell (1995), numa tentativa de aproximar as expressões populares da produção de vanguarda, por exemplo, argumenta que as práticas contemporâneas do Disc Jockey estão muito próximas do que estava sendo desenvolvido por Pierre Schaeffer nos estúdios de radiodifusão em Paris, naquele período de experimentação.

Although Schaeffer's efforts resulted in a great many words, some music and lingering epigones, the only people who, I think, have come close to practicing what he was getting at are today's DJ's. The reason is that they are the only musicians exposed to the intense process of mixing and considering sound on a routine and often context critical level. In sets lasting longer than two hours, not to mention many private rehearsals, the contemporary DJ spins a great deal of diverse music in search of sonic experiences that can be dropped on a highly receptive audience (RIDDEL, 1995, <http://www.alistairriddell.com/publications/ES.html>)⁵.

Isso significa que, no que se refere aos materiais empregados para a confecção musical, as fronteiras entre o erudito e popular tornam-se cada vez mais diluídas, uma vez que tanto uma quanto outra incorporam as técnicas de reprodução e sofrem as reconfigurações inerentes

⁴ Conjunto amplo de elementos, de função antropológica, que possibilita a relação dos seres humanos com o mundo. Mediações simbólicas fundamentais são a linguagem e a própria cultura.

⁵ “Apesar dos esforços de Schaeffer resultarem em muitas palavras, algumas músicas e epígonos remanescentes, penso que as únicas pessoas a terem se aproximado da prática que ele queria instaurar são os DJ's de hoje. A razão é que eles são os únicos músicos expostos ao intenso processo de mixagem rotineiro de som, muitas vezes num contexto crítico. Em apresentações que duram mais de duas horas, para não mencionar os ensaios particulares, o DJ contemporâneo toca muita música diversificada, em busca de experiências sonoras, que podem ser testadas em um público altamente receptivo”. Todas as traduções cujo original estão em língua estrangeira são de nossa responsabilidade.

ao processo de incorporação. O próprio Schaeffer admitia a existência de um estágio em que os desenvolvimentos técnicos não apenas reproduziam ou deformavam a arte, mas a informavam, isto é, reconfiguravam o fazer artístico (PALOMBINI, 2007).

Inicialmente usada para designar “o fenômeno do século XX de privilégio ao formato canção, mediante tecnologias de produção, distribuição e consumo” (CARDOSO FILHO & JANOTTI JÚNIOR, 2006), atualmente, percebe-se que “a música popular massiva compreende um campo social relativamente autônomo, de capital simbólico e cultural peculiar, com regras próprias de distribuição e reconhecimento de prestígio, atreladas às regras dinâmicas da interface da música com a indústria do entretenimento” (JANOTTI JÚNIOR, 2007). Mais além, Thiago Martins (2009) afirma que a música popular massiva é uma medialidade atrelada às configurações plásticas, tecnológicas e sociais.

Percebe-se, a partir da releitura que os autores fazem da expressão, que cada vez mais elementos são acionados para estabelecer sua definição. Se num primeiro momento o elemento determinante era o formato canção e a tecnologia, na formulação posterior a dimensão social ganha maior força, culminando na conformação de todo um ambiente, na proposição final. A trajetória da expressão *música popular massiva* é, portanto, de exploração dos limites conceituais e, em tempos de reconfiguração da indústria fonográfica e da experiência musical, é importante questionar o potencial de longevidade de tal modelo.

É fato que esse modelo “educou” ao menos duas gerações de ouvintes, segundo seus padrões. Os alto-falantes (FREIRE, 2003), as fonografias (IAZZETTA, 2009), o formato canção (TATIT, 2004) foram todos elementos que contribuíram para a construção dessa experiência musical. É reconhecível. Está associado a uma cultura. Não seria essa cultura capaz de influenciar, inclusive, a percepção auditiva na dimensão da experiência?

A expressão *música popular massiva* guarda, também, uma dimensão controversa que necessita de reflexão mais atenta. Segundo Theodor Adorno (2000), o popular e o massivo se excluem. O massivo se caracteriza por ser uma redução malfeita do que há de mais autêntico nas expressões populares e/ou eruditas. Apropria-se de ambas, mas de forma superficial. Não possui nem o refinamento técnico da obra erudita nem a espontaneidade da obra popular. Resta, portanto, a regressão da audição e o fetichismo que caracterizam o que Adorno chama de *música ligeira*, a repetição revestida de novidade que caracteriza a lógica da cultura transformada em mercadoria, a indústria cultural. Música popular, portanto, não seria

massiva, nem a música massiva poderia ser considerada popular.

Walter Benjamin, contemporâneo de Adorno no Instituto de Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt, percebia as técnicas de reprodução mecanizadas como elementos que contribuíam de forma significativa para a reconfiguração das mediações simbólicas, e, portanto, para a mutação da experiência. Não é coincidência que seu célebre ensaio sobre a obra de arte e a reprodutibilidade técnica seja tão frequentemente citado e interpretado por teóricos interessados em debater as novas configurações artísticas, sobretudo após a fotografia e o cinema. Para Benjamin (1996a), as técnicas de reprodução mecanizadas promoviam a prescindibilidade do “aqui e agora” da obra de arte original, que era a condição da arte burguesa. Não via nisso nenhuma degenerescência, ao contrário, pensava que tal prescindibilidade democratizava a experiência com os objetos e que impunha um questionamento radical sobre o conceito de arte.

Enquanto Adorno concede maior importância à descrição estrutural da consolidação de uma “sociedade de massa”, Benjamin adota um aporte mais próximo da Estética filosófica e das reflexões sobre percepção e sensibilidade. Contudo, uma descrição sociológica que negligencia as singularidades da percepção estética está a fazer um retrato generalista do fenômeno sobre o qual se debruça. Já a descrição estética que não atenta para o contexto geral da tradição social na qual é cultivada concede força demasiada aos “ineditismos” da experiência.

A dimensão controversa na expressão “música popular massiva” é necessária porque permite reconhecer a distinção existente entre expressão popular e erudita, como constatado por Adorno, mas ao mesmo tempo destaca as mutações instituídas pela dimensão das técnicas de reprodução mecanizada, que fascinava Benjamin. Permite reconhecer os processos de distinção social, construídos em torno das práticas culturais e permite também incorporar as modificações ocasionadas pela adesão às técnicas de reprodução naquelas práticas culturais. Uma vez que, independente das mediações simbólicas, o *medium* expressivo está lá: sejam eles instrumentos acústicos ou aparelhagens eletrônicas dependentes da tecnologia de ponta, seja o corpo do artista performando ao vivo ou a sua imagem num videoclipe, seja a música gravada num arquivo digital, numa partitura ou dependente exclusivamente da performance aqui e agora⁶.

⁶ Por isso a distinção feita por Simon Frith (1996) é tão importante para entender a relação da música com a

Muitas expressões musicais que estavam marginais às técnicas de reprodução acabaram sendo transformadas ao se relacionarem com essas técnicas – vide o caso do Samba e do Blues que eram, a princípio, músicas de gueto e marginalizadas e tornaram-se, posteriormente, sinônimo de bom gosto e distinção social. Assim, interpretando a afirmação de Dennis Mcquail, segundo a qual todos (elites intelectuais ou camadas populares) se sentiriam atraídos, de algum modo, por elementos da cultura popular da mídia, Janotti Júnior pontua que não se deve obliterar “o papel desempenhado pelos artefatos midiáticos na configuração das expressões sonoras contemporâneas” (2008, p. 03). Entende-se, por artefatos midiáticos, o conjunto de objetos e expressões desenvolvidas em sintonia com as lógicas da cultura popular da mídia.

Nem todas as expressões musicais podem ser consideradas artefatos midiáticos, uma vez que muitas delas se desenvolveram antes da emergência dessas indústrias culturais – como a música de câmara do século XIX ou as expressões dos trovadores medievais, ou mesmo expressões musicais contemporâneas como o “repente” no nordeste brasileiro ou a cantoria no sertão, que não operam segundo a lógica da cultura popular da mídia. Elas podem ser, entretanto, chamadas expressões mediáticas (assim mesmo, com “e”), na medida em que necessitam de um *medium* para serem produzidas e reproduzidas.

Nesse sentido, torna-se fundamental explorar o quadro que configura o modelo popular-massivo e entender mais claramente o movimento pelo qual as práticas se constituem e são incorporadas socialmente. Um exame como esse não se esgota na identificação dos processos de produção de sentido estritamente musicológicos, nem no estudo das subculturas formadas em torno da música, ou das lógicas de produção da indústria fonográfica nem, sequer, dos processos táticos e de resistência dos ouvintes. Cada um desses aspectos são pontos de um mapa, que nos permitem transitar pelos diferentes aspectos que compõem a experiência com a música.

Para demonstrar a amplitude de um estudo sobre o modelo popular-massivo, Janotti

técnica e a tecnologia, no seu processo de produção e reprodução. O autor explica que esse processo poderia ser dividido em três modelos: o *folk*, no qual a tecnologia de produção e reprodução da música era fundamentalmente o corpo dos instrumentos e do intérprete. O *artístico*, no qual a produção e reprodução da música podem ser feitas mediante o uso das partituras musicais e, por isso, cria uma relação mais convencional entre os sons e sua codificação; e o modelo *pop*, no qual a produção e reprodução são feitas por tecnologias, que concede a música um status de posse material e desconstrói a relação de motivação entre o que é ouvido e a sua fonte sonora. Como se pode observar há um *medium*, que é material, em qualquer dos modelos identificados pelo sociólogo, embora a existência de cada um implique diferentes formas de relação sócio-cultural-estética com a música.

Júnior apresenta uma sistematização inicial, cujo ponto de partida é o conceito de gênero musical, para abordar “as diferentes instâncias a partir das marcas e endereçamentos encontrados nos produtos musicais” (2008, p. 07). Como se trata de uma sistematização inicial, ele não se propõe a classificar as marcas e endereçamentos a que se refere, se limita a apresentá-las.

A divisão em itens numerados, abaixo, não pretende estabelecer uma hierarquia de importância ou uma separação entre os elementos considerados na análise e sim sistematizar aspectos que são por natureza inter-relacionados. As características particulares de cada produto certamente serão indicadores para que o analista detenha-se mais em uma ou outra instância aqui apontada, porém consideramos imprescindível para uma análise midiática da música observar e avaliar os pontos propostos e suas interações (JANOTTI JÚNIOR, 2008, p. 07/08).

Percebe-se, então, uma junção de aspectos relacionados tanto à dimensão das mediações sociais do modelo popular-massivo quanto àqueles que dizem respeito às tecnologias de reprodução musical. São elas: *autores e seu capital simbólico, o gênero, a circulação, formatos tecnológicos e de áudio, a performance* que engloba *vocais, instrumentos – timbragens – arranjos, arranjadores* e a *produção musical em sentido estrito* que engloba tanto o *equilíbrio das fontes sonoras e mixagem* quanto à *ambientação*.

A questão que exige maior aprofundamento é a identificação das relações que os elementos enumerados como fundamentais para a análise estabelecem entre si, anteriormente àquelas que o estudioso encontrará. Nossa hipótese é que existem os aspectos das mediações simbólicas que constroem a experiência musical antes mesmo da escuta – como os itens autores e seu capital simbólico, formato tecnológico e de áudio, gênero, circulação e arranjadores. E existem os aspectos da percepção do singular, que entram em ação no encontro com a expressão – como, a performance, vocais, instrumentos/timbragens/arranjos, produção musical em sentido estrito, equilíbrio das fontes sonoras e mixagem e ambientação.

Na sociedade em mediatização tudo “vem misturado” em um ambiente de cotidianidade e de situações banais. Tanto no nível da percepção criadora como no que se refere aos processos descritivos de eventuais experiências estéticas, não há distinções fortemente preestabelecidas. Reduzido o grau de foco e de atenção, o processo se modifica. A questão que se coloca aqui não é desvalorizar essa situação por contraste a um envolvimento intencionalmente preocupado com as questões estéticas. Trata-se diversamente de se perguntar sobre as modificações que tal situação faz incidir sobre a experiência estética (BRAGA, 2010, p. 77).

Se Braga está correto em afirmar que essa mistura e diluição é característica da sociedade em mediatização como processo interacional de referência, significa que admitimos

que este processo de mediação cultiva nossa percepção sonora. Os artefatos midiáticos, como componentes dessa cultura, nos permitem perceber qualidades sonoras e musicais muito específicas. Cabe, nesse sentido, questionar que audição é essa cultivada pelo modelo popular-massivo.

1.1 A audição cultivada (cultura de audição)

Embora o *ouvir* possa ser considerado uma capacidade fisiológica, o *escutar* não goza de tal estatuto. Ao contrário, escutar parece ser uma ação que pode ser aprendida, exercitada e sofisticada, é uma ação que está associada a uma dimensão cultural. Escutar, portanto, implica usar os códigos e repertórios existentes na percepção das relações e dinâmicas do som. Pode, nesse sentido, ser objeto de estudo da Comunicação.

Sobretudo quando abordada pela perspectiva da presença da mediação tecnológica na música, é extremamente interessante pensar nesse aspecto ativo da escuta:

A partir do surgimento da fonografia houve um progressivo condicionamento da escuta ao material musical gravado e reproduzido por alto-falantes. A mudança gerada pela mediação tecnológica em relação à escuta musical não foi apenas contextual, mas alterou significativamente a relação que os ouvintes estabelecem com a música (IAZZETTA, 2009, p. 37).

Isso conduz a investigação para aquele campo onde as alterações nos *media* são fundamentais para compreender a instauração de novos padrões de produção e recepção, padrões que seriam aprendidos e exercitados, instituindo novas práticas de escuta. A questão é que essa reconfiguração na ordem prática deve avançar em direção a apontar reconfigurações nas capacidades materiais, inclusive fisiológicas, de ouvir. Deve tomar a prática cultural de *escutar música* não como algo imaterial, mas como uma conduta que transforma as próprias capacidades perceptivas do ouvir, que educa o corpo e cultiva a audição.

O próprio Adorno (1996) tematiza essa questão no seu ensaio *Fetichismo na música e regressão da audição*. Para o filósofo, o caráter fetichista da música ligeira – termo que ele usa genericamente para se referir ao Jazz – teria invadido tanto a forma de produção da música séria (erudita) quanto à audição das massas, resultando numa audição atomística e dissociada, um estado infantil de audição.

O modo de comportamento perceptivo, através do qual se prepara o esquecer

e o rápido recordar da música de massas, é a desconcentração. Se os produtos normalizados e irremediavelmente semelhantes entre si, exceto certas particularidades surpreendentes, não permitem uma audição concentrada sem se tornarem insuportáveis para os ouvintes, estes, por sua vez, já não são absolutamente capazes de uma audição concentrada. (ADORNO, 1996, p. 92).

Independente da posição valorativa tomada pelo autor, há uma tese de fundo que afirma a importante relação que as práticas da música ligeira (leia-se, práticas instituídas no modelo popular-massivo) estabeleceram com as capacidades de percepção. Para Adorno é como se a forma de escuta associada à música ligeira tivesse tornado o ouvinte cada vez mais “surdo” para a percepção da totalidade.

Schaeffer, contemporâneo de Adorno, argumenta em outra direção. Os processos de escuta que se desenvolvem após as técnicas de gravação ampliam as possibilidades do fazer musical. Ele apresenta importantes contribuições para distinguir o *ouvir* e o *escutar* com maior clareza. No seu estudo sobre os objetos musicais, ele aponta quatro significados distintos para o termo *escuta*, são elas:

1. Escutar (*écouter*) é prestar ouvidos a, interessar-se por. Eu me dirijo ativamente a alguém ou alguma coisa que me é descrita ou indicada por um som. 2. Ouvir (*ouir*) é perceber pelo ouvido. Em contraposição à escutar, que corresponde a uma atitude ativa: o que eu ouço é o que me é dado na percepção. 3. De entender (*entendre*), reteremos o sentido etimológico. Ter a intenção: o que eu entendo, o que se manifesta, é função dessa intenção. 4. Compreender (*comprendre*) tomar consigo, mantém uma dupla relação com escutar e entender. Eu compreendo o que visei em minha escuta, graças ao que escolhi escutar. Mas, reciprocamente, o que já entendi dirige minha escuta, informa o que entendo (SCHAEFFER *apud* MELO, 2007, p. 52).

Nesse sentido, escutar/ouvir, o par que nos interessa examinar, está relacionado aos aspectos mais concretos da relação com o som. Um deles requisita uma postura subjetiva, o escutar. Depende da ação do ouvinte. O outro se refere justamente àquela dimensão primitiva da percepção da qual deriva a escuta. Muita coisa é ouvida, mesmo quando o ouvinte não está interessado em escutar. Como o próprio Schaeffer explica, essa dimensão concreta se refere às potencialidades do som ou aos aspectos causais do evento sonoro.

A questão é que tanto os aspectos causais do evento sonoro quanto às potencialidades de representação do som estão diretamente ligadas à conformação dos ambientes mediáticos. Se num determinado momento era na co-presença (ambiente mediático no qual o corpo é a fonte emanadora do sentido) que os eventos sonoros eram experienciados, as fonografias possibilitaram a experiência de tal evento sem estar necessariamente presente. É o que Schaeffer vai denominar de *escuta acusmática*, uma vez que os sons são percebidos de forma

recontextualizada, “o que soou em determinado lugar em determinado momento ressoa em outro lugar e em outro momento” (PALOMBINI, 2007, p. 09).

Essas mesmas fonografias impuseram certas marcas ao registro sonoro pela sua própria (in)capacidade de armazenamento. É por esse motivo que atenção especial vem sendo dedicada aos modos como essa mediação tecnológica influencia os processos de produção e recepção musical, (THÉBERGE, 1997; FREIRE, 2008; IAZZETTA, 2009).

Paul Théberge (1997) indica, ao menos, dois níveis de mudanças nos processos de produzir e ouvir música, decorrentes das inovações tecnológicas: o primeiro é o da prática musical em si mesma, pois à medida que novos instrumentos foram desenvolvidos, a relação de analogia entre o instrumento e o som produzido se perdeu. A segunda é a diluição da fronteira entre quem faz e quem consome música; afinal, enquanto programa um sintetizador ou um *sampler* o próprio músico está consumindo a tecnologia de produção musical. Daí a principal tese de seu livro, fazer música é, contemporaneamente, consumir tecnologias. Deve-se, por isso, buscar entender o modo como a tecnologia, a organização da indústria fonográfica e do mercado contribuem para a emergência da figura do músico como esse consumidor de tecnologias sofisticadas.

O autor deixa claro que “*what is at stake here is not simply a change in technology – the substitution of one set of materials for another – but rather a form of practice, where practice is taken to mean a form of knowledge in action*” (THÉBERGE, 1997, p. 04)⁷. E, ao fazer isso, chama atenção para os processos de reconfiguração do que chamamos aqui de práticas de escuta.

Já Freire (2008), aborda os grandes acontecimentos no campo da experiência musical no século XX, sobretudo em decorrência das tecnologias de produção e reprodução sonoras. O panorama apresentado pelo autor relaciona de forma direta as inovações tecnológicas aos novos padrões da experiência musical.

A gravação mecânica, vigente até os anos 20, definiu as características fundamentais de seu repertório: uso de vozes potentes, obras de curta duração, instrumentação condicionada às possibilidades de captação. A introdução da gravação elétrica (com a invenção dos microfones) proporcionou a construção de novas formas de equilíbrio sonoro, impensáveis em situações puramente acústicas: é o caso dos *crooners*,

⁷ “O que está evidente aqui não é uma mera mudança na tecnologia – a substituição de um conjunto de materiais por outro – mas, ao contrário, uma forma de prática, onde prática significa uma forma de conhecimento em ação”.

capazes de cantar com uma voz suave e clara, ao mesmo tempo em que são acompanhados por conjuntos de grande potência sonora. A exploração de diferentes tipos de reverberação também se inicia nessa época (FREIRE, 2008, p. 2).

Na verdade, a formulação que sintetiza o pensamento do autor sobre a questão da experiência (de escuta) musical é a presença da mediação dos alto-falantes, dispositivos que reduzem a uma única fonte sonora toda a instrumentação de uma obra. Mais uma vez, a dimensão da prática de escuta é valorizada.

De maneira muito similar, Fernando Iazzetta (2009) vai observar as práticas musicais que se desenvolveram a partir da fonografia e das mediações eletrônicas, a fim de analisar em que medida essas práticas foram moduladas pelas tecnologias musicais. O pressuposto inicial do autor é que a mediação eletrônica é uma decorrência da fonografia, pois esta foi desde a metade do século XX empregada como uma ferramenta para a produção eletroacústica. Ou seja, Iazzetta assume que é a força modeladora de uma nova situação de escuta (a fonográfica) que vai influenciar as novas práticas de produção (e recepção) musical.

Mas, como seria possível reconhecer essas práticas de escuta? Segundo Ola Stockfelt (2004) a própria situação em que o ouvinte se relaciona com a música condiciona a experiência musical. O tipo de relação que se estabelecerá, portanto, depende fundamentalmente do modo como o ouvinte decide escutar a música. Ainda assim, essa escolha não é nem acidental nem totalmente deliberada individualmente. Por quê?

O primeiro argumento do autor pode ser chamado de *tese da competência cultural*. Segundo essa tese, a relação que o ouvinte vai estabelecer está constringida pelo repertório que ele possui ou que ele pode desenvolver numa determinada situação. O segundo argumento, que chamamos de *tese da aplicabilidade*, estabelece que uma forma de relacionamento com a música pode não ser aplicável em todas as estruturas sonoras ou musicais. A *tese da situação* afirma que essa relação também depende das situações específicas de escuta e, finalmente, a *tese da não-seletividade* pontua que muitas vezes é impossível escolher escutar de modo reflexivo quando muitas fontes sonoras disputam a atenção.

Stockfelt incrementa sua argumentação chamando atenção para os tipos de relação estabelecidos pelos ouvintes com os diferentes gêneros musicais. Cada gênero privilegia um aspecto musical e, portanto, uma competência, aplicabilidade, situação e não-seletividade

específicas. Há a música feita para palácios, catedrais e igrejas, arenas de shows ou mesmo para alto-falantes. Cada uma delas condiciona a experiência musical:

For each musical genre, a number of listening situations in a given historical situation constitute the genre-specific relation between music and listener. These determine the genre-defining property and the ideal relation between music and listener that were presumed in the formation of the musical style – in the composing, the arranging, the performance, the programming of the music (STOCKFELT, 2004, p. 91)⁸.

Daí ele infere a existência de duas dimensões complementares: a situação de escuta normativa do gênero e os modos de escuta normativos do gênero. Quando alguém ouve de acordo com as exigências de uma situação social determinada e de acordo com as convenções sócio-culturais predominantes na subcultura a qual àquela música pertence, tem-se uma *escuta adequada (adequate listening)*, uma escuta que respeita tanto a situação quanto o modo de escuta normativo. Essa escuta adequada, entretanto, não é superior, nem mais intelectual que outros modos de escuta, ela é apenas a senha de acesso para escutar os elementos mais relevantes de cada música, para se relacionar com a música da forma como foi pré-figurada.

A escuta está, desse modo, constrangida pelas características do próprio gênero, mas não se resume ao que já é predominante como escuta adequada. Supor tal determinação significaria afirmar que os indivíduos possuem um repertório “estocado” e armazenado, que eles constantemente acionam quando se confrontam com uma expressão musical. Ou seja, trata-se do entendimento da prática de escuta como pura atividade de reconhecimento. Richard Shusterman, filósofo pragmatista que se interessa em estudar a estética da música popular, ilustra a questão ao se referir às pinturas e poemas.

Imagine two visually identical art viewers who offer identical interpretations of the very powerful paintings and poems before them. One is a human who thrills to what he sees and interprets. The other, however, is only a cyborg who, experiencing no qualia, feels no pleasure, indeed no emotion at all, but merely mechanically processes the perceptual and artworld data to deliver his interpretative proposition. We would surely say here that the cyborg, in an important sense, doesn't really understand these works (SHUSTERMAN, 2000a, p. 30)⁹.

⁸ “Para cada gênero musical, um número de situações de escuta numa situação histórica determinada constituem as relações específicas do gênero entre músico e ouvinte. Estas determinam as propriedades definidoras do gênero e a relação ideal entre música e ouvinte, que foram presumidas na formação do estilo musical – na composição, no arranjo, na performance e na programação da música”.

⁹ “Imagine dois visualmente idênticos apreciadores de arte que oferecem interpretações idênticas aos mesmos maravilhosos quadros e poemas diante de si. Um é um humano que hesita diante do que vê e sente. O outro, entretanto, é apenas um ciborgue, o qual por não experienciar valor, não sente prazer, nenhuma emoção de fato, mas apenas processa mecanicamente percepções e dados do mundo da arte para dar sua posição interpretativa. Nós certamente diríamos aqui que o ciborgue, em uma dimensão importante, não entende de fato os trabalhos”

A prática de escuta não se resume a um mero reconhecimento de padrões e códigos, ou a imitação das práticas passadas pelos sujeitos presentes. Ao contrário, há também o inesperado, a aventura e o surgimento de elementos que reconstróem, total ou parcialmente, essa prática. Tal constatação dota a escuta de uma força inventiva e reconhece que, como muitos componentes constroem a confecção e a recepção das expressões, a prática de escuta é melhor entendida quando confrontada com esses diferentes componentes.

Essa é a relação mais ampla estabelecida por Iazzetta (2009) entre reconfigurações tecnológicas, históricas, culturais, econômicas e estéticas e com ela acreditamos apresentar um argumento que justifica a necessidade de relacionar a experiência histórica à experiência estética, duas dimensões fundamentais de qualquer prática. Na reflexão sobre a prática de escuta, urge englobar aquela dimensão primitiva da percepção do som, o *ouvir*, que é constantemente ampliada/limitada pelas diversificadas reconfigurações apontadas pelo autor. Pois, assim como as práticas de escuta emergem graças aos padrões de sensibilidade auditivos, ao mesmo tempo, a audição é cultivada pelas reconfigurações tecnológicas, históricas, culturais econômicas e estéticas. Configuração que, na sociedade contemporânea, corresponde a instituída pelo modelo popular-massivo.

1.2 O Rock – uma expressão do popular-massivo

A emergência do Rock n' Roll na década de 50 e, mais precisamente, do Rock na década de 60 expressa de forma muito interessante a configuração que passou a predominar no modo de relacionamento com a música, especificamente, as práticas de escuta e a cultura de audição. Isso porque é com o Rock que os aspectos discutidos por Adorno e Benjamin, mediações simbólicas e técnicas de reprodução, respectivamente, vão ser simultaneamente explorados, evidenciando os limites de suas perspectivas e apresentando novas questões para debate.

Simon Frith (1981), por exemplo, vai demonstrar, para a perplexidade de muitos, que embora o Rock seja uma música produzida massivamente, ele carrega uma crítica à sua própria lógica de produção e que embora seja produzido para o consumo amplo, ele constrói sua própria noção de “autenticidade”. Isso significa que para entender essas contradições é necessário adentrar nos domínios da *experiência*, dos sentidos e das outras formas de conhecimento que são produzidos e consumidos.

Observar o contexto a partir do qual o Rock emergiu, primeiro como música e posteriormente como uma cultura, coloca o pesquisador nos Estados Unidos da América da década de 50, ainda com regimes segregacionistas entre brancos e negros. Uma música que tinha sua raiz no *Blues* e no *Rhythm Blues* (R&B), que dialogava com a música *Country*, com o *Folk* e com o Gospel, que se desenvolvia ao mesmo tempo em que a cultura agrária era substituída por uma cultura jovem e urbana, que celebrava avanços tecnológicos como a televisão e via o início do *baby boom* (alta taxa de natalidade nos países desenvolvidos). Nesse contexto, ele era chamado de Rock n' Roll e estava restrito à distribuição por meio das pequenas gravadoras e ao consumo da juventude, (FRITH, 1981; JANOTTI JÚNIOR, 2003; FRIEDLANDER, 2004; ROBINS, 2008).

Paul Friedlander explica essa emergência segmentada pela organização da indústria fonográfica americana na ocasião:

As principais gravadoras, que controlavam a música pop reinante, perceberam que o interesse pela música pop estava sendo severamente perturbado e começaram a se preocupar com o crescente interesse dos jovens brancos pela música negra. Em primeiro lugar porque estes novos estilos musicais não eram simplistas, e sim de fundo abertamente sexual, tanto nas letras quanto nas apresentações – o que beirava a imoralidade. Em segundo lugar porque as grandes gravadoras (as três maiores sendo RCA, Columbia e Decca, mais as grandes da indústria cinematográfica que tinham selos, como a Paramount e a Capitol) não possuíam o som. Tendo abandonado a música negra e country como estilos sem lucratividade durante a Segunda Guerra Mundial, as grandes gravadoras não tinham artistas de R&B em seus elencos (FRIEDLANDER, 2004, p. 39).

Descrição que indica que, a princípio, o Rock n' Roll não se configurava como uma música para consumo amplo, mas estava associada ao âmbito geracional (a juventude) e à música afro-americana. Na verdade, é a linha geracional o aspecto mais importante para marcar a oposição entre as práticas culturais da juventude em relação aos seus pais. Havia um clima rebelde na atmosfera.

O aspecto racial (da música afro-americana) marca a valorização dos aspectos rítmicos e sincopados, que possuíam um amplo apelo corporal. Entretanto, como a sociedade americana ainda lutava contra o preconceito racial e o segregacionismo, os próprios músicos negros precisavam ter suas canções gravadas por intérpretes brancos para obter algum reconhecimento. O cenário estava pronto para intérpretes como Elvis Presley: o garoto branco que cantava e dançava como um negro¹⁰.

¹⁰ Esse é um aspecto fundamental para ser apresentado a fim de não dissociar o gênero Rock das demais músicas

O Rock n' Roll é, portanto, uma música que nasce no período pós-guerra, gravada em pequenos estúdios e distribuída em suportes de acetato, em formato *single* (uma música por lado) por pequenos selos especializados. As principais personagens nesse contexto de emergência do Rock n' Roll eram os *Singer-songwriters* (compositores e intérpretes), como Chuck Berry. Outras figuras lendárias foram também Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Johnny Cash, Fats Domino, Little Richard e Bill Halley and the Comets. No cinema, filmes como *Blackboard Jungle* (1955) contribuíram significativamente para a popularização do Rock n' Roll, ao visibilizar a rebeldia como um aspecto da cultura juvenil recém formada.

No que diz respeito aos elementos musicais, o Rock n' Roll se caracteriza pela música eletrificada, que incorpora os meios eletroacústicos na sua dimensão poética – tanto no âmbito da performance ao vivo, quanto no processo das gravações – e conforma um hábito de escuta em consonância com os usos desses meios. Não importa se a referência é a apresentação ao vivo de uma banda ou à escuta de uma música gravada e reproduzida posteriormente, os elementos eletroacústicos (como a guitarra elétrica e, posteriormente, os sintetizadores) são fundamentais.

Certainly, microphones, amplifiers and loudspeakers have been important to virtually all recorded music; classical, folk, jazz or popular. But it is only in popular music and in rock that these technologies can be regarded as truly essential to the process of both musical expression and experience (THÉBERGE, 2001, p. 08)¹¹.

No âmbito dos elementos da linguagem musical, Arnold Shaw afirma que o Rock privilegia uma batida 4/4 e o padrão de 12 compassos do Blues (enquanto a música Pop teria se desenvolvido a partir do padrão de oito ou 16 compassos), que ele é ritmicamente modelado pelos parâmetros do *Boogie-Woogie*, que tende a privilegiar os aspectos modais em relação aos diatônicos e que tende a enfatizar a energia e a sobrecarga sensorial, mediante o uso de *feedback*, reverberação e pedais *wah-wah* (SHAW, 1982).

Franco Fabbri afirma que na conformação de um gênero, atuam também regras técnicas formais, regras semióticas, regras comportamentais, regras sociais e ideológicas e as regras jurídicas e econômicas (FABBRI, 1981). Felipe Trotta, numa concepção bastante similar à

de raiz afro-americana.

¹¹ “Certamente, microfones, amplificadores e alto-falantes são importantes para praticamente todas as músicas gravadas: clássicas, *folk*, jazz ou popular. Entretanto é somente na música *pop* e no rock que essas tecnologias podem ser consideradas como verdadeiramente essenciais nos processos tanto de expressão quanto de experiência musical”.

Fabbri, aponta que os gêneros musicais instauram “ambiente afetivos, estéticos e sociais” a partir dos quais as relações com a música serão reguladas (TROTТА, 2008). Segundo Robert Walser, gêneros musicais como o Rock:

Come to function as horizons of expectation for readers (or listeners) and modes of composition for authors (or musicians). Most important, Todorov argues that genres exist because societies collectively choose and codify the acts that correspond most closely to their ideologies. A society's discourse depends upon its linguistic (or musical) raw materials and upon historically circumscribed ideologies. Discourses are formed, maintained, and transformed through dialogue; speakers learn from and respond to others, and the meanings of their utterances are never permanently fixed, cannot be found in a dictionary (WALSER, 1993, p. 29)¹².

Como não é permanentemente fixo, o Rock se reinventa e resiste a definições dogmáticas que o pensam como sistema coercitivo, que anula as possibilidades de fuga, oscilação e contribuição particular de outras tradições musicais. Isso significa que os aspectos ideológicos, culturais e técnicos que possibilitaram/constrangeram o Rock na década de 50 se caracterizam como as mediações simbólicas que determinavam aquele contexto de emergência. O papel do pesquisador, portanto, é o de reconstituir, a partir dos vestígios, a organização que configurou aquele período.

Assim, é de maneira bastante lúcida que Janotti Júnior (2003) propõe encarar o Rock como um mapa reconstruído constantemente devido às forças de mercado, mudanças na sensibilidade e na espacialidade. Para ele, o estudo dos produtos do Rock nunca deve estar separado do contexto no qual tais objetos fazem sentido, pois os valores, gostos e afetos estão presentes tanto na poética de confecção quanto no processo de fruição. Também Keir Keightly (2001), ao revisitar “capítulos” da história do Rock demonstra como o gênero se transforma numa verdadeira cultura, sofrendo mutações frequentes. Finalmente, há o trabalho de Andrew Kania (2006), que sugere que a dimensão ontológica do Rock reside nas *tracks* (construções gravadas) que manifestariam canções (performances). O autor recupera a proposição feita por Theodore Gracyk (1996) sobre a gravação como objeto estético e contrasta com teses de Stephen Davies (2001) em *Musical Works and Performances*, a fim de criar uma alternativa para a oposição performance X gravação, pressuposto tão recorrente no debate.

¹² “Funcionam como horizontes de expectativas para leitores (ou ouvintes) e como modelos de composição para autores (ou músicos). Mais importante Todorov argumenta que gêneros existem porque as sociedades coletivamente escolhem e codificam os atos que correspondem as suas ideologias. O discurso de uma sociedade depende de seus materiais brutos lingüísticos (ou musicais) e de ideologias circunscritas historicamente. Discursos são formados, mantidos e transformados pelo diálogo; falantes aprendem com e respondem a outros, os significados das reiterações nunca são permanentemente fixos, não podem ser encontrados num dicionário”

A primeira dessas reconstruções vai ocorrer logo no início na década de 60, quando o Rock n' Roll tinha sido preterido pelas grandes gravadoras em favor de uma música mais *pop*. Os *Singer-songwriters* perderam espaço e sonoridades como o *Soul* e o *Folk* emergiam como novidades interessantes. Entretanto, o aspecto mais importante dessa primeira reconfiguração foi o papel desempenhado pelos produtores na gravação musical.

Phil Spector¹³ e a técnica conhecida como *wall of sound* sintetizam bem esse processo. Desenvolvida a partir das tecnologias de gravação em multicanais, a técnica de Spector consistia, basicamente, em gravar as cordas em um canal, as vozes em outro canal e toda a seção rítmica num terceiro canal, para que posteriormente todos eles fossem mixados num único canal mono, produzindo o efeito de uma parede de som. O desenvolvimento de técnicas desse tipo concedeu cada vez maior autonomia ao produtor musical na relação com os intérpretes e compositores, o que gerava uma espécie de divisão do trabalho no campo da indústria fonográfica. Não era rara a interferência dos produtores na versão final da gravação.

Outro exemplo interessante foi o da produtora Aldon Music. Tratava-se, na verdade, de uma equipe que tanto compunha quanto publicava músicas para serem licenciadas às empresas de disco. Nomes como Carole King e Gerry Goffin, Cynthia Weil e Barry Mann e Ellie Greenwich e Jeff Barry, que escreveram boa parte dos sucessos da década de 60, faziam parte da equipe da Aldon Music¹⁴. Esses exemplos apontam para uma crescente “profissionalização” da música e para migração de um mercado de nicho (a juventude) para um mercado mais amplo.

Os anos 60 também trouxeram uma segunda reconstrução no mapa do Rock, aquela vinculada ao fenômeno chamado de *British Invasion*. A música que inicialmente emerge nos Estados Unidos vai se transformar devido à influência das bandas inglesas como *The Animals*, *The Yardbirds*, *The Who*, *The Rolling Stones* e *The Kinks*. Essas bandas trouxeram a releitura inglesa da sonoridade afro-americana, apostaram ainda mais na guitarra elétrica e nos *riffs* de R&B, trazendo de volta a valorização de um dos aspectos mais importantes do Rock n' Roll da década de 50. Entretanto a mais influente dessas bandas foi, sem dúvida, *The Beatles*.

Os jovens rapazes de Liverpool tocaram juntos pela primeira vez na banda Quarryman,

¹³ Produtor musical que iniciou sua carreira nos anos 60, nos Estados Unidos. É considerado um dos primeiros no Rock a explorar as possibilidades de criação com mesas multicanal.

¹⁴ Canções como *Don't Bring me Down* (The Animals) e *Up On The Roof* (The Drifters); *You Lost That Lovin' Feeling* (The Righteous Brothers) e *Walkin In The Rain* (Ronnetes); *Da Doo Ron Ron* (Crystals) e *Be My Baby* (Ronnetes) são todas composições dessas duplas que trabalhavam para a Aldon Music.

exceção de Ringo Star, que se juntaria mais tarde a John Lennon, Paul McCartney e George Harrison para formar o “Fab Four”. A trajetória da banda é objeto de muitos estudos e abrange uma grande variedade de temas (LEWISOHN, 1988; MACDONALD, 1994; HERTSGAARD, 1995; SULLIVAN, 1995; INGLIS, 2000; WOMACK, 2009). Ao mesmo tempo em que os Beatles trouxeram grandes contribuições para o modelo popular-massivo, souberam se apropriar das dinâmicas desse modelo.

Os Beatles também ajudaram a transformar a indústria musical. O que tinha começado na época dos ídolos adolescentes como música pop escrita em escritórios pelos compositores da Aldon, acabou com as estrelas do *rock and roll* como artistas, compositores, produtores e homens de negócios. Os Beatles eram forças artísticas dominantes numa indústria musical que quase triplicou suas vendas entre 1960 (600 milhões de dólares) e 1970 (1,66 bilhão de dólares) (FRIEDLANDER, 2004, p. 148).

Para o objetivo desse trabalho, não é necessário retomar com profundidade o histórico da banda, mas focar alguns legados para a geração posterior. Sobretudo quando pensado pelo viés das influências exercidas na produção de outras bandas, contemporâneas ou não, um novo leque de possibilidades se abre. A competição com os *Beach Boys*, por exemplo, para determinar quem influenciou quem ou para saber qual o melhor álbum: *Sgt. Pepper's...* ou *Pet Sounds*, são temas clássicos. O legado dos Beatles permanece diluído, e talvez exatamente por isso, longo até os dias atuais.

O divisor de águas na trajetória da banda é, exatamente, o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967, ano em que os Beatles praticamente se reinventaram. Trata-se de um dos primeiros álbuns temáticos do Rock. Ou seja, as músicas estavam unificadas por um tema instrumental que concediam as canções uma seqüência específica. A partir desse disco, há a consolidação do formato álbum como predominante no modelo popular-massivo. As canções juvenis que marcavam a fase do *yeah, yeah, yeah* e da *beatlemania* foram deixadas de lado, em favor de composições mais líricas e experimentais, que expressavam sentimentos individuais. As músicas também incorporavam novos instrumentos e tecnologias de gravação (como a cítara indiana e o uso de duas mesas de gravação de 4 canais) de modo a conceder unidade ao disco.

O álbum de rock substituiu o single como meio de troca na medida em que os lucros subiram vertiginosamente. Se antes os álbuns eram uma compilação de uns poucos singles de sucesso e várias músicas para preencher espaço, os dos Beatles continham quatorze músicas de qualidades similares. Isto encorajou os outros artistas a fazer o mesmo (FRIEDLANDER, 2004, p. 148).

A arte da capa também é uma obra de extremo requinte e sofisticação, destoava das capas dos *singles*, que eram produzidos até então. Figuras iminentes (como Karl Marx e Bob Dylan) apareciam lado a lado com os próprios Beatles, concedendo à capa um tom de auto-ironia. As letras das canções estavam impressas na capa e demais fotos da “banda dos corações solitários do sargento Pimenta” compunham o encarte. Especificamente sobre este disco é possível encontrar uma bibliografia tão vasta como a disponível sobre a própria banda, (MARTIN, 1994; HEYLIN, 2007; JULIEN, 2008; MOORE, 2008; HANNEN, 2008; MACFARLANE, 2008).

A partir desse ponto, explica Clinton Heylin (2007), o termo Rock passou a ser usado para denominar essa forma séria e sofisticada da música pop, nos termos do próprio autor, enquanto o termo Rock n' Roll ficou restrito à sonoridade dos anos 50. Como se a nova configuração consolidada a partir do lançamento de *Sgt. Pepper's* exigisse um novo conceito musical. Embora o jornalista também reúna dados interessantes sobre o processo de troca de influências entre os Beatles e Bob Dylan e sobre as seções de gravação do álbum, o aspecto mais interessante do seu livro é a interpretação das releituras do álbum feitas em décadas distintas – que ele chama de “Revolvendo”. Heylin conclui que o álbum resistiu a diversas leituras feitas pelo próprio Rock e por outros gêneros da música pop, também aos processos de remasterização digital decorrentes das inovações tecnológicas sem perder seu *status*:

Diante do abandono em massa do álbum como mídia, justamente o formato validado por Pepper em sua época, era de se esperar que o Sargento começasse a cair no conceito do público, já que as compilações mais voltadas para as canções – como ocorria antes do álbum – voltaram a subir nas avaliações dos críticos. [...] *Sgt. Pepper* continuou a aparecer em posições bastante honrosas na maioria das eleições do público (em especial nas realizadas pelo *Guinness, Rolling Stone, Mojo, Radio 2, Channel 4 e Q*) (HEYLIN, 2007, p. 235).

Nesse sentido, *Sgt. Pepper's* se constitui como uma espécie de referência fundamental para o Rock e os vestígios das inovações apresentadas naquele contexto são encontrados nas demais expressões do gênero Rock. As reconfigurações decorrentes, sem dúvida, dialogam com os padrões instituídos por esse disco.

Havia, entretanto, muitos opositores ao Rock, que viam naquela expressão musical algo nefasto, que devia ser combatido. Encarado como sintoma de um novo tipo de experiência com a música, o Rock foi, desde o seu surgimento, alvo de críticas. Uma das mais famosas é a do teórico americano Allan Bloom (1987) que, em *The Closing of the American Mind*, narra o fracasso da cultura americana em cultivar valores interessantes para os jovens e usa como

evidência, entre outras coisas, o enorme sucesso do Rock entre a juventude universitária. Embora não especifique a qual juventude ele se refere, seus exemplos com MTV, Michael Jackson e Mick Jagger indicam o início da década de 80, período em que o Rock se reconfigurou ao se relacionar com a televisão e tornou-se símbolo de uma época.

O subtítulo do livro de Bloom, *How Higher Education has failed Democracy and impoverished the souls of Today's Students* (Como a educação superior minou a Democracia e empobreceu a alma dos estudantes de hoje) indica que o Rock seria apenas o sintoma de um mal maior, o enfraquecimento do projeto democrático nacional americano. Para ele, a juventude americana teria trocado os livros e a música erudita pelos discos e pelo Rock que apresenta apenas “*one appeal only, a barbaric appeal, to sexual desire – not love, not Eros, but sexual desire undeveloped and untutored*”¹⁵ (BLOOM, 1987, p. 73).

Esse tipo de ataque, somado à grande influência do pensamento de Adorno nas reflexões do século XX, manteve em dúvida a legitimidade estética do Rock, não obstante toda a inventividade de *Sgt. Pepper's*, só para citar um exemplo. No início dos anos 90, entretanto, com o debate sobre a pós-modernidade e os argumentos sobre o fim das grandes narrativas e sistemas de representação, surgiram oportunidades de questionamento desses cânones estéticos e das limitações da Estética clássica.

Viu-se, a partir de então, o crescimento de reflexões e propostas interessadas em averiguar a existência de uma estética específica para o Rock. Esse crescimento se sustentou devido à constatação dos pesquisadores de que as novas configurações, instituídas pelo modelo popular-massivo, requisitavam formas de apreensão do estético que a Estética tradicional não era mais capaz de dar conta. O movimento repercutiu entre filósofos, sociólogos, musicólogos e mesmo nos estudiosos da literatura.

Eu me recuso a prognosticar, como alguns fizeram, a morte da literatura. Desejo que ela perdure; mas o que não pode deixar de mudar é o tipo de mediação com o poético. Citaria como significativa a esse respeito a invasão de nosso universo cultural, há uns 30 anos, por formas de arte das quais o rock me parece o emblema. Apesar da mediocridade textual (mas não é esta a questão) do canto na música rock, o que testemunhamos aqui, é uma irreversível “corporização” do prazer poético, exigindo (depois de séculos de escrita) o uso de um meio menos duro, mais manifestamente biológico (ZUMTHOR, 2007, p. 70).

¹⁵ “Tem apenas um apelo, o apelo bárbaro ao desejo sexual – não ao amor, não Eros, mas desejo sexual subdesenvolvido e inculto”.

A argumentação do medievalista Paul Zumthor consiste em tomar a mudança nos “tipos de mediação com o poético” como indício da necessidade de pensar numa nova forma de lidar com o prazer poético (a experiência musical), uma que seja “mais manifestamente biológica” e que a teoria Estética tradicional não havia privilegiado. Zumthor não afirma a morte de um tipo de experiência (a literária), mas está atento para o nascimento de outros tipos de experiência. Como leitor crítico de uma tradição da Estética, Zumthor foi além da proposta de pensar a experiência estética como uma modalidade da hermenêutica literária e trouxe a corporalidade condicionante das experiências com objetos estéticos para o centro da reflexão, de modo a dar conta dessa nova configuração – que é um aspecto presente no Rock.

Bruce Baugh, no ensaio denominado *Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music*, publicado em 1993 no *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, foi quem iniciou os questionamentos sobre a necessidade de pensar a crítica estética do Rock associada às características expressivas particulares dessa música – e não a partir de características importadas de outras tradições musicais. Sua ambição era apresentar os elementos que deveriam ser levados em consideração para avaliar beleza musical do Rock, diferenciando-o da música erudita, que o autor afirma estar eminentemente preocupada com aspectos formais.

Sua discussão sobre os parâmetros para a construção de uma “estética do Rock” destaca três elementos principais: o ritmo, que inspira o corpo a dançar; a performance, que concede ao formato “um padrão que relaciona totalidade do sentimento investido, com as nuances do sentimento exprimido”; e a altura do som, que é utilizada como um veículo de expressão. *Grosso modo*, pode-se dizer que Baugh considera que, como o Rock está vinculado a outra tradição musical, não seria possível usar a estética tradicional para avaliar sua beleza.

Rock music involves a set of practices and a history quite different from those of European concert hall tradition upon which traditional musical aesthetics have been based. That being so, any attempt to evaluate or understand rock music using traditional aesthetics of music, is bound to result in a misunderstanding (BAUGH, 1993, p. 23)¹⁶.

O autor infere a necessidade de compreender que a proposta do Rock está distante da fruição abstrata das formas (e de uma estética formalista) e mais próxima do efeito que a matéria musical produz no ouvinte (e de uma estética da expressividade, portanto). Por

¹⁶ “A música do rock compreende um conjunto de práticas e uma história muito diferente daquelas da tradição européia da sala de concerto na qual a estética tradicional está baseada. Assim sendo, qualquer tentativa de avaliar ou compreender a música rock usando a estética da música tradicional está condenada a resultar num mal-entendido”.

matéria musical, Baugh compreende elementos amplos, que não permitem descrição ou identificação rigorosa, mas que se diferenciam nitidamente dos aspectos formais. Sua proposição é que a performance é o principal objeto estético do Rock, em contraposição à partitura, que ele afirma ser o objeto estético da música clássica.

A proposta de Baugh ecoou tanto no universo da crítica acadêmica quanto no âmbito da comunidade de ouvintes, afinal a partir de sua proposta era possível declarar que o Rock tinha seus próprios padrões de beleza, fator de suma importância para a crítica especializada. Muitos se engajaram no debate de modo a contribuir ou apresentar limites às sugestões do autor. Um dos primeiros foi James Young, que estabeleceu um debate com Baugh na edição subsequente do mesmo periódico onde *Prolegomena* havia sido publicado.

Para Young, os elementos destacados por Baugh como característicos da Estética do Rock (ritmo, performance e altura do som) seriam os mesmos elementos levados em consideração em outros gêneros musicais, inclusive na música erudita – que Baugh chamou, equivocadamente, de música clássica. Young sumariza que “*each of the standards of excellence in rock music performance which Baugh identifies applies as well to performances of classical music*” (YOUNG, 1995, p. 81)¹⁷.

A falta de uma definição do que Baugh entende por Rock e música clássica é o outro ponto que Young ataca. Como não descreve ou mapeia a tradição que ele diz originar o Rock, Baugh teria construído uma tese frágil, que dá conta apenas dos padrões de alguns grupos de Rock (não é verdade que todos os grupos possuem a performance como elemento privilegiado, há aqueles que são orientados especificamente para a gravação). Também não seria possível afirmar que a música erudita está preocupada, sobretudo com aspectos formais (dramas musicais de Richard Wagner, como *Die Walküre* ou *Rienzi* pareciam mesmo apelar para dimensões materiais da música, construídas a partir de orquestras com tamanho gigantesco).

Argumentos bastante convincentes também foram construídos por Stephen Davies, que revisou as proposições explicitadas no debate entre Baugh e Young para mostrar que o Rock está inserido na mesma tradição tonal que a música erudita e, por isso, deveria ser avaliado segundo os mesmos padrões estéticos que qualquer música tonal (DAVIES, 1999). Um dos

¹⁷ “Cada um dos padrões de excelência que Baugh identifica na performance de Rock se aplicam de igual maneira para as performances de música erudita”.

principais problemas, segundo Davies, foi que Baugh fez uma distinção muito radical entre aspectos formais e aspectos expressivos, que acabou por comprometer a validade de suas proposições.

O fato de haver privilégio a aspectos “não-formais” no Rock, como o apelo para a dimensão somática e resposta fisiológica que a música impõe ao ouvinte, não significa dizer que esse apelo seja inexistente na música erudita (dançava-se ao ouvir valsas e minuetos de Haydn, Mozart etc.). Do mesmo modo, embora as técnicas para tocar música erudita e rock sejam diferentes, isso não é consequência de uma maior naturalidade no aprendizado das técnicas musicais do Rock, que são tão convencionais quanto às da música erudita.

Para Davies, a melhor forma de provar que as técnicas são diferentes é mostrar os detalhes sonoros aos quais essas músicas aspiram. O Rock prefere timbres sujos e *bent pitches* e a música erudita não. De maneira provocativa e bastante convincente, o autor conclui que caso a idéia proposta por Baugh de uma “Estética do Rock” estivesse correta, seria necessário formular uma estética para cada subgênero do Rock e da própria música erudita, consequência que não seria muito razoável.

Um rumo diferente do que fora proposto por Baugh, mas também defendendo uma Estética do Rock, foi tomado por Theodore Gracyk (1996) em *Rhythm and Noise: an aesthetics of Rock*. Ao contrário do que propunha Baugh, não seria a preocupação com a performance dos sons e uma estética da expressividade que caracterizaria a peculiaridade do Rock. Gracyk, atento ao processo de emergência do Rock enquanto objeto cultural, pensa que é a gravação o principal objeto estético.

Rock's most distinctive characteristic within popular music may lie in the realm of ontology, in what a musical work is in rock music as opposed to what it is, for instance, in jazz or country or folk. Rock is tradition of popular music whose creation and dissemination centers on recording technology (GRACYK, 1996, p.1)¹⁸.

Assim, o autor busca legitimar sua posição mediante o exame do modo como o Rock emergiu genealogicamente e a partir dos estudos de autores que enxergam a peculiaridade da música que surgiu na década de 50. “*Rock ‘n’ Roll differed from previous forms of music in that records were its initial medium because technology exists as an element of the music*

¹⁸ “A maior característica distintiva do Rock em relação à música popular deve estar na dimensão da ontologia, no que é uma obra musical no Rock, em oposição ao que é, por exemplo, uma obra musical no Jazz, Country ou Folk. Rock é uma tradição de música popular cuja criação e disseminação está centrada na tecnologia de gravação”.

itself” (GAROFALO *apud* GRACYK, 1996, p. 37)¹⁹ e também:

*Although jazz and other types of folk music exist on records, they did not originate in that medium. For the most part, they originated and developed through live performances. Rock, it seems to me, has generally done the opposite. Records were the music’s initial medium (BELZ *apud* GRACYK, 1996, p. 37)²⁰.*

Como extrai o objeto central da crítica estética do Rock de um contexto mais preciso (a década de 50) e delimitado que Baugh, tomando cuidado em mostrar elementos técnicos, culturais e mesmo econômicos que influenciaram a emergência do Rock, o argumento de Gracyk é mais forte que a proposição de tomar a performance dos sons como principal elemento a ser avaliado. Parecendo responder à crítica de Young sobre a forma vaga como Baugh caracterizou o Rock, Gracyk acabou por estabelecer um contorno mais nítido para a tese da Estética do Rock e ofereceu novos caminhos para serem seguidos.

Isso não significa, contudo, que a performance ao vivo perca todo o seu valor. Ela também pode ser, ter sido ou vir a ser o principal elemento de avaliação do valor musical no Rock. Isso depende de configurações sociais e culturais, bem como da apropriação musical em um contexto passado, presente ou ainda futuro. Tendo observado essas configurações, Gracyk fundamentou sua proposta num padrão de experiência reconhecível e identificável. Segundo ele, o próprio Elvis Presley precisou ter dois discos gravados antes de aprender a performar ao vivo para o público (GRACYK, 1996).

Uma das principais conseqüências da proposição de Gracyk é a negação do princípio “realista” na experiência com o Rock. Ou seja, como o objeto estético é a gravação, não há necessidade de representar nela o evento que ocorre ao vivo. Na verdade, será a gravação que informará/originará as apresentações ao vivo. “A gravação em estúdio não é somente o registro de uma sonoridade anterior e igual (a da performance ao vivo); mas sim um processo de criação musical per se, com sua própria estética, valores e referências (SÁ, 2006a, p. 08)”.

Assim, como elemento decisivo de constituição do Rock, a prática de gravação é circunscrita como objeto estético privilegiado de estudo. Esses objetos exploraram os pontos das configurações culturais (práticas musicais, técnicas de produção, distribuição e consumo,

¹⁹ “Rock n’ Roll diferiu de formas anteriores de música em que a gravação foi o medium inicial porque nele a tecnologia surge como um elemento mesmo da música”.

²⁰ “Apesar do Jazz e de outros tipos de música folk existirem em gravações, eles não são originários desse *medium*. Na sua maior parte, elas se originaram e desenvolveram através de performances ao vivo. O Rock, me parece, fez exatamente o oposto. As gravações foram *medium* inicial da música”.

as expectativas dos ouvintes etc.) de modo a suscitar o engajamento dos ouvintes numa situação comunicacional que depende de aspectos midiáticos. Pensado nesse sentido, o Rock é uma expressão da reprodução mediatizada e só posteriormente da co-presença.

Raramente, entretanto, esse processo produtivo é apresentado ao público, de modo que prevalece um apagamento da gravação. Poucas fotos sobre história do Rock apresentam os músicos no estúdio. As imagens que documentam a experiência com o Rock o fazem a partir de fotos de shows e performances, totens que contribuem para o sentimento de partilha entre os fãs. De qualquer forma, a primeira consequência da proposição de Gracyk encaminha a atenção do estudioso para pensar o Rock como uma expressão que é fruto das técnicas de reprodutibilidade.

O segundo aspecto interessante na reflexão de Gracyk é a identificação de duas estratégias básicas de romantização do Rock. A primeira dessas estratégias, que ele identifica no pensamento de Camille Paglia, vai criticar características do Rock, tais como: perda da autenticidade, perda da importância da performance ao vivo e a exploração pelos empresários. Trata-se de uma romantização subjetivista, na medida em que pensa o Rock como a expressão de uma singularidade (lirismo) que se perdeu após a exploração capitalista. A solução, para ela, seria o retorno do Rock às universidades e a um sistema de mecenato artístico que recupere sua autonomia, *“rock music should not be left to the Darwinian laws of the marketplace... for rock to move forward as an art form, our musicians must be given the opportunity for spiritual development”* (PAGLIA apud GRACYK, 1996, p.194)²¹.

A segunda estratégia de romantização é identificada por Gracyk nas formulações de Cohn e Belz, que sugerem pensar o Rock exclusivamente como a expressão da voz de um grupo, um grupo que tradicionalmente foi marginalizado dos sistemas de representação das grandes artes. Neste sentido, o Rock estaria mais próximo da tradição da *Folk Art*.

For Cohn and Belz, rock's decline started when The Beatles and others turned to self expression and music experimentation for its own sake. In short, rock lost its special identity when the musicians began to speak for themselves instead of speaking for their audiences (GRACYK, 1996, p. 188)²².

²¹ “A música rock não deve ser abandonada às leis darwinistas do mercado... para o rock avançar como uma forma de arte tem de ser dada aos nossos músicos a oportunidade para o desenvolvimento espiritual”.

²² “Para Cohn e Belz, o declínio do Rock teve início quando os Beatles e outros se voltaram para a auto-expressão e a experimentação musical em si mesma. Nesse sentido, o Rock perdeu sua identidade especial quando os músicos começaram a falar por si mesmos ao invés de falar pelas suas audiências”.

Gracyk conclui que é preciso assumir a tradição de consumo midiático do Rock a fim de evitar romantizações excessivas sobre o potencial de resistência cultural ou força dionisiaca do gênero musical. Mas não nega que, como programa, o romantismo ressaltou valores importantes para o Rock, sobretudo valores que reagiram aos objetos clássicos da arte, ao intelectualismo e as rígidas estruturas artísticas. Como arremate, lança um olhar descrente sobre a validade da Estética tradicional para o estudo do Rock ao afirmar que ela, normalmente, negligencia o contexto histórico e social da arte ou pensa as obras de arte como corporificações do imutável, universal e transcendental.

É justamente pelo modo heterogêneo como cada um dos autores que propuseram/questionaram a Estética do Rock caracterizam a Estética como um todo – aquela disciplina filosófica surgida em meados do século XVIII e que pretende refletir sobre o belo e o conhecimento sensório – que é possível responder algumas velhas perguntas e apresentar novas questões. Talvez por negligência filosófica, talvez como estratégia de construção argumentativa, fato é que Baugh e Gracyk (apesar deste ser filósofo) fizeram um retrato caricatural da Estética, de modo que a disciplina acabaria tendo pouca capacidade de explicação dos fenômenos. Baugh reduziu a teoria Estética a uma estética formalista e tomou como representantes dessa tradição nomes como Edward Hanslick e Immanuel Kant. Curiosamente, o autor desconsidera toda a reflexão na Crítica da Faculdade de Julgar sobre o caráter subjetivo e ao mesmo tempo universal do gosto – que impossibilitaria concluir que a estética pensada por Kant tem inspiração formalista.

Gracyk vai dar duas afirmações questionáveis sobre a Estética: a primeira seria que ela aborda seus temas pressupondo que a arte é uma esfera autônoma e que critérios imutáveis devem ser usados para avaliá-la. A segunda que, como a Estética opõe essa arte ao comércio (ou melhor, à indústria cultural), o contexto cultural que faz o Rock emergir impede deste ser tomado como objeto de reflexão estética, afinal, não se trataria de arte, mas de um fenômeno vinculado às indústrias de entretenimento. Embora seja possível afirmar que muitos filósofos tomaram os caminhos criticados por Gracyk, é equivocado pensar que não houve resistência a esses movimentos no campo filosófico (a Estética Pragmatista norte-americana e Estética da Recepção, na Alemanha, são bons exemplos).

De forma geral, pode-se dizer que uma preocupação com os aspectos relacionados à *experiência*, não à arte, conduziu a reflexão desses autores para um reposicionamento da Estética no campo da filosofia. Tratava-se de perceber quais os componentes estéticos

presentes nas variadas experiências humanas para distingui-las a partir de graus (predomínio estético ou político, por exemplo) e não pelos objetos em-si-mesmos, posicionamento que dá uma envergadura compreensiva muito maior à Estética²³.

Por outro lado, Stephen Davies e James Young, ao insistirem numa espécie de continuidade entre música erudita e Rock (ambas espécies de música tonal), parecem mesmo desconsiderar o contexto histórico e social a partir do qual o Rock emergiu, que se distingue nos mais variados aspectos da emergência da música erudita, atitude identificada como problemática tanto por Baugh quanto Gracyk. O problema reside no fato de supor que, por estarem ligados ao mesmo sistema musical, Rock e música erudita teriam um mesmo percurso de apropriação e escuta. A filiação a um sistema musical não impossibilita que elementos musicais sejam diferentemente organizados dentro desse sistema – um elemento pode ser extremamente valorizado numa tradição e totalmente dispensável em outra.

Isso significa que a necessidade de formular uma teoria estética específica para o Rock, deve se fundamentar no tipo de experiência que está em jogo. Somente se houver reconfiguração no modelo popular-massivo a ponto de inviabilizar a descrição e apreensão dos parâmetros já construídos é que é necessário formular tal teoria e reconhecer a original proposição de Baugh e Gracyk ao reivindicarem-na.

Se, ao contrário, o que os autores estão a chamar de “Estética do Rock” continue sendo um caso específico de expressão que a Estética pode dar conta, é necessário inquirir sobre os elementos que se reorganizaram no modelo popular-massivo e promoveram “inovações” ou “rupturas” na tradição anterior, de modo que a investigação se ocupe dos padrões instaurados por essas novas configurações. Tanto performance quanto gravação podem ter sido elementos fundamentais para a definição do que o Rock era num contexto específico, mas esses fatores não determinam um valor universal para o gênero musical.

A proposição, portanto, é a de uma investigação sobre as diferentes práticas de escuta do Rock, a partir da interação entre álbuns e ouvintes, insinuando tipos distintos de experiência. O objetivo não seria pensar uma “Estética do Rock”, mas os modos de “apanhar” a experiência com o Rock. Dessa forma, o debate é recolocado na dimensão da interação dos objetos em seus respectivos contextos e evita partir do pressuposto que determinada característica é, por si mesma, distintiva da tradição a qual o Rock se vincula.

²³ Uma explicação sistemática sobre o conceito de experiência é tema do próximo capítulo.

2. Dimensões da experiência

Coisas interagindo de determinadas maneiras são a experiência; elas são aquilo que é experienciado. Ligadas de determinadas outras maneiras com outro objeto natural – o organismo humano – elas são, ademais, como as coisas são experienciadas. Portanto, a experiência avança para dentro da natureza. Tem profundidade. É também dotada de largura indefinidamente elástica. Estira-se. Esse estirar-se constitui a inferência.
John Dewey – *Experiência e Natureza*

A experiência com a música instituída a partir do modelo popular-massivo desenvolve-se constringida por um *campo* já consolidado, que a cultiva, e remete a um *horizonte de expectativas*²⁴. Tanto esse campo quanto as expectativas em torno dele, são formados e reformados pelas singularidades dos objetos e/ou fenômenos musicais. *Campo de experiências e horizonte de expectativas* se constituem, portanto, como limites dentro dos quais a experiência se desenvolve. Ademais, pode-se dizer que a singularidade só emerge graças a uma relação particular com um todo contextual, havendo sempre “um campo no qual ocorre a observação *deste* ou *daquele* objeto ou evento” (DEWEY, 1980b, p. 58. Grifos do original).

Ao menos dois elementos apresentam-se aqui, ambos compõem a experiência: um é o campo, que regula e serve como referência para a experiência em desenvolvimento. O segundo é a singularidade, que projeta a experiência para fora daquele referente previsível. Como é possível perceber, a experiência é descrita como composta por dimensões conflitantes (determinação x indeterminação, convencionalidade x singularidade) e apresenta uma relação entre campo de possibilidades e situação indeterminada que garante uma perspectiva de exame dos fenômenos inseridos numa certa tradição, mas com potencialidades de abertura para a re-invenção.

Nossa hipótese é que somente quando há adaptação mútua do ambiente musical e do

²⁴ Em texto anterior, Cardoso Filho (2009a), pontuamos que o historiador alemão Reinhart Koselleck propõe as categorias de espaço de experiências e horizonte de expectativas, como marco da pesquisa histórica. Koselleck (2006) fala de um "espaço" de experiências como categoria interpretativa por se tratar de um passado atual, no qual os acontecimentos são incorporados e lembrados, um passado acessível a todos, que guarda um componente alheio mesmo na subjetividade mais íntima. Há sentido falar desse passado atual como um "espaço" porque nele estão diversos estratos de tempos anteriores simultaneamente presentes, sem referência a um antes ou um depois. O horizonte de expectativas também está ligado ao subjetivo e ao intersubjetivo, mas se trata de uma categoria que nos projeta para o futuro, para o ainda não experimentado, embora de algum modo previsto. O horizonte é sempre aquele por-vir.

ouvinte frente a situação que pode haver re-invenção das práticas de escuta e/ou gêneros musicais, de modo a promover reconfigurações estéticas. Embora os estudos sobre a experiência musical venham se desenvolvendo consideravelmente (SCHAEFFER, 1966; SHUSTERMAN, 1998; BERGER, 1999; THEBERGÉ, 1997, 2001; FREIRE, 2003, 2008; IAZZETTA, 2009) não é raro que a dimensão tecnológica fique superestimada, outras vezes o potencial de resistência é supervalorizado. Nesse sentido, o estudo da experiência a partir da exploração dos elementos que constituem a situação de escuta – como a sua forma e a substância – é um estudo que ainda precisa ser melhor desenvolvido.

Seguindo a formulação do pragmatismo de John Dewey, segundo o qual a experiência é regulada pela situação na qual ela se desenvolve, torna-se imprescindível identificar quais são os elementos constitutivos das situações de escuta do Rock e as repercussões no desenvolvimento da experiência que lhe é característica. Sabendo que ela possui profundidade, cabe averiguar quais são as dimensões da experiência que se estabelece com a música, num contexto em que predomina o modelo popular-massivo.

A experiência é o conceito fundamental do pragmatismo norte-americano, seja nas formulações de Charles S. Peirce, William James ou John Dewey (POGREBINSCHI, 2006). Entretanto, o termo não é empregado pelos três autores com o mesmo significado. Enquanto Peirce concede à experiência uma concepção instrumental, isto é, ela é algo que permite estabelecer a verdade e a realidade como aspectos provisórios, passíveis de revisão e intervenção, James complementa afirmando que elementos novos adicionados às experiências presentes, transformam a verdade e realidade a todo o momento.

São nuances que distinguem a proposição dos autores. A dimensão instrumental na filosofia pragmatista não se confunde com a razão instrumental, foco da crítica dos teóricos da Escola de Frankfurt, por exemplo. No pragmatismo, o instrumentalismo trata-se de um método científico de pensar as relações dos homens com o mundo, de modo que haja abertura para a abdução, para o experimentalismo. A máxima do pragmatismo peirceano (que ele denomina pragmaticismo) é: “considere quais os efeitos que possivelmente pode ter a influência prática que você concebe que o objeto de sua concepção tem. Neste caso, sua concepção desses efeitos é o TODO de sua concepção do objeto (PEIRCE, 1995, p. 291)”. O que indica a forte dimensão concedida à prática e a conduta na sua proposição.

Na obra de James, o pragmatismo ganha certos contornos metafísicos, pois o conceito

de verdade é aproximado ao de utilidade e o de realidade ao de espírito. Assim, o espírito é tratado como soma das experiências e a verdade é tomada como o “valor utilitário” de uma idéia. O modo de encarar a instrumentalidade do conhecimento é diferente da proposição de Peirce. Este conhecimento instrumental depende das ações (práticas, portanto), mas também das emoções. O que significa que as ações e desejos humanos condicionam a verdade, inclusive a verdade científica (ABBAGNANO, 2007).

Constituindo-se como uma filosofia eminentemente prospectiva, voltada para o futuro, o pragmatismo encara não apenas a verdade, mas também a realidade, o mundo, como algo inteiramente maleável, à espera de receber sua forma final por nossas próprias mãos. Afinal, quando somos nós mesmos a dar forma à nossa verdade e à realidade, essa forma sempre nos é benéfica (POGREBINSCHI, 2006, p. 128).

Dewey possui maior afinidade com as proposições peirceanas, sobretudo no que se refere à necessidade de experimentalismo. A este processo Dewey chama investigação (também conhecido como inquérito), que garante à experiência uma comprovação asseverada. Para o autor, o termo experiência vai designar a interação constante e necessária estabelecida entre um organismo e o ambiente, que não é de caráter exclusivamente simbólico, mas, sobretudo, uma característica físico-natural.

Impulsion are the beginnings of complete experience because they proceed from a need; from a hunger and demand that belongs to the organism as a whole and that can be supplied only by instituting definite relations (active relations, interactions) with the environment. The epidermis is only the most superficial way an indication of where an organism ends and its environment begins (DEWEY, 2005, p. 61)²⁵.

Essa afirmação indica que, para Dewey, a experiência não pode ser nem consciência, nem reduzida somente ao conhecimento, mas tudo que pode ser experimentado por uma criatura na relação com o ambiente. A experiência seria então o campo possível de toda pesquisa e projeção racional de futuro (ABBAGNANO, 2007). Adiante, o próprio autor explica:

The impulsion also meets many things on its outbound course that deflect and oppose it. In the process of converting these obstacles and neutral conditions into agencies, the live creature becomes aware of the intent

²⁵ “Impulsões são o início da experiência completa porque elas provêm de uma necessidade; uma fome e demanda que pertencem ao organismo como um todo e que pode ser satisfeito apenas a partir da instituição de relações definitivas (relações ativas, interações) com o ambiente. A epiderme é apenas o mais superficial modo de indicação sobre onde o organismo acaba e o ambiente começa”.

implicit in its impulsion (DEWEY, 2005. p. 61)²⁶.

São esses obstáculos e condições neutras impostas pela situação à interação da criatura com o ambiente que contribuem para que os sentidos presentes naquela relação se elucidem, à medida que se convertem obstáculos e condições neutras em condições favoráveis ao desenvolvimento da experiência. Descrevendo a importância das contribuições trazidas por John Dewey para o debate sobre a experiência, César Guimarães e Bruno Leal afirmam:

Sendo “interação”, a experiência para Dewey certamente não é “etérea”, está implicada nas condições e nas dimensões concretas da relação do indivíduo com o ambiente e conseqüentemente não pode ser caracterizada por outro aspecto exclusivamente. Em outras palavras, isso significa que a “experiência” exige a mobilização sensorial e fisiológica do corpo humano; é ao mesmo tempo uma atividade prática, intelectual e emocional; é um ato de percepção e, portanto, envolve interpretação, repertório, padrões; existe sempre em função de um “objeto”, cuja materialidade, condições de aparição e de circunscrição histórica e social não são indiferentes (GUIMARÃES & LEAL, 2007, p. 06).

Ou seja, são essas mobilizações sensoriais e fisiológicas que revelam a experiência conduzida. Elas revelam a conduta adotada no processo de interação entre criatura e ambiente, o que permite o tratamento da experiência como algo não exclusivamente vinculado ao conhecimento, mas como algo ligado à ação, inclusive à ação cotidiana. Dessa constatação duas conseqüências necessárias podem ser extraídas, a saber.

A primeira é que as interações constituem um “corpo de crenças presentes na cultura de uma sociedade e as relações que este mantém com as instituições e práticas sociais” (POGREBINSCHI, 2006, p.130), de modo que a experiência se conforma como algo impessoal. Essa dimensão impessoal da experiência é que possibilita entender *a conduta* (um poder-fazer e um saber-fazer) como a forma de apreensão mais interessante do vivido em cada experiência. Permite estudar não apenas o vivido em si mesmo, a *Erlebnis*, mas o vivido em comunidade, a *Erfahrung*, que é regulada por mediações simbólicas e condições materiais específicas.

A segunda é que a experiência não ocorre *em* um sujeito nem *a* um sujeito, mas nas situações. Isso decorre do fato de que “*organisme et environnement ne sont pas deux entités, mais deux phases intégrées d'un seul et unique processus. L'organisme ne vit pas dans un*

²⁶ “A impulsão também encontra muitas coisas no seu irromper que a deflete ou opõe-se a ela. No processo de conversão desses obstáculos e condições neutras em agências, a criatura viva torna-se ciente do conteúdo implícito na sua impulsão”.

environnement mais par le moyen d'un enviroment” (OGIEN & QUERÉ, 2005, p. 38-39)²⁷. O que implica reconhecer, também, uma dimensão não-solipsista na concepção de experiência, mas uma dimensão comunicativa.

Sendo, desse modo, algo tão ordinário e presente em qualquer relação, onde estaria a força explicativa desse entendimento da experiência? Essa objeção faria bastante sentido senão pela distinção sugerida por Dewey entre experiência e *uma experiência*. Esta, segundo o autor, é dotada de um ordenamento e completude que não se verifica na experiência ordinária. Quando *uma experiência* se constitui, criatura e ambiente já não podem prescindir do “encontro”, nem do modo ordenado e completo como estabeleceram a interação. *Uma experiência* resulta da dinâmica particular da criatura com o ambiente, sendo, portanto, relacional, o que corrobora com a afirmação de Ogien e Queré sobre não se encontrar nem no sujeito (individualmente se tem experiência) nem no objeto (artefatos tão importantes que pelo fato de observá-los, se adquire experiência).

O que garante essa possibilidade de relacionamento completo e ordenado entre ambiente e criatura é o equilíbrio entre *fazer e padecer* durante a relação. Dewey explica que tanto criatura quanto ambiente são instâncias de ação e paixão, tanto atuam quanto sofrem os efeitos das ações. À medida que agem, sofrem os efeitos das ações e o padecimento guia a realização das próximas ações. É nesse diálogo entre fazer e padecer que *uma experiência* pode se desenvolver.

Entretanto, o padrão e a estruturação de *uma experiência* não são definíveis meramente pela composição equilibrada entre fazer X padecer, mas por essas duas atitudes em relação. Apenas quando a ação e sua conseqüência são percebidas conjuntamente é que se apreende o sentido. Nesse ponto da argumentação é que o autor vai indicar a existência tanto dos *atos* quanto dos *objetos expressivos*, constituídos, por sua vez, por uma dinâmica *formativa* e por uma *substância*, trabalhadas e remodeladas pela *imaginação* da criatura.

As experiências ordinárias, por mais mecânicas e tediosas que pareçam, podem se tornar marcantes. Se a interação entre a criatura e o ambiente ocorrer de maneira ordenada e completa, mesmo essas situações mais comuns podem se converter em *uma experiência*. Ela marca e passa a compor o repertório do campo de experiências impessoal. Convertendo-se naquele “corpo de crenças”, ao qual se referia Pogrebinschi. Nesse sentido, *uma experiência* é

²⁷ “Organismo e ambiente não são duas entidades, mas duas fases integradas de um só e único processo. O organismo não vive dentro de um ambiente, mas por meio de um ambiente”.

sempre expressiva.

Isso corresponde a dizer que não é a experiência meramente psicológica que é “estética”, mas sua relação interacional ou comunicativa, o compartilhamento — o trabalho de objetivação da emoção sentida. Trabalho que, por sua vez, como expressão de relação entre pessoa e situação, é ainda “experiência vivida” (BRAGA, 2010, p. 83).

A qualidade única da experiência estética não está no seu significado e, por isso, não está associada ao elemento a que se refere, mas à sua capacidade de clarificar e concentrar sentidos contidos de forma dispersa e fraca no material de outras experiências. Como os próprios elementos que compõem a experiência se relacionam entre si, e não apenas com aquilo que “representam”, a experiência estética pode não estar relacionada ao sentido conceitualmente determinado.

Dewey nos lega, dessa forma, uma concepção que possibilita religar as experiências cotidianas à experiência estética, de modo a compreender que, por mais inovadora que possa parecer, *uma experiência* não possui caráter inaugural ou final – pois sempre se destaca das outras experiências com as quais se relaciona. Ela é uma verdade e realidade provisória, que se relacionará com novos ambientes e gerará novos problemas.

É como se à medida que a experimentação de um valor se tornasse escassa, uma situação problemática se configurasse, dando a possibilidade de *uma experiência* que ainda não estava completa, que ainda estava no horizonte de expectativas, se conformar. Tal experiência só se desenvolveria na sua singularidade própria no encontro tenso com um objeto ou fenômeno (*media*). Essa experiência poderia ser incorporada ao espaço de experiências comum, tornar-se a experiência hegemônica de um tempo e, posteriormente, esvair-se, permitindo que o processo continuasse.

A caracterização de Dewey implica, portanto, que o estético não é uma experiência descolada da vida cotidiana, mas o desenvolvimento intenso de traços que constituem qualquer experiência completa, daí resulta a possibilidade de compreender os mais variados fenômenos esteticamente. Não se trata de uma estetização do cotidiano, mas da demonstração de que a experiência cotidiana é condição de possibilidade da experiência estética. Não há, portanto, objetos apropriados ou não-apropriados para pensar a experiência estética, mas sim interações que se desenvolvem esteticamente ou não.

Obviamente, a amplitude da proposição de Dewey também foi criticada. Filósofos da tradição analítica formularam críticas fortes à idéia de que seria possível distinguir um tipo de

experiência específica no conjunto das diversas outras existentes no mundo e que tal diferença residia na natureza estética daquela em relação a estas. George Dickie (1965) propôs, inclusive, o abandono do conceito de experiência estética em favor do questionamento acerca dos constrangimentos sociais e culturais que nos possibilitam reconhecer os objetos de arte enquanto tais, formulando assim a sua teoria institucional da arte. Desse modo, a teoria estética voltaria a estar restringida pelas condições sociais de fruição e determinação da arte.

Na filosofia continental, entretanto, a Estética passava por um momento de revalorização, cujo objetivo seria não reduzi-la a uma sociologia da arte. Martin Seel (2005), afirma que os encontros estéticos são aqueles em que há apreensão dos aspectos sensórios (imagéticos, sonoros ou táteis) de uma forma mais ou menos diferente da conceitualmente determinada. Essa característica não está relacionada a uma classe de objetos, mas ao modo como objeto e percepção se relacionam de forma a apreender as singularidades do encontro. Isso implica que a apreensão diferente da conceitualmente determinada pode ocorrer tanto com objetos do cotidiano quanto com os objetos da arte moderna. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que reconhece a força contextual e histórica da tradição que abriga aquele objeto, sua teoria estética está aberta para incorporar as singularidades de cada encontro, que ele denomina *aparecer* (*erscheinen*).

Seel identifica, pelo menos, três grandes modelos de desenvolvimento desse *aparecer*. O primeiro deles é o de *mero aparecer* no qual o encontro com o objeto é marcado, simplesmente, pela atenção às singularidades, naquela circunstância, sob aquela perspectiva – modelo que revaloriza o aqui e agora da experiência estética. O segundo modelo é o *aparecer de uma atmosfera*, no qual o encontro com o objeto faz emergir uma disposição anímica, ou um clima – como se costuma dizer cotidianamente. O terceiro modelo, Seel chama de *aparecer artístico* e pontua que nele haveria força de construção de novos sentidos e significados, na medida em que a não percepção do conceitualmente determinado, possibilita a identificação e construção de novas relações – trata-se de uma experiência fundadora. Cada um desses modelos são formas da experiência estética se manifestar.

A dinâmica de manifestação da experiência é, portanto, uma prática, constantemente revisada e renovada pelos atores nela envolvidos e pelas características das situações nas quais se envolvem. Não se trata apenas de exploração das possibilidades estéticas, mas, sobretudo, de adaptação ao campo de ações possibilitado pelo espaço de experiências. É somente quando há inventividade no encontro do ouvinte com o objeto ou fenômeno da

música popular massiva que os espaços de experiência podem ser ampliados e novos aspectos e qualidades em objetos e cenas familiares podem ser revelados.

Em sintonia com essas proposições, Harris Berger (1999), estuda a experiência com o Rock, Heavy Metal e Jazz na cidade de Akron/Ohio, nos EUA. Na ocasião do estudo, o autor passou 14 meses como observador participante, fazendo entrevistas e gravações de shows, a fim de conhecer um pouco melhor a vida social dos grupos com os quais trabalhava. Para Berger, a conformação da experiência se fundamenta num hábito, e compreender a dinâmica da experiência musical significa examinar as experiências cultivadas pelos participantes da cena. Como realidade objetiva apreendida, partilhar a experiência significa se engajar com o objeto ou fenômeno musical de uma forma similar e, com isso, revelar competências de apropriação operantes e expectativas futuras que estão abertas.

My past experiences are connected to events in the present situated context in a wide variety of ways. Past experiences may directly influence situated practice, with or without our reflective awareness. Constraining and enabling, past experiences impinges on present practice by providing unreflected-upon assumptions and socially based intuitions (BERGER, 1999, p. 246)²⁸.

A conduta e a prática dos ouvintes, entretanto, não se deixam apreender somente com observações participantes, como feitas por Berger, caso contrário, seria impossível ter dados sobre a experiência musical em épocas antigas. Evidentemente, a observação participante e a etnografia vão revelar sutilezas muito interessantes da experiência musical do grupo, mas só há tal possibilidade para o estudo de experiências musicais da qual sejamos contemporâneos ou que possamos viver entre os que estão engajados nessas experiências. Como a expressão da experiência é fundamental, Braga (2010) explica que sua circulação depende de uma espécie de “vocabulário” socialmente construído no processo interacional.

Para o estudo da experiência musical numa sociedade em acentuado processo de mediatização, ou na qual não há contemporaneidade, ou mesmo em que há afastamento espacial, poder-se-ia recorrer então aos sistemas de conhecimento e instituições operantes no contexto ou época em que a experiência musical se desenvolvia – como as *discos*, na década de 70 ou os programas de auditório na TV, nos anos 60 etc. Afinal, os “filtros” e desconexões do contexto prático da vida cotidiana, recontextualizações e descontinuidades que tais

²⁸ “Minhas experiências passadas estão conectadas aos eventos situados no presente de maneiras bem variadas. Experiências passadas influenciam diretamente numa prática presente situada, com ou sem sensibilidade reflexiva. Constrangendo e possibilitando, experiências passadas influenciam a prática presente a partir de intuições e predisposições arraigadas no social”.

sistemas e instituições impõe a experiência, são de natureza similar às mediações simbólicas que atuam na experiência com os objetos e fenômenos cotidianos.

As sociedades criam, desse modo, diferentes economias da representação ou regimes de regulação simbólica. Em contraste com o dispositivo burguês que garantia uma instituição teatral da sociedade, na contemporaneidade a ideologia do consumo e o funcionamento das mídias estabeleceram uma nova modalidade de objetivação da mediação simbólica, apoiada em três suportes: a) os meios ou instrumentos técnicos (como aqueles do mundo audiovisual); b) as estratégias guiadas pela escolha racional e pelo saber analítico que assegura o cálculo e a previsibilidade; c) as tecnologias (GUIMARÃES & LEAL, 2007, p. 14-15).

Essa variabilidade nos regimes de mediação simbólica com a música indica padrões hegemônicos de constrangimento e regulação, que incidem sobre a experiência musical e, por sua vez, revelam características da cultura auditiva operante naquele contexto histórico-social. Tais padrões podem se tornar de tal modo hegemônicos que todo um período cultural pode ser identificado a partir daquela nomeação – as eras do *Lo-fidelity* e *Hi-fidelity* na reprodução sonora, por exemplo. Se a partir desse movimento for possível reconstruir a experiência musical de épocas remotas ou imediatamente passadas, surge a possibilidade de desenvolver mecanismos para apreensão da experiência com a música popular massiva, tensionada tanto pelos aspectos diacrônicos e sincrônicos da vida social, quanto do encontro singular com alguns de seus objetos e/ou fenômenos.

O tipo de conhecimento produzido a partir dessa perspectiva de estudo revela, por exemplo, em que medida um determinado acontecimento na música popular massiva (como a Beatlemania, o *Summer of Love*, o movimento *Punk*, uma canção ou álbum, a incorporação de um instrumento ou tecnologia) reorganizou os próprios regimes de mediação simbólica de sua época e abriu novas possibilidades de experiências musicais, configurou certa tendência expressiva ou consolidou uma prática de escuta. É capaz também de explicar, de maneira não causal, as dinâmicas relações dentro do universo da música popular massiva, na sua dimensão histórica e cultural.

Permite também reconhecer o tipo de engajamento que as diferentes expressões musicais requisitam como um fenômeno revelador/constituidor de valores estéticos, sociais e culturais partilhados, possibilitando que as teorias comunicacionais tematizem as questões referentes à partilha do gosto e do valor em variados níveis e se debrucem sobre os elementos chamados em causa na partilha de um tipo de "saber" que não é de caráter eminentemente cognoscível, mas volitivo – o que se configura como alternativa às investigações que se

pautam sempre no âmbito do significado e do discurso.

Como a experiência, inclusive musical, não se resume ao mero reconhecimento de padrões, nem à previsibilidade condutiva do “experimento”, mas engloba o inesperado e surgimento de elementos que reconstróem, total ou parcialmente, a experiência prévia, é uma peculiaridade da perspectiva relacional da Comunicação que permite compreender o que emerge no “encontro” do ouvinte com a música. Uma vez que pode haver qualidade estética em qualquer experiência ordinária, o problema a ser compreendido é: por quais motivos somente em algumas ocasiões essas qualidades estéticas se tornam explícitas?

2.1 Situação

A forma de identificar se essa interação se desenvolve esteticamente é inquirir acerca da *situação* em que ela se desenvolve. A explicação se dá, preliminarmente, a partir de um enunciado negativo, para depois ser articulada a um campo de ações possível, resultante das respostas adaptativas das criaturas na interação com o ambiente.

O que é designado pela palavra *situação* não é um objeto ou evento singular, ou um conjunto de objetos ou eventos. Pois nós jamais experienciamos nem formamos juízos acerca de objetos e de eventos isoladamente, mas apenas em conexão com um todo contextual. Esse último é que é chamado uma *situação* (DEWEY, 1980b, p. 58).

Esse “todo contextual”, impõe, sob certas condições, uma espécie de estímulo para o desenvolvimento de *uma experiência*. É nessa condição situacional que estão as bases para o desenvolvimento da experiência presente, anunciadoras de horizontes de expectativas. Não há dúvida que Dewey concede à *situação indeterminada* (desordenadas, ambíguas etc.) a condição inicial básica para o desenvolvimento da experiência, ou como mais adiante vai chamar, da investigação.

A qualidade peculiar daquilo que impregna os materiais dados, e que faz deles uma situação, não é a incerteza de modo geral; é uma qualidade de incerteza única, que faz com que a situação seja precisamente a situação que é. É esta qualidade única que não apenas evoca a investigação particular envolvida, mas também exerce controle sobre seus procedimentos específicos (DEWEY, 1980b, p. 59).

Esta incerteza não pertence a um sujeito, mas à situação. Ela se apresenta como problemática e o organismo busca se adaptar a essa situação indeterminada, mediante um conjunto de estratégias simbólicas. É nessa etapa da interação que a investigação toma curso:

o problema é instituído. As etapas posteriores são a de *determinação da solução do problema, do raciocínio* e da *operacionalidade dos fatos-significados*. A nova situação ou expressão resultante é incorporada na relação com as situações familiares já experienciadas. Isso significa que, por mais inovadora e estranha que uma situação ou expressão possa parecer ela não possui sentido inaugural ou final. Ela sempre se consoma em relação a um campo de experiências progresso, familiar e pessoal, que constrange ao mesmo tempo em que dinamiza a investigação.

A determinação de uma situação desordenada é provisória, na medida em que outros podem interagir com ela de maneira tensiva e instaurar novas relações, se apropriando de experiências diferentes. Como explica Shusterman sobre a proposta de Dewey:

Sua teoria instrumental do saber considera que o objetivo final de toda a pesquisa científica ou estética é, não a verdade ou o saber em si mesmos, mas uma experiência melhor ou a experimentação de um valor (...). Segue-se ainda que os valores estéticos nunca podem ser fixados de maneira permanente pela arte ou pela crítica, mas devem ser continuamente testados e experimentados, podendo ser revertidos pelo tribunal das percepções estéticas transitórias (SHUSTERMAN, 1998, p. 249).

Nesse sentido, a força da situação está justamente na sua transitoriedade, constituída por um componente interno (as hierarquizações das impulsões e condutas) e um componente externo (seleção e interpretação das condições objetivas da ação) (OGIEN & QUERÉ, 2005). Cada um desses componentes será superestimado por autores posteriores, gerando correntes teóricas como o interacionismo e a etnometodologia. Para Dewey, contudo, a situação se constitui como algo objetivo.

Essa objetividade da situação pode ser constatada pelo fato de que as conclusões alcançadas e valores instituídos, a partir dos desenvolvimentos das experiências, tornam-se materiais brutos para as próximas investigações. Todos os valores e conclusões são encarados como “sumários de investigações e testes anteriores, de modo que estão sujeitas a revisões que venham a ser requeridas por novas investigações” (POGREBINSCHI, 2006, p. 128).

Nas reflexões sobre arte como modalidade de experiência, Dewey oferece exemplos bastante elucidativos sobre esse aspecto condicionante da situação no desenvolvimento da experiência. Afirma ele que é a partir da conversão das tensões, que emergem nas situações em *media* (num elemento constitutivo da forma) que é possível pensar em atos/objetos expressivos. A partir dessa dupla caracterização obtém-se uma expressão: canais tornam-se *media*, experiências passadas, que ficariam inertes por uma falta de uso, se tornam o

repertório para novos sentidos.

Em termos expressivos, é como se aquela criatura empenhada em interagir com o ambiente de modo completo e ordenado, se colocasse em relação aos limites do ambiente (sejam históricos, sociais, econômicos, tecnológicos etc.) e à sua própria impulsão, de modo a se apropriar de qualquer matéria, qualquer material ou tema que lhe pareça estimulante, transformando-o na substância de uma nova experiência.

The material out of which a work of art is composed belongs to the common world rather than to the self, and yet there is self expression in art because the self assimilates that material in a distinctive way to reissue it into the public world in a form that builds a new object (DEWEY, 2005, p. 112)²⁹.

Mesmo com temas, matérias e materiais tão distintos nos diferentes formatos expressivos (como pintura, escultura e música), Dewey afirma que esse é um processo comum a todas as artes e, portanto, deve se constituir como um indício do modo como a experiência é conduzida. Seguindo essa orientação, Shusterman (1998) destaca os componentes reguladores da experiência musical com o Rap, bem como aspectos constitutivos da situação em que essa experiência ocorre. Seu estudo promove uma reflexão sobre os elementos expressivos que caracterizam o Rap e evidencia os modos como os recursos tecnológicos disponíveis, as práticas culturais do gueto, bem como o swing, a batida e as letras das músicas parecem integrar um todo coerente – que convocaria os ouvintes a conformarem *uma experiência*.

Entre essas características podemos citar em particular: a tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética dos estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das noções modernistas de autonomia e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno (SHUSTERMAN, 1998, p. 145).

Embora Shusterman empregue esforço interpretativo apenas sobre a letra de *Talkin' All That Jazz*, ele reconhece que o estudo do Rap a partir do texto escrito negligencia os aspectos mais importantes na experiência dessa música (expressividade oral, ritmo, movimento do corpo etc.). Percebe-se aqui, portanto, uma ênfase no aspecto situacional em que essa experiência se desenvolve e uma conseqüente preocupação em obliterar a complexidade do fenômeno em questão em virtude da análise textual da canção.

Tanto nas proposições de Shusterman quanto nas de Berger, encontram-se indícios de um tratamento da experiência musical a partir de suas qualidades situacionais num

²⁹ “O material a partir do qual uma obra de arte é composta pertence ao mundo comum e não ao *self*, e ainda assim há expressão pessoal na arte porque o *self* assimila o material de uma forma distintiva a fim de rerepresentá-lo ao mundo público numa forma que constrói um novo objeto”.

determinado contexto. Essas qualidades situacionais que caracterizam cada expressão musical implicam uma substância (o que é expresso) e uma forma (como é expresso), que fornecem a chave de compreensão para os modos como as diferentes situações engajam música e ouvinte de modos específicos.

Ultimately, however, musical instruments, scales, and tunings systems are only the material and conceptual infrastructure onto which musical style is built. They may, in part, determine what sounds are played, but they have much less influence on how they are played. Indeed, the manner in which you play an instrument can transform both the instrument itself and the nature of the musical sounds produced (THÉBERGE, 1997, p. 166)³⁰.

Para Dewey (2005), aquele que se encontra no fluxo da experiência não distingue entre aspectos da *forma* e *substância*, uma vez que o produto é *matéria formada em substância estética*, havendo perfeita integração entre as duas coisas. Entretanto, como na condição contemporânea a experiência musical se encontra cada vez mais diluída e fragmentada na vida cotidiana (revistas, filmes, programas de auditório, é realmente surpreendente o quanto se fala sobre música), é comum separar os elementos formais de um lado e a substância expressa de outro. Do mesmo modo, a experiência musical parece marcada pelo consumo de tecnologias que fazem parte do cotidiano (telefones celulares, *I-pods* etc.) e a relação, na maioria das vezes, mecânica com a mercadoria acentua a falsa dicotomia forma X substância.

Se considerarmos que a substância da música é o som e que a forma da música depende do conjunto de mediações simbólicas, dos padrões de apropriação e das tecnologias disponíveis, percebe-se um conjunto amplo de características definidoras da situação de escuta, que regula a experiência musical. Isso significa que a “incerteza única” (a que Dewey se referia) no campo da experiência musical se deve a uma tendência expressiva de gradual exacerbação, ora de aspectos formais ora substanciais, que gera desestabilização e complexidade na interação da música com o ouvinte.

A discussão sobre as maneiras como o par *forma/substância* define a situação inicial de desenvolvimento da experiência musical tem se mostrado sujeita a revisão. Afinal, como nos lembra Dewey, a durabilidade de uma situação determinada só deve ser mantida enquanto oferecer a melhor experiência possível e, nesse sentido, a discussão entre os teóricos sobre o objeto estético do Rock serve como sintoma das diversas mutações valorativas na experiência

³⁰ “Ultimamente, entretanto, instrumentos musicais, escalas e sistemas de notação são apenas as infra-estruturas materiais e conceituais nas quais o estilo musical é construído. Eles podem, em parte, determinar quais sons são tocados, mas eles possuem influência muito menor no modo como eles são tocados. De fato, a maneira como você toca um instrumento pode transformar tanto o próprio instrumento quanto a natureza dos sons musicais que ele produz”.

com esse gênero musical. As práticas, no campo da música popular massiva, atestam haver “uma investigação em curso”, buscas por dinamização e alteração dos tons da experiência.

A fim de explorar esses aspectos constitutivos da situação que regulam a experiência com o Rock, bem como identificar o tipo de engajamento instituído, torna-se importante compreender quais obstáculos e condições criam as tensões e indeterminações da experiência com o Rock.

2.2 Mediações sociais

Como contém as experiências anteriores, a situação indeterminada é sempre constituída por mediações sociais. Nesse sentido, é necessário retomar o movimento reflexivo proposto por Jesús Martín-Barbero, tendo em vista que na experiência com o Rock uma complexa rede de inter-relações entre as lógicas da indústria fonográfica, as tecnologias disponíveis para reprodução do som e a competência de recepção dos ouvintes está em operação. Há sempre negociação com aspectos culturais da vida cotidiana e com os recursos expressivos utilizados e/ou criados pelos grupos musicais.

É necessário deixar claro que Martín-Barbero não é um filósofo pragmatista, e nem possui ambições de sê-lo. Suas reflexões, entretanto, permitem o diálogo com certos princípios apresentados por Dewey (como a ênfase no contextualismo, por exemplo) e auxiliam na demonstração dos elementos constituintes de uma situação. O aspecto central a ser explorado na sua proposição é o deslocamento na tradição de pensamento funcionalista no campo da Comunicação, bem como das explicações de cunho informacional e cibernética para um direcionamento sobre o *uso social dos meios*. O que indica uma valorização dos aspectos práticos envolvidos nas relações entre o público e os meios de comunicação de massa.

So that communication can be approached from a cultural standpoint – a research program developed by Martín-Barbero – it is necessary to assume that observation is not centered around the media themselves and that analysis is open to mediation. Generally speaking, this means moving the communicative processes to the dense and ambiguous space occupied by the subjective experience placed in certain social-historical contexts (ESCOSTEGUY, 2001, p. 869)³¹.

³¹ “Para que a Comunicação possa ser abordada por uma perspectiva cultural – um programa de pesquisa desenvolvido por Martín-Barbero – é necessário assumir que a observação não está centrada nos *media* em si

Martín-Barbero se esforça para delimitar, de forma ampla, os aspectos que constituem esses contextos histórico-sociais e o faz mediante interpretações, entre outras, dos textos de Theodor Adorno e Walter Benjamin. Não deixa de ser irônico, portanto, que as teses da Escola de Frankfurt sejam revistas pelo autor tanto com o respeito teórico quanto com a frustração de quem percebe um modelo teórico que não comporta, totalmente, a realidade da América Latina – preocupação fundamental de Martín-Barbero³².

Os trabalhos da Escola de Frankfurt induziram a abertura de um debate político interno: no início, porque suas idéias não se deixavam usar politicamente com a facilidade instrumentalista à qual de fato se prestaram outros tipos de pensamento de esquerda, e mais tarde porque paradoxalmente fomos descobrindo tudo o que o pensamento de Frankfurt nos impedia de pensar por nós próprios, tudo o que de nossa realidade social e cultural não cabia nem em sua sistematização nem em sua dialética (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 76).

Provavelmente por este motivo, o autor vai iniciar sua reflexão questionando os marcos iniciais da distinção entre povo e massa e das reflexões sobre a sociedade de massa, a fim de demonstrar que desde a revolução industrial tais categorias vinham sendo pensadas por Alexis de Tocqueville e que o tema não é inaugurado pela reflexão frankfurtiana. Na verdade, o papel da Escola de Frankfurt nessa discussão está mais relacionado à elaboração de uma crítica à lógica que opera numa sociedade de massa, nos escritos de Adorno e Horkheimer, ou nas potencialidades enxergadas nessa estruturação social, nos escritos de Benjamin.

De Adorno e Horkheimer, Martín-Barbero vai explorar a tese da unidade entre a lógica da indústria e a lógica da cultura e a tese da degradação da cultura em indústria da diversão (muitos teóricos da comunicação a denominam entretenimento). De Benjamin, o autor vai retomar a preocupação com a experiência e o questionamento sobre o que “irrompe na história com as massas e a técnica” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 84), de modo a demonstrar que o que Adorno procura resguardar, ao expor a fratura histórica na cultura burguesa, é a escuta contemplativa e a experiência solitária ao passo que Benjamin aposta num valor transformado em virtude da reprodução mecanizada.

mesmos e que a análise está aberta para a mediação. De forma geral, isto significa o deslocamento dos processos comunicativos para o espaço denso e ambíguo da experiência subjetiva em determinados contextos sócio-históricos”.

³² Jacks (2000) aponta diversos aspectos biográficos do autor, entre eles a preocupação com a América Latina e com o desenvolvimento de reflexões particulares da realidade latino-americana. O paradigma proposto por Martín-Barbero, entretanto, pode contribuir para a reflexão sobre uma gama ainda maior de estudos sobre a comunicação contemporânea, mesmo que longe da América Latina. Autores da tradição dos estudos culturais (tanto no segmento britânico, quanto americano ou australiano), por exemplo, vem buscando apresentar a centralidade do conceito de mediação nos estudos culturais, curiosamente, sem qualquer cuidado em referência a obra de Martín-Barbero, Förnas (2006) é um bom exemplo.

O entendimento das mediações como uma forma de uso social dos meios permite, portanto, um retorno às questões particulares dos variados processos de mediação com o social, das quais os meios de comunicação de massa são uma ocorrência recente – o que evita um *mediacentrismo*. Afinal compreender as formas de mediação com o simbólico não implica, necessariamente, fazê-lo sempre pelo viés da mediatização. Os meios de comunicação são apenas uma das forças que participam dos processos de agenciamento cultural e político, mas não é a força exclusiva.

Nesse ponto emerge a principal contribuição do autor para estabelecer os elementos constituintes da situação: a construção de um *mapa “noturno” das mediações*, que surge como uma tentativa de incorporar as complexidades e apreender, com maior eficácia, os tipos de transformações nos valores, sentidos e experiências que estão a ocorrer. Trata-se de reconhecer os pontos de mobilidade e perspectiva da cartografia, que possa gradualmente se transformar e instituírem novos valores, sentidos e experiências.

Propomos então um mapa que se movimenta sobre dois eixos: um diacrônico, ou histórico, de larga duração – tensionado entre as *Matrizes Culturais* (MC) e os *Formatos Industriais* (FI) –, e outro sincrônico, tensionado pelas *Lógicas de Produção* (LP) em sua relação com as *Competências de Recepção ou Consumo* (CR). Por sua vez, as relações entre MC e as LP se acham mediadas por diferentes regimes de *Institucionalidade*, enquanto as relações entre as MC e as CR estão mediadas por diversas formas de *Socialidade*. Entre as LP e os FI medeiam as *Tecnicidades*, e entre os FI e as CR as *Ritualidades* (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 230).

Assim, em seus estudos, o autor vai apontar a *cotidianidade* no espaço doméstico como possibilidade de liberdade criativa, normalmente restrita pela monotonia dos padrões das indústrias de entretenimento. Essa *cotidianidade* media as relações entre codificação e a própria leitura do *medium*. Também o *consumo*, se pensado de forma não-reprodutivista nem culturalista, pode oferecer essas possibilidades de apropriação cultural, como um espaço de inventividade. A *leitura*, finalmente, entendida de forma ampla, como produção que questiona a centralidade do sentido e reconhece as assimetrias nas competências de interpretação, media as relações entre as estruturas sociais e as estruturas do texto.

De fato, sob essa perspectiva as situações que regulam o desenvolvimento da experiência não podem deixar de ser pensadas a partir dos modos como se organizam os regimes de institucionalidade, socialidade, tecnicidade e ritualidade. Há práticas de escuta que parecem mesmo dependentes de certas ritualidades (como a construção de uma coleção de álbuns de música pop), assim como há modelos de institucionalidade que, a primeira vista,

legitimam os discursos dos atores da música popular massiva (sobretudo no que diz respeito aos direitos autorais). O que possibilita essas diferentes formas de desenvolvimento da experiência é a situação a partir da qual ela emerge.

É nesse ponto que Gracyk (1996) parece ter se pautado para construir sua tese sobre o objeto estético do Rock. Como avaliou a situação reguladora do surgimento do Rock enquanto gênero musical, Gracyk conclui que foi a gravação, formato instituído pela conjunção da lógica da indústria fonográfica com uma cultura que pretendia “possuir” a música, que possibilitou a emergência do gênero. Ora, Baugh (1993), de forma semelhante, também examina essa situação da experiência com o Rock, mas conclui exatamente o oposto: trata-se de uma situação que privilegia a performance, um ritual de estar em comunhão com algo. Como é possível sustentar as duas afirmações?

A resposta que se pode oferecer, a partir dos argumentos de Martín-Barbero, é que os dois autores estariam se referindo a modelos distintos de experiência que predominaram em diferentes situações. Um está a falar do momento de surgimento do Rock, na década de 50, quando a tecnologia de gravação foi fundamental para estabelecer a ruptura com outros gêneros musicais. O outro fala da década de 70, no qual a atitude e performance das bandas eram mais importantes que os componentes técnicos e formais de sua música. O mapa “noturno” proposto por Martín-Barbero, contudo, é flexível o suficiente para dar conta das diferentes situações de desenvolvimento da experiência.

Entretanto, é justamente a mobilidade e fluidez argumentativa que é criticada nas proposições de Martín-Barbero, como feito por Bastos (2008) e Guimarães & Leal (2007). Bastos vai criticar o autor por não deixar claros os elementos que compõem as mediações, pela ambição do seu projeto e finalmente, por haver muito de sociologia e pouco de “comunicação” na sua perspectiva.

Pois se a mediação é todo um complexo social incomensurável que resignifica os produtos culturais, criando sentido intersubjetivo, então há pouco de comunicação e muito de sociologia na abordagem, que não permite vasculhar a translação de significações em sentidos, que não explica como a natureza anódina do significado textual se transforma em sentido social (BASTOS, 2008, p. 88).

Fica claro, na crítica ao autor, que Bastos espera que essa explicação venha de um detalhamento da compreensão do conceito de sentido, que ele julga estar velado na formulação teórica de Martín-Barbero, mas não devidamente explicado. Afirma, ainda, que

esse problema é algo comum nas próprias ciências da linguagem, mas “que o teórico colombiano complica ainda mais a questão, pois as mediações ultrapassam o escopo da linguagem e assinalam fenômenos culturais” (BASTOS, 2008, p. 87).

Guimarães & Leal (2007) destacam o comprometimento do valor heurístico da proposição de Martín-Barbero, uma vez que ela acaba oscilando entre aspectos técnicos, configurações culturais ou valor discursivo, a depender do contexto do estudo. Contudo, cientes das armadilhas teóricas construídas por parte dos estudos sobre os processos de produção de sentido, os autores entendem que o ideal para circunscrever o alcance do paradigma das mediações, de modo a construir uma ferramenta de estudo mais eficiente, é promover o diálogo com o conceito de experiência. Esta é mais ampla e possibilita, entre outras coisas, a emergência do sentido. Ao contrário do que afirma Bastos o que está “velado” na proposição do teórico colombiano não é o conceito de sentido, mas sim de experiência – que já vinha sendo apresentado ao discutir com a tradição de Frankfurt.

O modelo teórico das mediações circunscrito pela reflexão sobre a experiência apresenta potencial para explicar os processos de produção e reconfiguração do sentido, na medida em que entende a cultura, a comunicação e a política como aspectos relacionados. Deixa espaço para entender as contribuições da interação com o singular em cada situação – inclusive àquelas singularidades que não dizem respeito apenas à dimensão do sentido, mas também da sensibilidade. Permite, por um lado, apreender a experiência musical perpassada pelas mediações da vida cotidiana, do consumo e da leitura, por outro lado, permite investigar a erupção das singularidades na experiência entre música e ouvinte, seja ela de sentido ou estética.

Ainda assim, o mapa “noturno” das mediações proposto por Martín-Barbero não garante, por si só, a identificação dos diferentes níveis de constrangimento que as mediações exercem no desenvolvimento da experiência. Isso porque mesmo em planos diferenciados, os pontos do mapa noturno estão sempre em um *plano* e essa planificação impossibilita apreender a profundidade dos fenômenos. O modelo teórico das mediações nasce sem conseguir oferecer uma resposta ao tratamento eminentemente imaterial à cultura, que por tanto tempo predomina nos estudos sobre o tema. Essa perspectiva fica explícita quando o autor argumenta em favor da compreensão da cultura como um mediador, social e teórico, da comunicação com o popular, na constituição de uma cultura popular (MARTÍN-BARBERO, 2004).

É como se mediações simbólicas, no mapa “noturno”, atuassem numa superfície plana e daí interferissem na erupção da experiência. A questão, entretanto, é que a experiência irrompe não apenas pelo rearranjo das mediações sociais desse mapa planejado, mas também pelos abismos existentes entre as institucionalidades e tecnicidades, que podem inibir a inventividade da experiência. A sugestão, feita no título do livro, de pensar as possibilidades de intervenção dos sujeitos inseridos nesse mapa de mediações, bem como as reconfigurações dos mapas decorrentes dessas ações, seria então solapada por essa negligência aos “relevos” que constituem o mapa, ou seja, pela negligência aos aspectos volumétricos da experiência.

Na medida em que a experiência se desenvolve na relação da criatura com o ambiente, torna-se fundamental dotar a criatura e o ambiente de espacialidade. Ambos podem ser pensados como *media*, que interagem e promovem erupções de experiência. O retorno aos meios, *das mediações aos meios*³³, não foi realizado por Martín-Barbero para pensar esses aspectos condicionantes da dinâmica da experiência, mas sim por estudiosos da hermenêutica filosófica, na Alemanha.

2.3 Materialidades

Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz indicam, na introdução de *Gromophone, Film, Typewriter*, do filósofo Friedrich Kittler, o caminho para o fechamento do ciclo:

It is necessary to rethink media with a new and uncompromising degree of scientific rigor, focusing on the intrinsic technological logic, the changing links between body and medium, the procedures for data processing, rather than evaluate them from the point of view of their social usage (KITTLER, 1999, p. xiv)³⁴.

Ora, as relações estabelecidas nos variados pontos do mapa das mediações emergem graças a aspectos materiais (características do *medium*, mediáticas, portanto) que favorecem a produção de alguns objetos e não outros, o desenvolvimento de determinados formatos tecnológicos e não outros, práticas de competências de recepção específicas e não outras. O

³³ Martín-Barbero narra, no prefácio da segunda edição brasileira de *Dos meios às mediações* (prefácio da quinta edição castelhana), que recebeu vários convites para escrever um livro que fizesse exatamente esse movimento de retorno aos meios, mas que a desconfiança nos motivos de uma tal proposição – ou a de levar em conta os meios na construção das políticas culturais ou de legitimar a onipresença mediadora do mercado, a partir dos meios – levou-o a atualizar o conteúdo do livro, tentando responder a tais questionamentos.

³⁴ “É necessário repensar os *media* com um novo e intransigente grau de rigor científico, focando a lógica intrínseca tecnológica, alterando as relações entre corpo e meio, os procedimentos de processamento de dados, ao invés de avaliá-los do ponto de vista do seu uso social”.

mapa noturno das mediações de Martín-Barbero deveria, assim, ser revisitado e radicalizado, à luz das concepções de autores preocupados com essas dimensões materiais da cultura, como o próprio autor ensaia ao tocar nas reflexões de Benjamin sobre o *sensorium* de massa. Esse grupo de intelectuais, já desconfiados do predomínio dos métodos da hermenêutica no panorama alemão e do tratamento imaterial concedido à cultura, conduz suas reflexões por outros domínios.

Uma contribuição significativa foi dada por Felinto & Andrade (2005) no mapeamento de autores que entendem o corpo como um objeto central da reflexão sobre a cultura, divorciado do espírito e com todas as inscrições que sofre nas relações com o poder e com os aparatos tecnológicos. Segundo eles, a virada propositiva dos teóricos preocupados com o aspecto material concede uma dimensão menos marcada pelo antropocentrismo, antitecnologismo e transcendental à cultura³⁵. Como não percebem, ainda, uma forma segura de sistematizar metodologicamente o campo que se abre, sugerem acompanhar os desenvolvimentos investigativos de teóricos sensíveis a esse aspecto material.

Simmel, Kracauer e Benjamin se inscrevem como precursores do pensamento da materialidade por partilharem essa visão que tão importante quanto os *sentidos/significados* sugeridos por uma cultura, são os choques, as sensações, as afetações perceptivas, corpóreas, enfim, materiais, que essa mesma cultura promove através de diferentes meios e tecnologias, produzindo transformações corpóreas importantes (FELINTO & ANDRADE, 2005, p. 88).

Assim, o mapa “noturno” das mediações pode ser amparado por um *mapa “de relevo” das materialidades*, que concederia maior volume e tridimensionalidade à proposição de Martín-Barbero, na medida em que cada um dos aspectos das mediações se encontra em “níveis”, por vezes, incompatíveis ou em planos diferenciados. Como toda experiência tem profundidade, uma ampliação dessa magnitude permitirá um estudo detalhado da experiência, em suas variadas particularidades, delineada tanto pelos aspectos das mediações simbólicas quanto pelos contatos materiais com os *media*.

Além dos teóricos alemães já mencionados por Felinto & Andrade, a reflexão sobre as materialidades no campo da Comunicação tem uma história que remonta à tradição de

³⁵ Esse tipo de tratamento da cultura, garantiu a formulação de um conjunto de propriedades que todas as coisas possuíam em comum, independente das diversidades genéricas ou mesmo materiais que essas coisas possuíssem. Na filosofia moderna, conclui-se que o transcendental estava relacionado ao próprio modo como o sujeito conhecia os objetos. Certamente, essa conclusão contribuiu para dotar conceito de cultura dessa dimensão espiritual – independente das suas formas materiais.

Marshall McLuhan e aos intelectuais da Escola de Toronto³⁶. Entretanto, o tema vem reaparecendo no contexto atual sobre a influência de teóricos como Friedrich Kittler e Hans Ulrich Gumbrecht. O primeiro escreveu duas obras relevantes sobre esse tema: *Aufschreibesysteme 1800/1900 (Discourse Networks 1800/1900)*, de 1985, e *Grammophon, Film Typewriter (Gramophone, Film, Typewriter)*, de 1986, ambas traduzidas para o inglês. Desenvolveu seu trabalho em resposta às provocações feitas pelo pós-estruturalismo e é considerado como um dos mais importantes teóricos da Comunicação na Alemanha. Gumbrecht, por sua vez, organizou na década de 80, junto com Karl Ludwig Pfeiffer, uma coletânea de ensaios sob o título *Materialität der Kommunikation*, que apresentava alguns novos problemas de investigação para as ciências humanas, pautados na dimensão material como condição de possibilidade de qualquer processo de produção de sentido.

As teses de Kittler repousam na asserção de que uma análise do discurso que não tematiza a medialidade das próprias práticas discursivas sobre as quais se debruça, acaba por não questionar as condições de possibilidade de emergência da sua própria prática discursiva. Isso implica dizer que o arqueólogo do sentido ofusca a dimensão material dos *media* que possibilitam uma prática social surgir. Para sanar esse problema, Kittler questiona fortemente os sistemas de notação predominantes em diferentes contextos e o modo como eles possibilitam a emergência de conteúdos, práticas e posicionamentos.

Em texto anterior, Cardoso Filho (2009a), descrevemos os pontos fundamentais da crítica pós-hermenêutica de Kittler e apontamos alguns caminhos para identificar o sistema de notação predominante num determinado contexto de experiência com a música. Em primeiro lugar, identificam-se os aparatos que possibilitam o armazenamento, transmissão e reprodução de certos objetos/conteúdos e não outros. O foco é, mais uma vez, a prática e não os conteúdos, uma vez que os conteúdos são possíveis graças às estruturas materiais, que são anteriores ao sentido. O armazenamento de áudio em sistemas analógicos, eletromagnéticos ou digitais se constitui como aparato que possibilita a emergência do som e de uma prática de escuta.

Em segundo lugar, identificam-se os “ruídos” trazidos pela medialidade daquela

³⁶ Sá (2004) corretamente cobra um desenvolvimento mais profundo das semelhanças e distinções na reflexão entre a teoria das materialidades e a reflexão iniciada na Escola de Toronto, cujos principais representantes são Marshall McLuhan e Erick Havelock. Afinal, se para a literatura a preocupação com os impactos materiais foi uma novidade apresentada pelos teóricos da materialidade, no campo da Comunicação essa preocupação se apresentou constante, desde os escritos de Benjamin e McLuhan. Pode-se acrescentar a essa lista as reflexões de Pierre Schaeffer sobre Artes-relé, embora não fique claro se este teve ou não contato com a obra de Benjamin.

prática. Trata-se de efeitos trazidos pelas características físicas dos *media*, que podem impor à prática certo padrão, um elemento da experiência, como o chiado característico dos reprodutores de LP ou a compressão sonora dos reprodutores de MP3. Por fim, é necessário observar o corpo como o âmbito de convergência das práticas culturais, também como um *medium*, conformado e reformado pelo sistema de notação no qual está inserido. Assim, cantar corretamente não seria nada mais do que sofrer da incapacidade de produzir sons "esquisitos".

A relevância da proposição de Kittler está na capacidade de indicar os modos como os choques proporcionados pelas relações entre o “assim chamado Homem” (termo usado pelo próprio Kittler) e os *media* geram padrões de prática, orientados, sobretudo, pelas características materiais da relação desenvolvida. O pensamento seminal que congrega os textos dos teóricos preocupados com as materialidades da comunicação postula uma revalorização das práticas e relações com o mundo que questionam o ato interpretativo como modelo único de apreensão. Pensar as condições a partir das quais modos de relacionamento com objetos e as práticas se constituem e tornam-se dominantes.

Como condição de possibilidade da produção de sentido, a materialidade traz consigo pressuposição e indução de habilidades, competências específicas que não são meras ações psicológicas, mas conjuntos de práticas e condutas que se desenvolvem nas interações, por meio de avisos fornecidos pelos objetos expressivos predecessores e pelos contextos de surgimento. Nesse sentido, as materialidades da comunicação anunciam competências diferentes em variados contextos, uma vez que “as condições concretas de articulação e transmissão de uma mensagem influem no caráter de sua produção e recepção” (ROCHA, 1998, p. 18).

Não fica claro, nem nos trabalhos de Gumbrecht nem nos de Kittler, como é possível incorporar essas condições concretas da articulação e transmissão da mensagem numa metodologia definida. O trabalho dos dois autores possui um tom mais ensaístico e menos rigoroso metodologicamente, o que dificulta estabelecer uma sistematização.

Quase vinte anos já se passaram desde a publicação da coletânea *Materialität der Kommunikation*. Nesse intervalo de tempo, a diversidade de temas e abordagens apresentadas no volume ainda não foi subsumida em uma teoria das materialidades. Não existe ainda uma epistemologia ou metodologia definidas para investigar com alguma segurança o campo mapeado por esses pesquisadores (FELINTO & ANDRADE, 2004, p. 79).

Gumbrecht, entretanto, oferece algumas pistas de onde essas metodologias podem ser extraídas em um ou outro texto. Sugere os estudos de Louis Trolle Hjelmslev sobre o signo e na subdivisão das faces da expressão/conteúdo em estratos de forma e substância; os escritos de Paul Zumthor sobre a dimensão físico-sensual da voz na poesia oral medieval e na música; a proposição da estética do aparecer de Martin Seel e até mesmo as proposições de Kittler. De todos eles seria possível extrair aspectos para abordar o campo “não-hermenêutico”, como denomina Gumbrecht³⁷ (1998b).

O caráter extremamente pontilhado de seus textos insinua muitas relações, mas não se atém em desenvolver minuciosamente ou resolver qualquer dos problemas que o autor aponta. A tarefa de pensar novos “sistemas de acoplagem”, nos termos do próprio autor, cabe a cada estudioso individualmente. Com esse objetivo, Tereza de Almeida (2008) propõe a problematização do que ela vai chamar de “corpo do som” ao perceber que no caso da canção contemporânea, o aparato tecnológico age como uma espécie de configurador do produto, elemento que não seria considerado na literatura.

Não é de todo absurdo afirmar, como já sugerido, que as materialidades referentes à tecnologia têm na canção uma função bem mais preponderante que na literatura. Nesta, a tecnologia atua na transmissão, sendo, portanto, substância. Na canção ela acaba por tornar-se componente da própria forma de expressão. Refiro-me, por exemplo, ao fato, de que a voz e a instrumentação que se ouvem no CD apresentam timbres mediados pelo microfone e pelas demais técnicas de gravação (ALMEIDA, 2008, p. 322).

É um tanto quanto irônico que Almeida tenha negligenciado as considerações de Paul Zumthor (2007) – autor com o qual ela dialoga – sobre o apelo à voz e ao corpo que a literatura tradicionalmente empregou como característica poética. Para além da materialidade do próprio livro, a presença de um leitor e uma ausência que é característica da demanda poética, insistem em manifestar um outro, uma voz muito forte que mantém o conjunto das energias corporais, tal qual na canção. É verdade que certas tradições literárias procuraram remover os apelos à voz e ao corpo do seu projeto poético, contribuindo para a hipostasia da interpretação, mas nem por isso uma conclusão da materialidade do livro como mera substância se sustenta.

Por outro lado, há algum truísmo na afirmação de Almeida quando se trata do papel diferenciado desempenhado pelas materialidades tecnológicas em objetos distintos. Não

³⁷ Essa denominação, entretanto, possui problemas. O próprio Martin Seel (2007), com o qual Gumbrecht dialoga fortemente, se coloca contra uma despedida precipitada entre Estética e Hermenêutica.

porque, em si mesma, canção ou poesia escrita empreguem esses elementos como substância ou expressão, mas porque no arranjo do mapa tridimensional das mediações esses aspectos podem ficar menos explícitos. Embora, por exemplo, seja possível tomar a tecnologia de gravação como um instrumento de documentação de uma apresentação ao vivo, raramente ela (a gravação) se presta a essa mínima atividade. Do mesmo modo, a leitura poética pode ser enriquecida pelas características materiais do livro ou do *e-book* (se pensarmos na Web), mesmo que a preocupação fundamental seja o sentido da obra.

A questão é que a gravação no campo musical e a leitura poética estão numa configuração dominante determinada que constrange confecção e experiência, de modo que são tradicionalmente exploradas de acordo com um padrão – exatamente o padrão instituído na última reorganização do mapa tridimensional das mediações. É importante perceber a extensão dos elementos em jogo para caracterizar esse processo, pois o modo como os ouvintes se relacionam com os produtos, fenômenos ou expressões musicais não pode ser compreendido segundo uma lógica causal, pensando a relação direta entre um elemento sobre o outro, mas sempre numa dimensão relacional, em que o tipo de relação que se estabelece entre cada um afeta o tom da experiência.

Estabelecendo um diálogo entre a teoria das mediações e a teoria das materialidades, a investigação garante amplitude suficiente para incorporar novos elementos que venham a ser desenvolvidos ou que participem da dinâmica de conformação *da* experiência, bem como oferecem possibilidade de tematizar os aspectos singulares que se configuram *na* experiência. Transitar entre as mediações e as materialidades para estudar a experiência significa radicalizar as reflexões de Martín-Barbero, tanto a partir dos elementos presentes na sua tese quanto dos elementos somente anunciados.

Partindo de um mapa tridimensional das mediações, a proposta de investigação sobre a experiência com a música popular massiva ganha contornos mais precisos e permite falar sobre formas de organização da complexa rede de mediações que perpassa a experiência com a música. Cada uma delas forma as condições de possibilidade da experiência estética se manifestar, num contexto específico. Aprender a experiência e ser capaz de descrever os padrões instituídos (que conformaram o hábito de percepção) só é possível quando parâmetros metodológicos coerentes com o mapa tridimensional das mediações são desenvolvidos.

A prática de escuta, que se desenvolve em função da experiência, revela um programa

de produção/recepção predominante. Conseqüentemente, determinar o objeto de avaliação estética do Rock só é uma atitude legítima quando há respeito aos pontos do mapa que configuram aquela experiência, caso contrário a performance, gravação ou *track* aparecem como pressupostos duvidosos de um discurso que pretende determinar a essência ontológica e imutável do Rock e, a partir dela, extrair seu objeto de avaliação estética.

A partir da exploração desse quadro, é possível pensar uma série de estudos que examinam tanto os elementos chamados em causa na experiência das obras da música popular massiva quanto as relações que esses elementos estabelecem entre si, de modo a compreender mais claramente o movimento pelo qual aquela experiência se constitui e é incorporada na vida social. Diferentes práticas de escuta do Rock, como a valorização do corpo e do somático ou dos aspectos técnicos e de gravação, são indícios de experiências conduzidas por outros e que remetem a um mapa tridimensional das mediações particular. Torna-se possível compreender como a experiência com Rock varia em função desse mapa.

3. Apreensão da materialidade

*Our age is even more hermeneutic than it is postmodern,
and the only meaningful question to be raised at this stage is
whether there is ever a time when we refrain from interpreting.
Richard Shusterman – Beneath Interpretation*

Com esse questionamento Shusterman (2000b) inicia o interessante artigo *Beneath Interpretation* (que pode literalmente ser traduzido como “Abaixo da Interpretação”). Nele, o autor discute as principais teses da hermenêutica filosófica e seu confronto com o objetivismo fundacionalista, uma doutrina filosófica que admite “a existência de objetos (significados, conceitos, verdades, valores, normas etc.) válidos independentemente das crenças e das opiniões dos diferentes sujeitos” (ABBAGNANO, 2007, p. 841). Thamy Pogrebinschi explica:

O antifundacionalismo consiste numa permanente rejeição de quaisquer entidades metafísicas, conceitos abstratos, categorias apriorísticas, princípios perpétuos, instâncias últimas, entes transcendentais, dogmas etc. Trata-se assim de negar que o pensamento seja passível de fundações estáticas, perpétuas e imutáveis (POGREBINSCHI, 2006, p. 134).

Essa rejeição se institui após o abandono frustrado da filosofia em tentar alcançar a verdade neutra dos fatos, valores e conceitos imutáveis e promove uma exacerbada aposta no postulado de que o entendimento, valores, verdades etc. provinha sempre da interpretação. Não se tem acesso aos objetos pela interpretação, mas os objetos são, na verdade, constituídos pela interpretação. Toda a realidade é interpretada. A interpretação é a dimensão constitutiva da existência humana. Portanto, nada estaria “abaixo” da interpretação para servir de base a ela, pois tal elemento se tornaria, também, um produto interpretativo.

Paulatinamente, entretanto, esse postulado foi sendo questionado por pensadores de outras tradições filosóficas, sobretudo os de perspectivas mais naturalistas, que afirmavam que a constituição das categorias de sujeito e objeto seria interdependente. Ou seja, se o objeto é constituído pelo sujeito, também o sujeito é constituído pela relação com o objeto. Ao refutar a concepção de sujeito como pré-condição da relação com o mundo, esses pensadores indicaram a necessária existência de, ao menos, um elemento “abaixo” ou “anterior” a interpretação – atividade que permite constituir as categorias de sujeito e objeto.

John Dewey é, nesse sentido, muitas vezes mal compreendido. Sua insistência em se referir ao *organismo* ou às *criaturas-vivas* bem como ao *medium* e ao *ambiente* está diretamente ligado ao fato de ter percebido a necessidade de focar tais pré-condições da atividade de interpretação – que, para Dewey, é uma atitude posterior a experiência. Há um tipo de relação material que não deve ser negligenciada – embora filósofos pragmatistas como Richard Rorty e Stanley Fish tenham seguido tal caminho, ao insistirem que a interpretação abrangeria toda a atividade humana significativa e inteligente.

Pogrebinshi (2006) vai inclusive questionar se o posicionamento de Richard Rorty poderia mesmo ser considerado como herdeiro da filosofia pragmatista proposta por Dewey, James e Peirce, na medida em que Rorty reduz a experiência à dimensão da linguagem e postula uma abordagem anti-realista, que negaria importantes aspectos do pragmatismo original. Shusterman, por outro lado, retoma a proposição deweyana e demonstra que nem sempre que há o desenvolvimento de uma experiência compreensiva há, necessariamente, interpretação.

I think interpretation is best served by leaving room for something else (beneath or before it), by slimming it down from a bloated state that courts coronary arrest; by saving it from an ultimately self-destructive imperialist expansion (SHUSTERMAN, 2000b, p. 116-117)³⁸.

Para demonstrar esse argumento, Shusterman narra como a dimensão interpretativa foi hipostasiada à medida que a filosofia analítica ganhava maior destaque no campo filosófico, contexto no qual teria sido possível afirmar que a interpretação é a única possibilidade de experiência compreensiva porque só há realidade na linguagem. Entretanto, de forma cuidadosa, o autor aponta como esse excesso sobre a atividade interpretativa descaracterizou o próprio conceito de *interpretação*, de modo que se toda ação ou experiência fosse sempre *interpretação*, então perder-se-ia o sentido específico dessa atividade. Seria necessário, portanto, manter alguma distinção entre as práticas de apropriação do mundo sob pena de inflacionar mais um conceito.

For there is both uninterpreted linguistic understanding and meaningful experience that is nonlinguistic. We can find them in those darkly somatic and illiterate neighborhoods of town that we philosophers and literary theorists are occupationally accustomed to avoid and ignore, but on which we rely for our nonprofessional sustenance and satisfactions. After the conference papers are over, we go slumming in their bars (SHUSTERMAN,

³⁸ “Acho que a interpretação serve melhor ao deixar espaço para outra coisa (abaixo ou antes dela), fazendo ela se reduzir deste estado inchado, que a aprisiona num tribunal coronário, salvando-a de uma última expansão imperialista e autodestrutiva”.

2000b, p. 129)³⁹.

Esse encaminhamento proposto por Shusterman é retomado nesse capítulo a fim de aferir a existência de diferentes formas de experiência compreensiva, que não estejam pautadas na dimensão linguística. Afinal, se a experiência compreensiva não é sempre interpretativa, vale questionar quais outras nuances será possível encontrar, sobretudo, os distintos padrões de experiência que se desenvolvem com o Rock. Além disso, a retomada da discussão proposta por Shusterman permite questionar a envergadura de apreensão de metodologias de estudo imanentistas ou das estruturas discursivas que tomam o modelo linguístico como única possibilidade de experiência.

É sintomático do universalismo hermenêutico que as reconfigurações nas mediações sociais ou técnicas sejam incorporadas às análises de nível discursivo, como um problema de significação, no sentido estrito, sem considerar o papel adquirido pela própria plasticidade das manifestações musicais. Esse enviesamento impossibilita, por exemplo, compreender como determinadas tecnicidades ou socialidades, que se manifestam expressivamente na superfície do Rock afetam, “tonalizam”, a experiência que lhe é peculiar.

Isso não significa desconhecer as importantes contribuições oferecidas por metodologias inspiradas na hermenêutica filosófica. Pensadores como Umberto Eco e Omar Calabrese propuseram alternativas de investigação para os produtos da cultura midiática que poderiam ser aplicadas ao estudo das práticas de escuta vinculadas aos Rock. Eco (1989) apresenta uma tese sobre a inovação seriada que não se pauta no modelo lingüístico, enquanto Calabrese (1992) fala de uma estética da repetição. Entretanto, ambos continuam privilegiando uma dimensão discursiva, sem explorar o aspecto material que parece fundamental nas manifestações expressivas das quais o Rock é um emblema.

A exploração metodologicamente rigorosa dessa dimensão material nos permitirá discutir melhor as inflexões que o mapa tridimensional das mediações provoca na experiência com o Rock, de modo a conceder-lhe uma tonalidade peculiar. Afinal, o que está em debate quando o tema é a natureza expressiva do Rock – seja a performance ao vivo ou a gravação – é o padrão de experiência instituído pela última configuração do mapa tridimensional das

³⁹ “Há tanto o entendimento não interpretado lingüisticamente quanto a experiência de sentido que é não lingüística. Nós podemos encontrá-las naquelas vizinhanças iletradas, sombrias e somáticas da cidade que nós filósofos e teóricos da literatura estamos ocupacionalmente acostumados a evitar e ignorar, mas em que baseamos nossa satisfação e sustento não profissional. Depois que os trabalhos das conferencias terminam, nós vamos rastejado a esses bares”.

mediações. Nesse sentido, encontramos a necessidade de desenvolver um método de estudo que se debruce, de forma radical, sobre essa dimensão material que é “primitiva”, “anterior”, que é a condição de possibilidade da emergência dos sentidos e, portanto, das práticas interpretativas. Práticas que o campo da Comunicação parece, atualmente, privilegiar.

No caso dos produtos da comunicação mediática, a predisposição do público estará associada aos hábitos estéticos difundidos por determinados meios ou tecnologias de expressão, à relação implícita com outras peças do universo mediático ou ao corte semiótico estabelecido pelo enquadramento característico de cada formato estético (a dimensão sócio-técnica de sua forma de apresentação plástica) (VALVERDE, 2000, p. 89).

Tal perspectiva apresenta um viés promissor a ser incorporado ao campo Comunicacional, pois busca compreender os fenômenos a partir do modo como eles se apresentam àqueles que os experimentam em seus aspectos físico-discursivo-estéticos. Isso implica revalorizar as práticas de uso do corpo e formas de experiência que ficaram negligenciadas pelo privilégio concedido, eminentemente, aos modelos de estudo linguísticos dos processos de produção de sentido.

Para construir esse modelo explicativo, estabelecemos um diálogo tanto com as articulações teórico-conceituais já apresentadas por tradições diversificadas quanto com as características dos produtos eleitos para o estudo. Buscamos seguir a dinâmica singular própria da experiência, em que a tradição informa as práticas ao mesmo tempo em que é transformada pela riqueza do cotidiano em uma nova tradição. Questionamos, portanto, os movimentos teóricos que trouxeram a experiência para o centro da reflexão acadêmica, também no âmbito metodológico.

3.1 Experiência como hermenêutica literária

Um primeiro abalo provocado no estudo sobre a experiência estética com objetos expressivos decorreu do movimento conhecido como Estética da Recepção, na Universidade de Konstanz, Alemanha. Entretanto, mais de 40 anos desde a aula inaugural de Hans Robert Jauss, *O que é e com que finalidade se estuda História da Literatura?*, os desenvolvimentos metodológicos dessa proposta foram ainda pouco explorados.

Quando Luiz Costa Lima organizou a primeira edição de *A literatura e o leitor*, colocou no prefácio toda a esperança no projeto de uma teoria literária que se preocupasse com os leitores – daí o título *O leitor demanda (d)a literatura*. Havia dois principais motivos para a

esperança na proposição da Estética da Recepção: o primeiro seria o da apresentação de um fundamento da teoria da arte e da literatura no qual a experiência estética ocupava posição privilegiada. O segundo seria a ausência, no contexto brasileiro, de estudos de Estética consolidados – o que facilitaria o desenvolvimento das teses nesse espaço acadêmico. Contrapondo-se ao marxismo e a idéia de teoria do reflexo por um lado, bem como ao formalismo e sua ênfase no estudo exclusivo das obras, parecia bastante viável apresentar aos pesquisadores brasileiros o que propunham Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser⁴⁰.

Jauss promove um deslocamento. Ao invés de estudar as obras literárias isoladamente, sugere estudar essas obras na interação que estabelecem com os leitores. Ele insere na pauta da discussão sobre a Literatura a condição matricial da experiência literária. Trata-se de uma ação (executada, portanto, por uma criatura que percebe) que liberta o texto da matéria das palavras conferindo existência atual. Essa ação é, portanto, de um leitor, não é um fenômeno psicológico. Ela se desenvolve por intermédio de avisos, de pistas fornecidas pela obra e pelo seu contexto de surgimento, de modo que é mais correto caracterizar essa ação como uma *relação*. Para Jauss, o fundamental é recobrar a historicidade da relação, enquanto Iser está preocupado em estabelecer o tipo de interação que a obra mantém com o leitor durante a leitura. No primeiro, observa-se a preocupação com a recepção e no segundo, com o efeito.

Jauss (2002a) deixa explícita a necessidade de distinguir, metodologicamente, esses dois modos de *recepção*: um primeiro é o processo em que se concretizam os efeitos e o significado para o leitor contemporâneo da obra. O segundo diz respeito ao processo histórico pelo qual o texto é recebido e interpretado pelos leitores diversos.

A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção (JAUSS, 2002a, p. 70).

Logo, ao descrever o modo de aplicação das suas teses às obras literárias, Jauss chama atenção para a relação dialógica entre leitores e obra, afirmando que as atualizações são regidas pelo horizonte de expectativas, tanto da obra quanto dos leitores. A reconstrução desse horizonte de expectativas social, ele admitia, era o elemento mais complicado a ser feito no exame analítico das obras literárias. O horizonte de expectativas internas à obra era menos

⁴⁰ Duas revisões são bastante esclarecedoras para a compreensão das propostas e conseqüências da Estética da Recepção: a apresentação de João Cezar Rocha (1998), em *Corpo e forma*, e o prefácio da segunda edição de *A literatura e o leitor*, de Luiz Costa Lima (2002). O livro *Estética da recepção e história da literatura* (1989), de Regina Zillberman, também apresenta um panorama bastante didático das propostas da escola.

problemático, na medida em que era derivável do próprio texto.

Não obstante essa dificuldade, o autor propõe tomar o conjunto de “críticas” e “comentários” contemporâneos à obra como um discurso capaz de revelar o horizonte de expectativas social da época e, nesse sentido, de contribuir para a compreensão dos modos como ela foi lida, avaliada e transmitida à posteridade⁴¹. Essa proposta repousa na tese segundo a qual a medida que ocorre distanciamento estético da obra em relação ao seu contexto de surgimento, o conjunto de interpretações que dela se fez é transmitido e incorporado numa espécie de história social dos efeitos. Assim, a teoria estético-recepcional não apreenderia somente a experiência com a obra literária no eixo sincrônico (o das manifestações de um mesmo tempo) como também no eixo diacrônico, o que possibilitaria tratar dos sistemas de relações que existem entre manifestações expressivas e momento histórico-cultural.

A compreensão da *experiência estética* ocupa posição privilegiada na proposta de Jauss. A partir das formulações de Kant e Aristóteles, o autor pontua que a experiência estética se caracteriza pela atitude de fruição em três planos distintos, porém simultâneos e complementares: o da consciência como atividade produtora (*poiesis*), o da consciência como atividade receptora (*aisthesis*) e o plano da reflexão que se identifica com a ação (*katharsis*). A experiência estética se opõe ao empobrecimento da experiência acrítica da linguagem, na medida em que renova a percepção, permitindo ao fruidor uma abertura à experiência do outro. Jauss dialoga também com a hermenêutica filosófica e incorpora ao seu próprio projeto a reflexão sobre o *jogo de pergunta e resposta* que ocorre entre as obras e seus leitores.

A hermenêutica literária tem por tarefa interpretar a relação de tensão entre o texto e a atualidade como um processo, no qual o diálogo entre autor, leitor e novo autor refaz a distância temporal no vai-e-vem de pergunta e resposta, entre resposta original, pergunta atual e nova solução, concretizando-se o sentido sempre doutro modo e, por isso, sempre mais rico (JAUSS, 2002a, p. 79).

Nesse momento, o projeto do autor torna-se mais ambicioso. A questão não é apenas examinar a relação da experiência literária com a experiência histórica, mas buscar na hermenêutica filosófica conceitos que permitam promover uma revisão teórica da literatura. Partindo da idéia de que a experiência estética possui de antemão um componente cognitivo, a

⁴¹ Em pequena análise sobre a tragédia grega Ifigênia e releituras feitas por Racine e Goethe, Jauss tenta demonstrar como essa obra se transformou a partir das relações que estabeleceu com leitores de contextos históricos distintos.

teoria estético-recepcional reivindica a partir das noções de fruição compreensiva e compreensão fruidora que “só se pode gostar do que se entende e compreender o que se aprecia” (ZILBERMAN, 1989, p. 53).

Isso significa que a caracterização de experiência estética, em Jauss, ganha um caráter *cognitivista* que leva o autor a apresentar as possibilidades de reconhecimento, frustração ou ruptura das expectativas no encontro entre leitores e obra e toma a experiência estética como fenômeno ligado a um determinado conjunto específico de manifestações expressivas.

O texto poético se torna compreensível na sua função estética apenas no momento em que as estruturas poéticas, reconhecidas como características no objeto estético acabado são retransportadas, a partir da objetivação da descrição, para o processo da experiência com o texto, a qual permite ao leitor participar da gênese do objeto estético (JAUSS, 2002b, p. 876).

À medida que avança no desenvolvimento de sua hermenêutica literária, Jauss concomitantemente deixa mais explícitas fragilidades da teoria estético-recepcional. A primeira é compreender a hermenêutica literária como uma ciência da interpretação dos textos. Desse modo, o que antes se apresentava como possibilidade de compreender a relação entre obras e leitores, horizontes de expectativas sociais e dos textos, se converte num privilégio ao *leitor ideal*. O fato de ser um *leitor ideal* histórico, reconstruído mediante a coleta das “críticas” e “comentários” contemporâneos à obra, não o torna uma abstração menor.

A segunda fragilidade se traduz como uma negligência aos aspectos situacionais e mediáticos envolvidos tanto no momento de efeito da obra (ação) como no seu processo de recepção e transmissão para a posteridade. Jauss, em nenhum momento, se preocupa em demonstrar como esses elementos se convertem em questões fundamentais para a experiência literária – pode-se dizer que os efeitos das obras de Sófocles, originalmente tragédias teatrais, equivalem ao efeito da leitura desses textos? Não deixa de ser irônico, portanto, que o autor faça comentários sobre a experiência estética em relação aos *mass media* em *A estética da recepção: colocações gerais*, Jauss (2002a).

A investigação sobre o *leitor ideal* histórico deve se converter numa teoria que compreenda a relação que se estabelece entre os leitores materiais, não necessariamente empíricos, e as manifestações expressivas. Jauss, entretanto, se satisfaz em apresentar uma perspectiva metódica de “análise estrutural e semiótica com a interpretação fenomenológica e a reflexão hermenêutica [...] que permitisse distinguir melhor os níveis de percepção estética e

da explicação refletida, na interpretação dos textos poéticos” (2002b, p. 880).

A questão, entretanto, é que os padrões na experiência de leitura podem ser instituídos pelas reconfigurações no mapa tridimensional das mediações, fato que, se não obriga o crítico a conduzir uma investigação empírica, ao menos exige uma radical consideração dos “relevos” no qual essa experiência se desenrola, sob pena de tomar uma prática de recepção sócio-histórica como o padrão normativo de tantas outras práticas de recepção possíveis.

Esse problema pode ser constatado quando se questiona a implicação que as três etapas de interpretação do poema *Spleen* (compreensão, interpretação e aplicação) possuem para determinar a experiência que se desenvolve com o texto poético (JAUSS, 2002b). Tanto na leitura de percepção estética (reconstrução hermenêutica da primeira leitura), quanto na leitura de compreensão interpretativa (segunda leitura) e na leitura de mudança de horizonte de recepção (de apreensão histórica e avaliação estética) está contido o pressuposto segundo o qual o modo de relacionamento estabelecido entre o leitor e o texto exige sempre uma competência *interpretativa* ideal, que é estabelecida historicamente. Por isso sua proposição metodológica conta com “um comentarista de competência científica que aprofunda analiticamente as impressões estéticas do leitor que está tão somente entendendo e apreciando o que lê” (JAUSS, 2002b, p. 880).

Esse movimento proposto por Jauss, entretanto, não é imprescindível, sobretudo se for considerado que os regimes de interação com os textos, mesmo os poéticos, sofrem abalos devido as suas formas materiais de produção e reprodução. Um lúcido contraponto a essa tese de Jauss foi oferecido pelo medievalista Paul Zumthor. Evidenciando que a experiência canonizada como Literatura, não passa de um fenômeno histórico bastante recente (meados do século XVII), Zumthor questiona a legitimidade de construir uma teoria do poético cujo cerne seja a especificidade da palavra escrita. Enfatizando as manifestações expressivas medievais, como a poesia oral e a prática dos trovadores, o autor destaca sua poeticidade e aponta os limites de pensar a experiência estética como do campo exclusivo das belas letras.

Zumthor é um leitor crítico e solidário à escola de Konstanz e suas preocupações recuperam as propostas de Jauss numa perspectiva antropológico-comunicacional, na medida em que evidenciam, sobretudo, a corporeidade da relação entre manifestações expressivas e fruidores (LEAL, 2006). Essa dimensão plástica constitutiva de qualquer experiência, inclusive da experiência estética. A fim de deslocar o ponto de vista de Jauss e,

posteriormente, ampliá-lo, Zumthor afirma:

De início, podemos fazê-lo opondo-a (a performance) à ideia de “recepção”, a qual a escola crítica alemã, atribuiu, no anos 1970, uma importância central – a ponto de sobre ela fundar uma estética. Sustentaremos, nesta perspectiva, que a performance é um momento privilegiado da “recepção”: aquele em que um enunciado é *realmente* recebido (ZUMTHOR, 2004, p. 141).

A chave para explicar o que ocorre no encontro da manifestação expressiva – seja ela literatura ou poesia oral – com o fruidor é, portanto, o caráter *performático* da relação. A *performance* é o momento de presentificação da virtualidade de um “texto” numa forma dinâmica, que organiza a situação comunicacional específica. O autor está convencido de que esta performance está sempre mediada pelo corpo e, mais especificamente, pela voz e que, por isso, sempre guarda uma dimensão irrepitível e imprevisível.

Nesse sentido, Zumthor oferece um modo de compreensão da experiência que não a subsume a atividade de interpretação do texto com aplicação e reconhecimento de códigos, com aplicação e reconhecimento de regras de gênero. Ao contrário, encara a experiência como um saber-fazer que pode modificar tanto o conhecimento quanto a prática performativa. É por esse caminho que a hermenêutica literária, que fora transformada por Jausse em uma ciência da interpretação normativa dos textos, retoma sua concepção mais existencial e pragmática, de uma forma de conduta com os mais variados *media* e ambientes.

Da poesia oral, Zumthor passa a examinar modos de mediação com o poético que se apropriam dos meios e produtos da comunicação de massa. O autor deixa claro em obras como *Performance, recepção e leitura* (2007) e *Escritura e nomadismo* (2005) que manifestações expressivas contemporâneas – o Rock pode ser tomado como um exemplo – evidenciam, a partir das suas características performáticas, que o que está em jogo na relação entre obra e fruidor não é somente competência cultural, mas também uma disposição corporal, um certo uso do corpo que parece ter sido negligenciado nas teorias literárias – inclusive na Estética da Recepção.

Na medida em que Zumthor prossegue nos desenvolvimentos de sua tese sobre a condição performática da relação entre obra e fruidor, se vê uma gradual materialização do processo de leitura a qual se referia à escola de Konstanz, não mais entendida no âmbito ideal, mas como uma interação concreta. Esse é um desenvolvimento fundamental das teses da teoria estético-recepcional, pois circunscreve um domínio de investigação sobre o momento

mesmo em que a fruição ocorre que engloba a dimensão físico-sensual da experiência, sua condição corporal.

A performance poética implica uma paixão, um mover-se que modifica o conhecimento já estabelecido no eu, na emergência de um desejo de realização. O outro dessa paixão é um “texto”, integrado a uma situação de comunicação em que o prazer submete – sem apagar – a “informação”, “teatralizada” dessa forma. Tal perspectiva, se coerente com um olhar histórico sobre o fenômeno literário, por outro, surge como provocador no campo da comunicação. Se “poesia” é um conceito histórico, será que não estamos desprezando intensa poesia ao desligarmos a TV? (LEAL, 2006, p. 83).

O que Leal chama em causa, após reconhecer a dimensão performática implícita na relação com qualquer *medium* para se tornar uma manifestação expressiva (música, TV ou literatura), é a materialidade do processo comunicativo, o modo como essa materialidade impulsiona determinados tipos de interação entre o fruidor e essas manifestações expressivas. Ao diluir a experiência estética na hermenêutica literária, Jauss acaba desconsiderando essa materialidade, que possibilita inclusive as práticas interpretativas.

3.2 Produção de presença: resposta do campo não-hermenêutico

Exposto metodologicamente o problema de fundamentar a experiência estética na hermenêutica literária, apresenta-se também a possibilidade de estabelecer uma ruptura entre Estética e Hermenêutica. Esta diz respeito ao domínio da interpretação e do sentido, aquela ao domínio da sensibilidade e indeterminação. Hans Ulrich Gumbrecht levou a cabo esta tese, formando o que ele chamou de “campo não-hermenêutico”, um conjunto de fenômenos que se caracterizam pela convergência à problematização do ato interpretativo.

Desde o início, Gumbrecht se coloca como um crítico da Estética da Recepção e tenta demonstrar que não é possível reivindicar uma mudança de paradigma inaugurada com as reflexões de Jauss por dois motivos: a) não há apresentação de novas questões que constituam um paradigma e b) não há proposição de um caminho para a integração entre crítica literária e sociologia da comunicação. Daí sua principal crítica à escola de Konstanz:

A questão, no entanto, é que a discussão crítica não pode mais ser principalmente considerada como um processo motivado por uma idéia de perfectibilidade, em que o leitor ideal convergisse para o significado correto, mas sim, como um esforço reconstrutivo cujo propósito é compreender as condições sob as quais vários significados de um determinado texto são gerados por leitores cujas disposições receptivas possuem diferentes

mediações históricas e sociais (GUMBRECHT, 1998c, p. 24-25).

O argumento de Gumbrecht é que, mesmo antes da institucionalização da hermenêutica como disciplina filosófica, o sujeito da modernidade apreende o mundo dos objetos como uma superfície, decifra seus elementos como significantes e dispensa-os, como pura materialidade, assim que lhes atribui um sentido. Essa prática emerge na medida em que as mediações históricas e sociais específicas fazem predominar um tipo de experiência com o mundo, fundamentalmente a baseada na interpretação.

O campo hermenêutico produz o pressuposto de que os significantes de uma superfície material do mundo nunca são suficientes para expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual, e, portanto, estabelece uma constante demanda de interpretação como um ato que compensa as deficiências da expressão (GUMBRECHT, 1998a, p. 12-13).

Entretanto, as sucessivas crises pelas quais passa o campo hermenêutico indicam possibilidades de especificar novos conjuntos de questões vinculadas à relação entre objetos do mundo e as criaturas sem dispensar suas materialidades. A música, as imagens eletrônicas, o entusiasmo de assistir e praticar esportes são todos exemplos apresentados por Gumbrecht para sustentar esse conjunto de fenômenos que não se deixam apreender somente pelo processo interpretativo, mas, sobretudo, pela presença e intensidade.

Nesse sentido, pode-se afirmar que Jauss desenvolveu insistentemente uma história da recepção “normativa” que acabou relegando as dimensões expressivas da literatura em prol de um processo de produção e busca do sentido, de ultrapassagem da expressão através da interpretação, negligenciando a materialidade das experiências, uma das mediações histórico-sociais de fundamental importância. Seria necessário reatar essa história da recepção “normativa” a uma história descritiva da recepção a fim de:

Colocar limites mais estreitos para a área especial da comunicação estética, devendo então examinar com precisão as “relações causais e funcionais entre estrutura social, ação social e atos comunicativos” no que diz respeito à produção textual, assim como à compreensão textual (GUMBRECHT, 1998b, p. 28).

Metodologicamente, é fundamentado na sociologia da Comunicação de inspiração em Alfred Schütz e Niklas Luhmann e na semiótica de Louis Troille Hjelmslev que se apresenta, segundo Gumbrecht, um caminho definido para o reatamento de uma teoria normativa a uma preocupação descritiva. De Schütz e Luhmann, o autor vai explorar as relações que se estabelecem entre essas estruturas sociais, ações sociais e atos comunicativos, sobretudo, a formulação de que para entender os fenômenos estéticos seria necessário reconstruir as

possíveis funções para a ação do público. Dito de outro modo, como ações sociais são todas as atitudes que tomam como pressuposto o conhecimento do outro, os métodos de análise precisam “reconstruir os esquemas de ação e de experiência de seus produtores e receptores” (GUMBRECHT, 2002, p. 182).

De Hjelmslev é a proposição da segunda distinção no âmbito da definição do signo, posterior àquela entre expressão e conteúdo, que é significativa: a distinção entre forma e substância. Obtém-se, assim, uma entidade de quatro faces: forma da expressão, substância da expressão, forma do conteúdo e substância do conteúdo⁴².

O estrato da substância da expressão corresponde ao estrato do elemento ainda não formado, anterior a qualquer estruturação, como a luz ou o som. O estrato da forma da expressão corresponde ao das regras paradigmáticas e sintáticas, que intervêm para a manifestação daquela expressão, como os espectros de luz ou os timbres sonoros. O estrato da substância do conteúdo corresponde ao dos elementos nocionais ou afetivos que caracterizam aquele conteúdo, como o poder, o prazer ou o dever. Por fim, o estrato da forma do conteúdo corresponde ao das organizações formais no nível semântico, como as regras da música tonal.

As conseqüências mais importantes do diálogo com esses autores consistem em: a) apresentar de quais modos as práticas podem ser usadas para revelar padrões de experiência em desenvolvimento e b) tematizar as diferentes faces do signo sem, necessariamente, falar do processo de interpretação, que é, por sua vez, uma das práticas culturais estabilizadas. Esse movimento metodológico proporciona uma inflexão de caráter “material” no estudo da experiência com os objetos culturais, permitindo incorporar dados sobre aqueles efeitos de choque a que referia Benjamin e que foram reivindicados pelo próprio Gumbrecht.

Os quatro campos de estudo apontados por Gumbrecht são extremamente interessantes, entretanto, para dar conta da dimensão estética dos fenômenos e produtos comunicativos, de fundamental importância parece ser o eixo das formas da expressão. É no eixo da materialidade do significante que encontramos os aspectos físico-sensuais, mediáticos, que incidem sobre a experiência dos mais diversos fenômenos (como modulação da voz na música ou a exploração da granulação na imagem, seja da fotografia ou do cinema). Explorar esse

⁴² Hjelmslev foi um lingüista cuja obra deu origem a reflexões muito interessantes no campo da Semiótica, Semiologia e Narratologia e cuja complexidade não se esgota nessa pequena descrição da apropriação que Gumbrecht fez de sua obra. Ver outras apropriações da proposição de Hjelmslev em Barthes (2006), Greimas (1987) e Eco (1984).

ponto do campo não-hermenêutico implica deixar espaço para o estabelecimento de relações entre a materialidade do significante e a experiência estética, por exemplo, questão não tematizada por Jauss ao subsumir a experiência estética na hermenêutica literária.

Na medida em que a manifestação expressiva não é compreendida como suporte transmissor de um conteúdo *a priori* (o sentido), mas como uma ambiência que convoca, estimula e se modifica na relação com a criatura, uma maior envergadura metodológica é construída pela crítica apresentada por Gumbrecht. Isso não significa, entretanto, que o problema da apreensão da materialidade esteja resolvido. Primeiro porque, como já apresentado, o autor não expõe uma metodologia de estudo para as questões que anuncia, e segundo porque a própria amplitude do termo “campo não-hermenêutico” pode ser questionada – toda a Hermenêutica trata exclusivamente de processos interpretativos e despreza os aspectos plásticos e expressivos?

Ciente ou não dessas críticas, o fato é que em *Production of Presence* (2004), Gumbrecht passa a se referir aos fenômenos do “campo não-hermenêutico” como fenômenos ligados a uma cultura da presença e passa a usar a expressão *produção da presença* (uma espécie de contraponto à produção de sentido) para se referir a eles. O autor reconhece que as diversas ações estabelecidas entre criatura e ambiente podem estar vinculadas tanto a uma cultura da presença quanto a uma cultura do significado.

Seguimos aqui uma espécie de distinção entre essas duas tipologias, apresentadas por Martins & Cardoso Filho (2010), a fim de demonstrar que: a) numa cultura do significado a consciência é a auto-referência dominante; numa cultura da presença o corpo é dominante; b) como consequência da eleição da consciência como dominante, o homem concebe a si mesmo como excêntrico em sua relação com o mundo e tornam o “sujeito” ou a “subjetividade” as categorias centrais para a cultura do significado; numa cultura da presença o corpo é parte de uma cosmologia, ou seja, é parte do mundo, considera-se o corpo não como algo excêntrico mas como uma parte integrante da existência.

No que concerne ao conhecimento: a) numa cultura do significado, ele só é legítimo se realizado por um sujeito em um ato de interpretação; na cultura da presença o conhecimento manifesta-se como revelação, algo que não é exclusivamente conceitual; b) o signo, para a cultura do significado, baseia-se na distinção entre significante e significado; por sua vez, numa cultura da presença, forma e substância estão fundidas no signo, como definido por

Aristóteles.

No que concerne à relação com o ambiente: a) quando a substância pode ocupar espaço, como na cultura da presença, deseja-se relacionar com o entorno inscrevendo seu próprio corpo na cosmologia; numa cultura do significado toda transformação do comportamento ou do entorno é compreendida como vocação, constituindo assim uma ação no mundo; b) o espaço é a dimensão primordial para uma cultura da presença, e o tempo para uma cultura do significado; c) sendo a relação entre homens definida a partir do espaço, numa cultura da presença, ela pode se transformar constantemente em violência; na cultura do significado a violência é transformada em poder, uma vez que somente potencialmente os corpos podem se encontrar.

Finalmente, no que concerne aos acontecimentos: a) em uma cultura do significado ele está intrinsecamente ligado à inovação, que por sua vez conecta-se a um efeito de surpresa, entretanto, para uma cultura da presença o efeito de inovação implica necessariamente em algo ilegítimo em sua cosmologia, ou seja, não se trata de surpresa ou inovação mas de uma descontinuidade; b) na cultura do significado, o jogo e a ficção caracterizam as interações quando há ausência de motivação na realização das ações, para uma cultura da presença, como não há lugar para ações motivadas pela consciência, não há contraste entre jogo/ficção e as demais interações do dia a dia.

Esse esforço de diferenciar as práticas predominantes em cada um dos tipos de cultura revela um necessário reconhecimento e reaproximação entre Hermenêutica e Estética na proposição de Gumbrecht, na medida em que ele passa a considerar a experiência estética como um fenômeno de oscilação entre os efeitos de presença e de significado. Tal guinada é importante porque não contrapõem de forma dicotômica os debates de cada uma das disciplinas, mas permite pensá-las tanto nas suas interdependências quanto oposições.

Nem sempre os processos de identificação e/ou atribuição de sentidos são suficientes para tratar da tonalidade que as experiências podem adquirir. Quando elementos de uma cultura de presença predominam, faz-se necessário pensar estratégias de apreensão da materialidade da experiência. Em termos metodológicos, o problema passa a ser como aferir quais são os elementos que geram as oscilações, quais deles concedem a tonalidade específica à experiência.

3.3. O aparecer

Tendo percebido o gradual afastamento entre Estética e Hermenêutica promovido no contexto acadêmico alemão, a partir dos escritos de Rüdiger Bubner, Karl Heinz Bohrer, Jochen Hörisch, Hans Ulrich Gumbrecht e Christoph Menke, Martin Seel (2007) constrói um conjunto de argumentos a fim de reatar a tradição hermenêutica à estética. Na verdade, Seel procura recolocar a Estética numa posição de destaque na filosofia, a partir de uma reorientação para um campo de igual importância ao da teoria do conhecimento e da filosofia prática.

Ästhetisches Bewusstsein ist ein Bewusstsein von Gegenwart – eine gegenüber der sonstigen Kenntnis des Hier und Jetzt gesteigerte Aufmerksamkeit für das Involviertsein in biografische und historische Zeit (SEEL, 2007, p. 13)⁴³.

Focando o mote *beleza enquanto aparecer da obra*, Seel (2005) vai argumentar em favor de um ponto de vista relacional entre singularidades dos objetos e o campo das experiências, não de modo a reconduzir o debate para o campo da subjetividade, mas de valorizar o encontro do objeto com a percepção. O *processo do aparecer* é sempre interdependente da multiplicidade dos fenômenos. “*One type of aesthetic object enjoys its distinctiveness only in relation to other types, against which it stands out, to which it is related, with which it is in a process of exchange*” (SEEL, 2005, p. 19)⁴⁴.

Há duas dimensões nesta relação: uma é temporal. É necessário haver tempo para a emergência do encontro estético entre objeto e percepção (uma espécie de *frame*), a outra é situacional, necessidade de haver uma percepção interdependente do objeto e do percebido, o foco são os aspectos materiais da relação, portanto. A relação material entre objeto e percepção possui caráter tanto cultural quanto existencial, pois se trata de um modo genuinamente humano de se relacionar com o mundo. O que favorece essa atenção ao processo do aparecer é uma dimensão cultural fundamental do homem – “*all cultures seem to have a sense of the drama of their own presence*” (SEEL, 2005, 37)⁴⁵.

A distinção básica a partir da qual a *estética do aparecer* retira seu nome está no modo sensório como o objeto é percebido. Estéticos são aqueles encontros nos quais há uma

⁴³ “A consciência estética é uma consciência do presente – comparável a qualquer outra forma de conhecimento do aqui e agora, ela aumenta a atenção para o “estar envolvido” num tempo histórico e biográfico”.

⁴⁴ “Um tipo de objeto estético goza seu caráter distintivo em relação a outros tipos de objeto, dos quais se destaca, com os quais ele se relaciona e com os quais está no processo de troca”.

⁴⁵ “Todas as culturas parecem possuir uma noção do drama de sua própria presença”.

apreensão dos aspectos imagéticos, sonoros ou táteis de um objeto (materiais, portanto), de uma forma mais ou menos diferente daquela forma conceitualmente determinada. E isso pode ocorrer com uma ampla variedade de objetos. Não há forma de percepção ou produção estética que tenha rompido com o modo do aparecer, segundo o autor.

O primeiro movimento para entender os encontros estéticos deve ser, portanto, entender “o que aparece?”. Seel (2005) distingue o *perceber algo*, do *perceber que algo* e do *perceber como algo* para mostrar que é o fato de estar apto a perceber desses três modos que possibilita, também, desvincular essas três dimensões da percepção, de modo a perceber algo conceitualmente determinado de maneira desvinculada a qualquer de suas possíveis determinações. Como sugere Kant em relação ao juízo estético, “sem mediação de conceitos”.

Aesthetic perception is open to us at all times, as long as external or internal pressure does not deny us the latitude necessary for engaging in it (...) The domain of the aesthetic is not a delimited area alongside other areas of life, but one of life's possibilities among others that we can take up from time to time (SEEL, 2005, 20)⁴⁶.

O importante são as características da interação. Assim, o objeto percebido esteticamente se mostra sempre num estado transitório – ele não é simplesmente o que é, mas aparece sob a luz de algumas relações. Essa descrição de Seel, leva em consideração a individualidade fenomênica dos objetos e permite apreender os elementos presentes na diversidade do seu aparecer. Os contrastes, interferências e transições que resistem às descrições, são todos fatores a ser considerados, uma vez que apenas na simultaneidade e, frequentemente, em instantes momentâneos é que eles se apresentam. No *aparecer estético* há uma interação dos aspectos sensíveis do objeto com uma presença particular: a do percebedor.

Um segundo movimento para apreender esses encontros, diz respeito ao caráter ressonante. Há uma ocorrência, embora não haja algo ocorrendo. Há uma experiência indeterminada. Isso significa que o percebedor se perde dentro do mundo que aparece na interação com o objeto (não das aparências), sendo, portanto, um fenômeno da imanência e não da transcendência. O ressonante implica um auto-rendimento do percebedor frente à sua presença, a relação instituída *com* o objeto.

Como o aspecto principal da estética do aparecer é conjugar a apreensão da

⁴⁶ “A percepção estética está aberta para nós em todos os momentos, desde que pressões internas ou externas não nos neguem a latitude necessária para se engajar nela (...) o domínio da estética não é uma área delimitada próxima de outras áreas da vida, mas uma das possibilidades da vida diante de muitas outras que podemos nos engajar de quando em vez”

singularidade dos objetos com os aspectos mais gerais que possibilitam essa apreensão, pode-se perceber que não há condução de críticas focadas exclusivamente no objeto da percepção, mas sempre da rede de relações, tanto com a tradição das quais fazem parte e dialogam quanto com o contexto nos quais estão inseridos.

Tal tarefa necessita de um amplo ponto de partida, pois ao encontrar expressões e configurações diversas no seu caminho, o percebedor não só as relaciona com elementos mais amplos do universo cultural e das práticas como, ao mesmo tempo, perde-se na interação com a singularidade daquele objeto ou fenômeno.

To apprehend things and events in respect to how they appear momentarily and simultaneously to our senses represents a genuine way of human beings to encounter the world. The consciousness that emerges here is an anthropologically central faculty. In perceiving the unfathomable particularity of a sensuous given, we gain insight into the indeterminable presence (Gegenwart) of our lives. Attentiveness to what is appearing is therefore at the same time attentiveness to ourselves (SEEL, 2005, p. XI)⁴⁷.

Como é possível inferir, Seel se coloca cético em relação ao “inflacionamento” do conceito de experiência estética promovido pelas reflexões filosóficas contemporâneas e prefere apostar numa perspectiva que recupera a especificidade filosófica do conceito reduzindo seu escopo a um tipo de percepção sensorial.

Curiosamente, em um dos primeiros escritos do campo da Comunicação no Brasil a se debruçar sobre as proposições de Seel, Guimarães (2006) retoma as proposições do filósofo em *Die Kunst der Entzweigung*⁴⁸ (A arte de dividir) para argumentar em favor de uma forma de partilha da experiência estética que não seja dependente dos sujeitos. Guimarães destaca a importância da renovação da abordagem estética feita por Seel e outros autores como Jean-Marie Schaeffer e Jacques Ranciere, após o sensível abalo causado à Estética pela Semiótica, Filosofia da Linguagem e mesmo a Sociologia.

Pensar a racionalidade estética como um tipo de racionalidade concorrente e conflituosa com outros tipos de racionalidade é o que Guimarães (2006) enxerga de mais interessante na proposição de Seel, uma vez que esta proposta recoloca a experiência estética num contexto

⁴⁷ “Apreender coisas e eventos respeitando o modo como eles aparecem momentânea e simultaneamente aos nossos sentidos, é um modo genuíno para os seres humanos se depararem com o mundo. A consciência que emerge aqui é uma faculdade antropológica central. Ao perceber a particularidade de um dado sensível incomensurável, nós temos noção da indeterminável presença de nossas vidas. Apreender o que está aparecendo é, portanto, apreender a nós mesmos”.

⁴⁸ Originalmente publicado em 1985. O autor trabalhou com a tradução francesa do livro, *L'art de diviser: le concept de rationalité esthétique*. Paris: Armand Colin, 1993.

específico de desenvolvimento, que pode ser identificado e interpretado na sua relação com outras formas de percepção. Retomando, assim, a leitura feita por Guimarães, é possível pensar um terceiro movimento de apreensão do encontro estético: a identificação dos contextos específicos de desenvolvimento da experiência estética a partir dos constrangimentos volitivos, cognitivos e afetivos. Constrangimentos que parecem atuar no desenvolvimento das mais variadas experiências cotidianas, inclusive da experiência estética.

Esse movimento garante a inserção da experiência estética num contexto específico de ação e comunicação, numa atitude que leva o percebedor a desenvolver uma “compreensão pragmático-performativa do objeto que aparece”. Essa proposição feita por Guimarães é importante para o alcance metodológico da investigação porque a compreensão pragmático-performativa pode ser partilhada, não a partir de aspectos proposicionais, mas da fricção mesmo com o “outro”, com terceiros – o que Seel chama de comunicação presentificante⁴⁹.

3.4. Descrição metodológica

Cada um dos desenvolvimentos apresentados contribui, de algum modo, para a construção da metodologia de apreensão das materialidades. Explorar as conseqüências das propostas, mostrar como cada uma delas vai permitir a produção de uma descrição empírica das materialidades da relação entre ouvinte e música e, posteriormente, identificar os aspectos predominantes da experiência, se constituem como etapas do estudo comparativo das práticas de escuta.

Na perspectiva metodológica que adotamos para abordar nosso problema de pesquisa, a Comunicação está colocada como uma disciplina indiciária, (BRAGA, 2008). Buscamos coletar os indícios sobre as experiências instituídas na relação entre ouvintes e álbuns de Rock, a fim de construir um mapa tridimensional das mediações e apontar semelhanças e graus de abstração derivado dos estudos de caso. Essas abstrações servem para promover novos conhecimentos, na medida em que tensionam concepções teóricas já construídas, tanto sobre o fenômeno quanto sobre as próprias teorias.

Apesar da proximidade com o concreto, o indiciário não corresponde a privilegiar exclusivamente o empírico. A base do paradigma não é colher e

⁴⁹ Modo de articulação do sentido, vinculado a uma situação e baseado em um conjunto de pressuposições partilhadas, permite alargar e corrigir uma pré-compreensão dada, ou ainda, introduzir, de maneira provocadora, um ponto de vista desviante.

descrever indícios – mas selecionar e organizar para fazer inferências. Uma perspectiva empiricista ficaria apenas na acumulação de informações e dados a respeito do objeto singular. Diversamente, o paradigma indiciário implica fazer proposições de ordem geral a partir dos dados singulares obtidos (BRAGA, 2008, p. 76).

Acreditamos, nesse sentido, que seremos capazes de propor alternativas tanto para o debate sobre o objeto estético do Rock quanto sobre as formas de apreensão da experiência estética, a partir dos conhecimentos deduzidos pelos estudos comparativos com os três álbuns.

Revisando a proposição inicial da Estética da Recepção, importa retomar a preocupação com âmbito relacional dos processos de recepção de objetos expressivos. Essa relação é histórica e implica um fruidor, que está inscrito numa temporalidade e espacialidade características. Importa também retomar o procedimento de reconstrução do horizonte de expectativas da obra e dos fruidores e relacioná-lo com o espaço de experiências imediatamente disponível naquele contexto. Finalmente, importa destacar as diferentes mediações com o poético que atuam nos períodos históricos, como a oralidade e a corporalidade chamadas em causa na poesia oral e em outras práticas culturais contemporâneas, fundamentalmente no Rock.

No âmbito operacional do estudo comparativo, esse desdobramento metodológico será contemplado pelo processo de reconstrução do histórico e da atitude da banda, das valorações envolvidas nos seus trabalhos, do contexto social e dos hábitos de escuta já desenvolvidos pelos ouvintes. As expectativas em torno das próximas obras são dados coletados para reconstituir o mapa tridimensional das mediações. Trata-se do mapeamento das institucionalidades e socialidades predominantes, nos seus diferentes relevos e pontos de interseção.

Essa etapa do estudo é contemplada no item que denominamos, exatamente, de “expectativas”, em virtude do caráter instituidor de valores e definidor de traços estilísticos que estas estabelecem. Ações, atitudes e práticas são, desse modo, colocadas em relação com outras ações e práticas de universos semelhantes, e buscam-se estabelecer, assim, características esperadas, desenvolvimentos desejados e/ou recursos considerados mal empregados, no contexto em que aquela experiência se desenvolvera.

Da proposição de Gumbrecht, importa resgatar, em primeiro lugar, a necessária articulação entre a teoria estética e a sociologia da comunicação mediante a explicação das funções que o poético desempenha para o público, a fim de interdefinir os padrões de

experiência aos recursos particulares dos álbuns. Interessa também explorar o estrato das formas da expressão do signo, a fim de compreender como as materialidades do significante instituem certo regime na relação do álbum com os ouvintes. Por fim, interessa explorar as oscilações decorrentes do regime instituído pela materialidade do significante de forma a produzir a presença.

Operacionalmente, busca-se uma contraposição entre os recursos expressivos do álbum em questão com os hábitos já desenvolvidos, de modo a fazer aparecer aspectos não aguardados que surgem na experiência com o objeto. Trata-se de uma etapa de descrição tanto dos desvios do cotidiano e das apropriações que "perturbam" o hábito de escuta, como as tecnologias disponíveis para o consumo musical, seus suportes e formas de distribuição. Tal contraposição é feita com base nos dados sobre o espaço de experiências, já coletadas na primeira etapa do processo, no que emerge a partir do "encontro" com o álbum. Nesse sentido, enfocam-se os aspectos relacionados às tecnicidades e ritualidades emergentes.

Essa etapa do estudo é contemplada no item denominado "fricções", uma vez que ao relacionar-se com o objeto, recorre-se, necessariamente, a um contato com o mesmo e são esses contatos que permitem àquela experiência específica o seu desenvolvimento. O objeto é, então, apanhado no momento mesmo em que estabelece suas relações definitivas com o ambiente (tanto físico quanto social), revelando os tons e os detalhes da experiência.

Do desenvolvimento proposto por Seel, interessa transitar pelo *aparecer* instituído na relação entre a obra e o fruidor, de modo a explorar o desenvolvimento da experiência estética, evidenciar as apropriações não conceitualmente determinadas e a imersão no processo do *aparecer*, que atua de modo a ampliar/reduzir a compreensão pragmático-performativa do fruidor com a obra.

Se o *aparecer* das obras é de natureza pragmático-performativa (encerra um saber-fazer, uma conduta) e essa performatividade é modulada, entre outras coisas, pela própria materialidade do significante, deve haver um maior aprofundamento no estudo das dimensões que compõem a experiência do ouvinte na relação com as características mediáticas da música. Aquela zona "primitiva" ou "abaixo" da interpretação, a que se referia Shusterman.

No âmbito operacional, tal percurso é garantido a partir da identificação dos elementos da cultura auditiva que operam na experiência com o álbum, a observação dos aspectos musicais, semânticos, visuais e técnicos das gravações e do exercício de reconstrução da

experiência com duas músicas – que servem como exemplos do tipo de compreensão pragmático-performativa desenvolvida. O privilégio aqui é conferido à interação do objeto expressivo com o ouvinte, ambos constrangidos pelo mapa tridimensional das mediações.

Essa etapa do estudo encontra-se diluída no item “fricções”, afinal a experiência aparece devido ao contato e à relação com outro objeto, e num terceiro item, que denominamos “singularidades”, a fim de dar conta dos aspectos singulares daquele encontro específico, entre o objeto e o ouvinte. Essas singularidades dizem respeito, também, as novas competências pragmático-performativas que se instituíram graças à emergência daquela relação.

Ao apreender as materialidades é possível compreender mais razoavelmente como e porque determinadas práticas de escuta se conformaram com certos álbuns, isso porque um novo arranjo no mapa tridimensional das mediações pode se estabelecer quando ocorre o encontro estético. A singularidade dessa experiência altera, portanto, o modo como o Rock é compreendido e, conseqüentemente, o modo como deve ser escutado. Esse empreendimento metodológico reconhece o potencial inventivo (de *poiésis*) dos encontros com os diversos objetos expressivos, que se manifestam em seus respectivos processos de *aparecer*.

De forma geral, propõe-se, nessa investigação, articular os aspectos particulares dos álbuns aos elementos mais gerais do espaço de experiências disponibilizado pela configuração do mapa das mediações e materialidades, de modo a comparar o tipo de experiência que emerge nessa relação.

Se pesquisamos um caso singular, para além de sua inscrição possível em um âmbito teórico ou sua categorização com base em um sistema classificatório estabelecido, temos, sobretudo, a expectativa de encontrar restos: ângulos ainda não plenamente esclarecidos, espaços não totalmente cobertos pelas teorias solicitadas. É nesse espaço que o estudo de caso é particularmente produtivo. Esse tipo de esforço reflexivo é que pode ser caracterizado como de tensionamento mútuo entre teoria e objeto (BRAGA, 2008, p. 82).

O estudo comparativo desenvolvido, portanto, coloca em movimento essa dinâmica entre teoria e as particularidades do nosso objeto de estudo, de modo a possibilitar que o objeto desafie as proposições teóricas e apresente aspectos que as teorias anteriormente negligenciavam. A heterogeneidade do *corpus* garante o exame dos modos como diferentes arranjos do mapa tridimensional das mediações podem incidir sobre a experiência, os programas poéticos e as práticas de escuta do Rock.

4. As práticas de escuta

O ouvinte nasce ao mesmo tempo em que é expurgado da prática musical. Sua função, entretanto, não é menos complexa que a do músico. O ouvinte surge como um outro tipo de especialista, capaz de distinguir sutilezas entre diferentes performances e dar conta de um amplo repertório composicional. Torna-se um crítico exigente e a atividade de escuta, até então descompromissada e integrada à vivência da música, transforma-se num ato de contemplação, de atenção dedicada e, às vezes, de devoção.
Fernando Iazzetta, *Música e Mediação Tecnológica*

Cada prática de escuta musical é resultado de uma configuração específica no mapa tridimensional das mediações. As experiências se desenvolvem circunscritas por essa configuração. As escutas contemplativas, de atenção dedicada ou devoção, as quais Iazzetta (2009) se refere, são, nesse sentido, exemplos dessas reordenações. Importante é o destaque que o autor confere a essa figura, o “ouvinte”, que passa a se relacionar com a música. As ações de contemplação, atenção dedicada ou devoção são condutas que o ouvinte desenvolve para se relacionar com a música e, por isso mesmo, essas ações podem ser usadas para aferir o tipo de experiência que está em jogo no processo de escuta. As práticas de escuta são, então, ações desenvolvidas pelos ouvintes a fim de estabelecer um relacionamento com a expressão musical que a ele se apresenta. Esta ação é informada pela experiência.

As práticas de escuta que os ouvintes desenvolvem estão constrangidas por uma cultura de audição específica, ou seja, só é possível acionar determinada prática de escuta porque a cultura na qual o ouvinte está inserido possibilita que ele “ouça” elementos musicais selecionados, e não outros (que também estão lá). Logo, comparar a experiência chamada em causa em cada um dos álbuns permite compreender melhor a cultura de audição operante e o modo como ela possibilita emergir diferentes práticas de escuta associadas ao Rock. Isso significa que os dados produzidos a partir da contraposição das distintas experiências com os álbuns, e, portanto com o Rock, fundamentarão o discurso sobre a sua dimensão estética.

O processo de comparação tem início com o reconhecimento de uma tradição que abriga determinadas expressões musicais que, no caso desse estudo, é a tradição instituída pelo modelo musical popular-massivo. Essa tradição cultiva e é cultivada por agentes, instituições e práticas e as relações que se estabelecem entre esses elementos, formando o

“corpo de crenças”. Como tradição cultivada, ela se transforma, a depender do modo como os elementos se relacionem, e conforma situações indeterminadas.

As situações indeterminadas possibilitam o desenvolvimento de *uma experiência* e essas experiências vão, pouco a pouco, sedimentar um novo “corpo de crenças”, que possui agentes, instituições e práticas próprias. As práticas de escuta são, portanto, um sintoma da alteração da experiência e, nesse sentido, de reorganização do mapa tridimensional das mediações.

Cada um dos álbuns selecionados nesse capítulo emergiu sob condições históricas e sociais irrepetíveis. Eles promoveram diálogos, cada um ao seu modo, tanto com a tradição na qual estavam inseridos quanto com objetos e produtos de tradições musicais distintas. Logo, são tomados aqui, nessas condições históricas e sociais a partir da qual emergiram, atravessados pelos diálogos com a tradição e com seu exterior, mas sobretudo, a partir de suas próprias características. Essa caracterização indica, como caminho metodológico compatível com a investigação que conduzimos, um estudo sobre as condições de emergência da experiência estética.

Não se trata de um estudo sobre a *experiência dos álbuns*, pois isso nos conduziria a um olhar imanente, comparando propriedades e recursos estilísticos empregados nestes para produzir efeitos nos ouvintes. Trata-se do estudo da *experiência com os álbuns* e, portanto, do estudo da rede de relações que motiva e constrange o desenrolar da experiência. Isso significa recorrer, necessariamente, aos elementos contextuais, às mediações apontadas por Martín-Barbero (2001) a fim de entender de forma mais sistemática o modo como essas experiências emergem, ou como reivindicado por Seel (2005), à luz de quais relações com o quadro de objetos cotidianos a experiência estética aparece.

As práticas de escuta aqui investigadas se caracterizam como práticas sociais conformadas e configuradas também pelos agenciamentos dos álbuns, ou seja, como práticas que se estabelecem em função da relação com os artefatos mediáticos e suas materialidades específicas, como reivindicado por Gumbrecht (1998b). Esse processo não se esgota na experiência com álbum, mas informa o campo de experiência impessoal, o corpo social de crenças, de modo a transformar aspectos da própria cultura de audição, de onde aquelas práticas de escuta derivaram. Busca-se dessa forma, comparar as práticas de escuta em três momentos: o das expectativas imediatamente disponíveis para o desenvolvimento da

experiência, o das fricções com o objeto propriamente dito e o das singularidades que essa relação incorporou ao horizonte de expectativas da época.

4.1 Dark Side of the Moon, 1973: o ouvido e o alto-falante

O contexto sócio-cultural da década de 70 proporcionou o surgimento do Heavy Metal e o Glam Rock como subdivisões do Rock. Foi o período no qual a indústria musical ganhou o *status* de grande negócio - tal como já gozavam a indústria esportiva e cinematográfica - apoiada na ampla consolidação dos álbuns como formato de consumo privilegiado e nos produtos associados à música, como instrumentos, reproduzíveis mecânicos etc. Foi também a década de experimentação com os sintetizadores (THÉBERGE, 1997). O Rock já não era considerado apenas música juvenil, fazia parte da cultura transformada em mercadoria. Segundo o compêndio *Rock of Ages – The Rolling Stone History of Rock n’ Roll*, da aclamada revista especializada em música, Rolling Stone, na década de 70 o Rock pode ser considerado como a música da época.

In the previous decade, rock was the stuff of the counterculture; in the 1970s and on to the 1980s, this music was the culture. In the 1960s, the music’s authenticity was measured by the distance it placed between its rebellious, unkempt, adversarial point of view and the acquiescent, mannerly, tame world of professional entertainment. In the 1970s, this notion gradually came to be viewed as unrealistic and immature (WARD, 1986, p. 468)⁵⁰.

O caráter de produto adquirido pelo Rock proporcionou que este se consolidasse como mais uma mercadoria do sistema de convenções das indústrias de entretenimento e de informação. A crítica especializada em Rock, por exemplo, ganha importância na década de 70 e embora estivesse inicialmente associada aos pequenos fanzines de produção manual, rapidamente se tornou um produto vendável dentro das lógicas da indústria da informação e entretenimento, o que contribuiu bastante para a popularização comercial do Rock.

A revista *Rolling Stone*, por exemplo, surgiu em São Francisco, EUA, no auge da revolução contracultural (em 1967) envolvida com a cultura *hippie*, mas, na década de 70, entrou no ramo do *Gonzo Journalism*⁵¹ e rapidamente ganhou *status* de grande veículo da

⁵⁰ “Na década anterior, rock era coisa da contracultura, na década de 70 e também de 80, essa música era a cultura. Na década de 1960, a autenticidade da música era medida pela distância que se colocava entre a sua rebeldia mal-arranjada e seu ponto de vista contrário e os submissos, cortesões e mansos do mundo do entretenimento profissional. Na década de 70, esta noção gradualmente passou a ser vista como irrealista e imatura”.

⁵¹ Estilo de jornalismo que se desenvolveu na década de 70, que privilegiava a experiência pessoal em

cultura pop. O filme *Almost Famous* (2000), espécie de biografia do jornalista Cameron Crowe, narra a história de um garoto fã de Rock que, em 1973, após excursionar com uma banda, torna-se escritor da revista. Esse percurso evidencia um sintoma da crítica de Rock, sua crescente profissionalização.

Há também o caso da *Crawdaddy!*, fundada em 1966 em homenagem ao nome do clube onde tocaram os *Rolling Stones*, primeira revista inglesa de crítica de Rock que, a partir da década de 70, expandiu sua linha editorial para dar conta de aspectos mais amplos da cultura pop. A *New Music Express* – NME, outra revista inglesa especializada em música popular, teve sua primeira edição em 1952, mas tornou-se expoente de vendagem apenas na década de 70, quando também se tornou sinônimo de *Gonzo Journalism* e Punk Rock. Em relação ao crescente papel da crítica, Simon Frith (1996) argumenta que tal característica era condizente com a postura pedagógica de explicar ao ouvinte como a música deveria ser ouvida e, nesse sentido, preservar certas práticas de escuta. Os adjetivos usados nas críticas revelam como a música deveria ser ouvida.

Há diversas outras revistas importantes nessa época – *Melody Maker*, *Spin*, *Mojo* – que podem ser objeto de estudos mais detalhados (VON APPEN & DOEHRING, 2006), para o objetivo desse trabalho, contudo, é suficiente reconhecer o importante papel desempenhado pela crítica especializada nesse período. Ela acabou se constituindo como espaço privilegiado para expressão das experiências dos ouvintes, que manifestavam suas opiniões em relação aos shows e álbuns. Assim como o cinema e a TV foram de fundamental importância para a divulgação da imagem e das músicas dos Beatles, nos anos 60, a imprensa especializada foi o aglutinador dos movimentos musicais na década de 70, surgindo como espaço onde era possível ter acesso ao que acontecia na indústria musical.

Além da crítica especializada, outros atores sociais contribuem para tornar determinado padrão expressivo hegemônico – podem ser políticas públicas, ações educativas ou mesmo as apropriações táticas dos ouvintes (que podem ser incorporadas por tais instituições e transformadas num padrão). Os meios de comunicação de massa são apenas um desses atores. Uma metáfora oriunda da economia política, empregada por Jacques Attali (2004), afirma que fazer música consiste em domar o barulho e o ruído. O autor considera que o Rock fora (nas décadas de 50 e 60) um ruído, algo que incomodava a política e a economia hegemônicas. À

medida que foi sendo organizado num sistema limitado, ele perdeu sua capacidade de expressar o caótico. Tornou-se mais uma ferramenta de poder e dominação. Gracyk (1996), concordando com Atalli, afirma que quando o Rock se torna um sistema alternativo de fazer música ele se torna, ao mesmo tempo, um instrumento burocrático de poder que mais silencia do que oferece possibilidades de empoderamento.

A situação delineada no campo da indústria musical aponta, portanto, para uma acentuada mercantilização da música e para o estabelecimento de relações com o campo da informação (representada pela crítica musical especializada). Para os autores apontados acima, isso significava que um dos aspectos fundamentais da experiência com o Rock na década de 60, sua força contracultural, já tinha sido colocada em xeque, ou talvez nem mais existisse.

Vista como um movimento revolucionário, cuja mensagem estava implícita na atitude alternativa dos seus integrantes frente ao predomínio do “*American way of life*”, a contracultura reivindicou questões de direitos humanos e sociais, igualdade racial bem como os direitos das mulheres e dos homossexuais. Questionava o sentido do trabalho “alienado” e orientado para o acúmulo de bens, que era hegemônico na ocasião, e propunha um retorno aos trabalhos que realmente oferecessem prazer e fossem humanamente significativos, (HOROWITZ, 1972). No cerne da contracultura estava, ainda, a exploração da percepção sensorial humana por meio de experiências radicais com objetos expressivos, com a tecnologia e também através do consumo de substâncias alucinógenas.

A escuta, talvez pela sua inexorabilidade, foi um dos sentidos mais intensamente explorados por esta aventura nesta época, iniciando talvez de maneira bastante abrupta e pela primeira vez na cultura ocidental um envolvimento expressivo da juventude com a experimentação na linguagem musical, sua interação com novas possibilidades de invenção musical, a longa formação do que aqui chamamos de uma nova postura de escuta. Emblemático desta relação é o fato de uma das bandas signatárias desse movimento chamar-se The Doors, em uma clara alusão a Blake e Huxley (CASTRO, 2005, p. 10).

A autora se refere, assim, a alguns dos baluartes contraculturais e ao papel extremamente importante desempenhado pela música na reinvenção da sensibilidade humana. O envolvimento da cultura juvenil nesse processo de experimentação com a linguagem musical, anteriormente feito por intelectuais ou músicos de tradição erudita, é também uma das marcas dessa contracultura. Tais elementos indicam alguns detalhes do mapa das mediações acionadas para se relacionar com o Rock naquele contexto, como a herança

contracultural, o papel da crítica especializada e a perda do elemento subversivo.

O Pink Floyd foi uma banda que se formou em meados dos anos 60 na cidade universitária de Cambridge, na Inglaterra, e sofreu as conseqüências dessas transformações. Muito próxima do movimento hippie e psicodélico no início da sua formação, a banda gradualmente migrou para outros nichos na década de 70. Os integrantes iniciais foram Syd Barret, como compositor, guitarrista e vocalista, Roger Waters no baixo, Rick Wrigt nos teclados e Nick Mason, na bateria. Com essa formação eles lançaram os álbuns *The Piper at the Gates of Dawn* (1967) e *A Saucerful of Secrets* (1968).

À medida que os problemas de saúde de Syd Barret aumentavam, a banda sentiu necessidade de convocar outro guitarrista e vocalista, David Gilmour, o que marcou o fim da era Barret. Com a nova formação eles lançaram *More* (1969), *Ummagumma* (1969), *Atom Heart Mother* (1970), *Meddle* (1971), *Pompeii* (1971), *Obscured by Clouds* (1972), *The Dark Side of the Moon* (1973), *Wish you were here* (1975), *Animals* (1977), *The Wall* (1979) e *The Final Cut* (1983). Após esse disco, Roger Waters decidiu deixar a banda, mas o Floyd ainda lançou *A Momentary Lapse of Reason* (1987), *Delicate Sound of Thunder* (1989), *The Division Bell* (1994), *Pulse* (1995) e *Is There Anybody Out There?* (2000).

The Dark Side of the Moon, ou simplesmente DSOTM⁵², é considerado como a obra prima da banda. Mesmo *The Wall* tendo maior número de vendas, é DSOTM quem alcança as melhores posições segundo as críticas de jornalistas e ouvintes, (VON APPEN & DOEHRING, 2006).

With respect to their earlier work, The Dark Side of the Moon represents the culmination of everything they had done before, fusing the individual psychedelic pop germs of Pipers at the Gates of Dawn with the extended compositional experiment of Atom Heart Mother and the soundscapes and ethical musings of Echoes (REISING, 2005, p. 04)⁵³.

O jornalista John Harris (2006) faz um minucioso estudo das estratégias de composição da banda, experimentações em estúdio com o engenheiro de som, Alan Parsons, e o supervisor de mixagem, Chris Thomas, e aspectos da recepção da obra, buscando explicar os elementos que tornaram DSOTM uma obra prima. Sua abordagem, bastante extensa e exaustiva, apresenta um trabalho de grande valor sobre os bastidores da produção do álbum.

⁵² A partir de agora vamos nos referir a esse álbum utilizando a abreviatura DSOTM.

⁵³ “Com respeito ao trabalho anterior, *Dark Side of the Moon* representa a culminância de tudo que eles tinham feito antes, fundindo os germes individuais pop psicodélicos de *Pipers at the Gates of Dawn* com a experiência de composição alargada de *Atom Heart Mother* e as paisagens sonoras e reflexões éticas de *Echoes*”.

A conjuntura na década de 70 favoreceu a consolidação de um modelo de negócio para a música, sobretudo para o Rock, no qual o músico passava a ser considerado uma espécie de celebridade, cultuado em revistas especializadas e por fãs, criando uma polarização: por um lado os músicos que alimentavam tal sistema, que queriam fazer parte dele e cujas estratégias de circulação estavam amparadas em tais mecanismos. De outro lado, os músicos e bandas que se posicionavam contra esse sistema e buscavam sonoridades e estratégias de circulação que se opusessem ao esquema consolidado. A contraposição mais radical a essa perda de autonomia do Rock frente às demandas do mercado só apareceria alguns anos depois, nos acordes simples e agressivos do movimento Punk. A experiência com *Dark Side of the Moon*, por sua vez, se desenvolve por outros caminhos.

4.1.1 Expectativas

Segundo Ward (1986), foi na tensão entre as amarras impostas pelo novo modelo de gerência da indústria fonográfica e os princípios da contracultura que se formaram gêneros e estilos musicais diversos dos anos 70: os *singer-songwriters* como Joni Mitchel e Neil Young, que exploravam a intimidade e o lirismo pessoal já empregado pelos Beatles em álbuns como *Revolver* e *Sgt. Peppers...*; o *Hard Rock* do Rush, Uriah Heep e Genesis; o *Glam Rock* de David Bowie e o *Heavy Metal* do Led Zeppelin. Todos eles surgiram como uma resposta à conjuntura consolidada após o sucesso comercial do Rock e a sua transformação em mercadoria.

O Pink Floyd, entretanto, não pode ser facilmente incluído em qualquer um desses subgrupos. A banda era, devido às características estilísticas de sua música, ouvida por um público segmentado. Isto significa dizer que, embora fizessem muitos shows, eles não circulavam amplamente pelos meios de comunicação de massa, como os jornais e os programas de auditório da TV. Eram mais vinculados ao *underground* da música britânica – certamente pela influência de Syd Barret. O típico fã do Pink Floyd “reverenciava a banda como baluarte de uma subcultura [...] em que os shows freqüentemente mereciam quieto respeito destinado a saudar recitais clássicos” (HARRIS, 2006, p. 102).

A socialidade operante naquele contexto indica que a experiência com a música da banda estava ancorada, também, no reconhecimento que os ouvintes tinham, reciprocamente, como participantes daquela subcultura. Indica que a experiência com a música não era apenas

uma experiência musical, mas um estilo de vida⁵⁴. Entretanto, havia características mais específicas associadas ao Pink Floyd, diferentes dos valores que operavam nos quatro grupos estilísticos descritos por Ward (1986).

Recorrendo a edições antigas da revista Rolling Stone e observando os comentários sobre os álbuns lançados pela banda, é possível ter uma noção das características encontradas na sua música e qual tipo de expectativa o público construía em torno deles. Os comentários abaixo são sobre segundo álbum da banda, *A Saucerful of Secrets*, lançado em 1968:

The Pink Floyd were in the forefront of the self-consciously psychedelic rock movement in Britain as it developed over a year ago; they had to their credit a couple of promising singles ("Arnold Layne" and "See Emily Play") and a fairly impressive first album. The Piper at the Gates of Dawn. Syd Barrett (vocals and lead guitar) displayed a minor talent for writing as well as a not insubstantial ability to prepare special effects and production work. If much the Floyd did was based on gimmicks, Barrett at least had a keen ear that rather successfully structured gimmicks into a sort of pleasant "psychedelic chamber music."

Unfortunately the Pink Floyd's second album, A Saucerful of Secrets, is not as interesting as their first, as a matter of fact, it is rather mediocre. For one thing Barrett seems either to have left the group or to have given up actively participating in it: only one Barrett composition is on the new album ("Jugband Blues"), and it hardly does credit to Barrett's credentials as a composer.

[...]

The album's title track is eleven minutes of psychedelic muzak, hardly electronic music, but hardly creative rock either. There's a lot of interesting noise, and at times one almost is tempted to take the whole conglomeration as a significant experimental probe.

But as the chaos settles reassuringly into a banal organ-cum-religious chorus final, one realizes that the Pink Floyd are firmly anchored in the diatonic world with any deviations from that norm a matter of effect rather than musical conviction. Unfortunately a music of effects is a weak base for a rock group to rest its reputation on — but this is what the Pink Floyd have done⁵⁵.

⁵⁴ Ver os estudos realizados por alguns teóricos dos Estudos Culturais britânicos, como Dick Hebdige, Andy Bennet etc. no qual discutem os aspectos ligados à socialidade do mundo da música.

⁵⁵ “O Pink Floyd estava na vanguarda do movimento autoconsciente de rock psicodélico na Grã-Bretanha quando ele se desenvolveu há um ano; tiveram como crédito um par de singles promissores (Arnold Layne e See Emily Play) e um primeiro álbum bastante impressionante. The Piper at the Gates of Dawn. Syd Barret (vocal e guitarras solo) apresentava um menor talento para escrita, mas uma substancial habilidade para preparar efeitos especiais e trabalhos de produção. O Floyd é tão baseado em truques, que Barret apurou o ouvido para estruturar exitosamente esses truques numa espécie de agradável “música de câmara psicodélica. Infelizmente o segundo álbum do Pink Floyd, *A Saucerful of Secrets*, não é tão interessante quanto o primeiro. Na verdade, é mesmo mediocre. Por um motivo, Barret parece ou ter deixado o grupo ou deixado de participar ativamente nele: apenas uma composição de Barret está no novo álbum (*Jugband Blues*) e quase não dá crédito às credenciais de Barret enquanto compositor. [...] A faixa título do álbum é um muzak psicodélico de onze minutos, nem música eletrônica e dificilmente rock criativo. Há muito barulho interessante e, às vezes, é quase possível tomar o

Jim Miller, 26 de outubro de 1968.

Acesso em 20 de julho de 2009. Disponível em http://www.rollingstone.com/artists/pinkfloyd/albums/album/112387/review/5945795/a_saucerful_of_secrets

A partir desse comentário, percebe-se que havia uma associação entre a banda e o movimento “autoconsciente” de Rock psicodélico da Inglaterra e que Syd Barret era aclamado como o músico e compositor de talento da banda. À medida que sua influência decresce, cai também o potencial da banda – exatamente o alvo das críticas em *A Saucerful of Secrets*, a pequena participação de Barret nas composições. Além disso, a acusação de não saber se o Pink Floyd faz música eletrônica ou rock, revela que a indecisão da banda é considerada um ponto negativo na sua obra. Os efeitos sonoros, os “muitos barulhos interessantes”, por outro lado, oferecem o contraponto, indicam um pouco das expectativas que eram cultivadas em relação aos seus trabalhos.

Essa crítica contribui para mostrar quais os tipos de valores estavam em jogo naquele momento, afinal a própria discografia e carreira da banda⁵⁶ são elementos fundamentais que conformam o horizonte de expectativas, tanto dos ouvintes quanto das próprias obras. De fato, como apontado pelo próprio Harris, o *underground* de Londres havia começado a se formar em 1966, por meio de uma minoria associada aos movimentos culturais alternativos, que questionava imposições sociais conservadoras, no rastro da influência dos Beatles e Rolling Stones, bem como do movimento *beat* da costa oeste dos EUA. O *underground* londrino é caracterizado como um movimento que “colocou ênfase na libertação do indivíduo, que seria emancipado [...] pela adoção do hedonismo multicolorido que definia os círculos sociais mais antenados de Londres” (HARRIS, 2006, p. 26).

Nesse sentido, destacam-se como elementos de importância para pensar no tipo de expectativa e valores que pairavam sobre a banda: a sonoridade, que não era considerada algo de fácil acesso, que era relacionada ao programa poético de um grupo “especial”, àqueles círculos sociais mais sofisticados de Londres e a inventividade com os efeitos sonoros e

conjunto de sons como um todo experimental significativo. Mas quando o caos se transforma num banal órgão-religioso final, percebe-se que o Pink Floyd está firmemente ancorado no mundo diatônico e os desvios dessa norma são questão de efeitos e não de convicção musical. Infelizmente uma música de efeitos é uma base fraca para um grupo de rock construir sua reputação – mas é isso que o Pink Floyd fez”.

⁵⁶ Jauss propõem pensar a existência de dois horizontes de expectativas distintos: o da obra e o dos leitores. Como já apontamos em texto anterior, Cardoso Filho (2007), a proposta de Jauss é tomar comentários contemporâneos às obras como indícios do horizonte de expectativas dos ouvintes, ao passo que o horizonte de expectativa da obra poderia ser identificado a partir de uma comparação com obras anteriores.

“barulhos interessantes”, que aparece como aspecto louvável.

Mesmo sabendo que um conjunto de comentários críticos não é capaz de sintetizar a multiplicidade de efeitos que uma obra pode suscitar, o modo como a indústria musical havia se estruturado no início da década de 70 permite tomar os discursos dos críticos como representativos da experiência daquela época. Um mapa mais complexo das expectativas em torno da banda e da recepção de seus álbuns – considerando que há uma história social dos efeitos que contribuiu para a consolidação do campo de experiências e para a ampliação do horizonte de expectativas – pode ser construído:

At one time, Pink Floyd was far-out, freaky even. Their work in the electronic capabilities of rock was more advanced than most people recognize. Their use of a third, rear, sound source anticipated quadraphonics. And their music, if it wasn't memorable, reached into the limits of their experimentation. Most other groups, when they thought in terms of electronics, thought only of painful feedback. Pink Floyd used sounds no one else thought of and could make them lyrical besides. Their last album, Ummagumma, while a bit drawn-out, had all their best elements.

Atom Heart Mother is a step headlong into the last century and a dissipation of their collective talents, which are considerable.

[...]

If Pink Floyd is looking for some new dimensions, they haven't found them here. Try freaking out again, Pink Floyd.⁵⁷

Alec Dubro, 10 de dezembro de 1970.

Acesso em 20 de julho de 2009. Disponível em http://www.rollingstone.com/artists/pinkfloyd/albums/album/313122/review/6068155/atom_heart_mother

O que se observa aqui é que há um reconhecimento na aposta da banda sobre a criatividade musical dentro do estúdio e na utilização da tecnologia de ponta, mas que a busca pelas novas sonoridades não é bem sucedida nesse trabalho, especificamente. Mostra também que o Pink Floyd é reconhecido não apenas como uma banda que sabe usar tais recursos sonoros, mas que consegue dar a tais sons aspectos líricos, funções poéticas na música. Na verdade, o crítico enaltece a capacidade da banda de experimentação musical com tecnologia,

⁵⁷ “Há algum tempo o Pink Floyd estava além, realmente excêntrico. Seu trabalho com as possibilidades eletrônicas do rock era mais avançado que a maioria das pessoas reconhece. Seu uso de uma terceira fonte sonora, na parte posterior das pistas, antecipou o quadrifônico. E sua música, se não era memorável, atingia os limites da experimentação. A maioria dos outros grupos, quando pensavam em termos de eletrônica, usavam apenas feedbacks dolorosos. O Pink Floyd usava sons que ninguém pensava ser possível e ainda os tornava líricos. Seu último álbum, Ummagumma, embora um pouco longo, tem todos os melhores elementos. Atom Heart Mother é um passo a mais dentro do próximo século e na dissipação de seus talentos coletivos, que são consideráveis. [...] Se o Pink Floyd está procurando por novas dimensões, eles não as acharam aqui. Tente chocar outra vez, Pink Floyd”.

afirmando que eles anteciparam o som quadrifônico⁵⁸, que enquanto as outras bandas pensavam no *feedback* de guitarra como elemento de expressividade musical, o Pink Floyd tirava sons expressivos de onde ninguém podia imaginar. Embora o comentário afirme que se trata de um álbum fracassado, há uma indicação para os elementos que são esperados da banda, a indicação de um caminho a partir do qual o público estaria disposto a acolhê-la. Surge um horizonte de expectativa a ser explorado.

Os comentários sobre *Meddle*, de 1971, são mais animadores:

Pink Floyd has finally emerged from the Atom Heart Mother phase, a fairly stagnant period in their musical growth, marked by constant creative indecision. They tried to cover for it by putting a particular series of subliminal sound effects on the Atom Heart LP, and by dragging in huge, unwieldy brass orchestra sections to their concerts. Nothing short of disaster on both counts. Their new album, Meddle not only confirms lead guitarist David Gilmour's emergence as a real shaping force with the group, it states forcefully and accurately that the group is well into the growth track again.

The first cut, "One Of These Days (I'm Going To Cut You Into Little Pieces)" sticks to the usual Floyd formula (sound effect-slow organ build-lead guitar surge & climax-resolving sound effect), but each segment of the tune is so well done, and the whole thing coheres so perfectly that it comes across as a positive, high-energy opening. Next, we have a series of ozone ballads like "Pillow Of Winds" and "San Tropez." Pleasant little acoustic numbers hovering over a bizarre back-drop of weird sounds. A clever spoof entitled "Fearless" leads up to a classic crowd rendition of Rodger's & Hammerstein's "You'll Never Walk Alone," the perennial victory song for the Wembley Cup Final crowd in England. And, to round off side one, a great pseudo-spoof blues tune with David Gilmour's dog Seamus taking over the lead "howl" duties.

"Echoes," a 23-minute Pink Floyd aural extravaganza that takes up all of side two, recaptures, within a new musical framework, some of the old themes and melody lines from earlier albums. All of this plus a funky organ-bass-drums segment and a stunning Gilmour solo adds up to a fine extended electronic outing. Meddle is killer Floyd from start to finish⁵⁹.

⁵⁸ O sistema de som quadrifônico usa quatro canais independentes de som, o que possibilita um envolvimento maior do ouvinte com o som que é reproduzido. Ele simula ainda de forma mais real a audição humana, fazendo os sons se originarem de diferentes pontos, dando-lhes profundidade e volume.

⁵⁹ O Pink Floyd finalmente emergiu da fase Atom Heart Mother, um razoável período de estagnação no seu desenvolvimento musical, marcado por uma constante indecisão criativa. Eles tentaram passar por ela adicionando séries específicas de efeitos sonoros subliminares no LP Atom Heart e arrastando enormes seções de orquestra de latão nos concertos. Nada menos que um desastre em ambos os empreendimentos. Seu novo álbum, *Meddle* não apenas confirma a emergência do guitarrista principal David Gilmour como uma força modelante real do grupo como também atesta de maneira enérgica e acurada que o grupo está se desenvolvendo outra vez. O primeiro corte, *One of these Day (I'm Going to cut you into Little Pieces)* é a fórmula Floyd usual (efeito sonoro baixo, órgão, construção de guitarra, clímax e efeito sonoro de resolução) mas cada segmento da peça é tão bem feito e os elementos possuem coesão tão perfeita que surge como algo positivo, uma abertura de alta energia. Em seguida, uma série de baladas ozônio como *Pillow of Winds* e *San Tropez*. Números acústicos pouco agradáveis pairam sobre um fundo sonoro bizarro e esquisito. Uma sátira inteligente denominada *Fearless* leva à clássica rendição popular de Rodger & Hammerstein *You'll never walk alone*, a perene canção da vitória

Jean-Charles Costa, 06 de janeiro de 1972.

Acesso em 20 de julho de 2009. Disponível em <http://www.rollingstone.com/artists/pinkfloyd/albums/album/235970/review/6067420/meddle>

No comentário de Jean-Charles Costa, percebe-se a construção de um discurso diferente sobre a banda, sobretudo, com o foco na emergência de David Gilmour como “fonte de criatividade” e uma fundamental contraposição ao período *Atom Heart Mother*, que é indicado como de constante indecisão musical. *Meddle* é considerado um álbum totalmente condizente com as expectativas construídas em torno da banda, ou seja, com toda a sua assinatura sonora, um autêntico exemplar do que o Pink Floyd seria capaz. As capacidades seriam justamente aquelas já insinuadas nas críticas anteriores como características fundamentais do grupo, como sua forte tendência em usar novos sons de maneira primorosa, a exigência de uma escuta atenta e a força experimental das suas canções.

Nesse sentido, o ambiente com o qual DSOTM iria se relacionar já estava muito bem consolidado entre seu público. Os mapas a partir dos quais a experiência com o álbum se desenvolveria já vinham sendo construídos, não só pelos discos lançados pelo Pink Floyd, mas também pelos discursos construídos em torno de sua música. Não havia apenas um campo consolidado, mas, sobretudo um horizonte anunciado⁶⁰. DSOTM quebrou o limite do público *underground* do Pink Floyd quando foi lançado e possibilitou que a banda ocupasse posições de maior visibilidade na indústria fonográfica. Por exemplo, o álbum ficou na principal lista de sondagem de vendas e de músicas tocadas nos Estados Unidos, a *Billboard*, por quase quinze anos. Dois jornalistas contemporâneos ao lançamento do álbum declaram:

It was a huge album, just not in terms of its sales but in terms of its influence. This was where underground music, progressive rock, whatever really went mainstream (WILLIAMSON *apud* PINK FLOYD, 2001).

There is no question in my mind. The Dark Side of the Moon was one of the most important artistic statements of the last 50 years. It's touched very

da final da Wembley Cup na Inglaterra. E, para arrendondar o lado A, um grande som pseudo-blues com o cão de David Gilmour, Seamus, assumindo os deveres de uivo. Echoes, uma extravagância aural do Pink Floyd de 23 minutos, toma todo o lado B e recaptura, com uma nova perspectiva musical, alguns velhos temas e linhas melódicas de álbuns anteriores. Tudo isso mais os segmentos de órgão, baixo e bateria funkeados e um impressionante solo de Gilmour adiciona uma extensão refinada ao resultado eletrônico. *Meddle* é matadoramente Floyd, do início ao fim”.

⁶⁰ Em declaração ao documentário *Classic Albums*, da Eagle Vision (2003), David Gilmour faz uma interessante afirmação retrospectiva sobre as características que a banda estava explorando: “Estávamos brigando um pouco, querendo alargar um pouco as fronteiras e seguir adiante de uma maneira experimental. Mas também para conservar a melodia. Quando você ouve *Meddle* (álbum de 1971) claramente Echoes mostra a direção que estávamos seguindo”. A dimensão de continuidade que o guitarrista quer destacar indica que a obra DSOTM não é tão inaugural quanto parece à primeira vista.

many people all over the world in ways that could not be simply put down, "they were nice tunes" and "I like that bit in the end." This was a complete experience (SANDALL apud PINK FLOYD, 2001)⁶¹.

Em que medida DSOTM rompe com as expectativas anunciadas? Em que medida ele usa essas expectativas para propor um novo programa poético no seu disco? Se for mesmo verdade que a obra-prima do Pink Floyd foi uma experiência completa, que ela tocou muitas pessoas no mundo todo se deve formular a seguinte questão: por que foi uma experiência completa? O mapeamento feito no item anterior sobre campo de experiências disponível imediatamente antes da gravação do álbum dá algumas pistas do que poderia (deveria) ou não ser explorado pelo Pink Floyd. Para entender o porquê da experiência completa com DSOTM é necessário relacionar esse campo de experiências impessoal com as características singulares do álbum. Só assim pode-se ter uma idéia de como DSOTM conseguiu tocar tantas pessoas no mundo todo.

The Dark Side of the Moon did not emerge from a musical vacuum. It is best understood in the context of developments in popular music in the late 1960s and 1970s, especially the development of the concept album. Its diverse influences are not only drawn from the group's previous work but also from the Beatles Sgt. Pepper, the lesser-known work of American electronic pioneers Paul Beaver and Bernard Krause, and even Marvin Gaye's What's Going On (HOLM-HUDSON, 2005, p. 69)⁶².

Alguns dos elementos pelos quais DSOTM é lembrado são: o experimentalismo tecnológico em estúdio promovido pela banda, a forte preocupação com as letras na construção de um álbum-conceito e o uso anedótico de sons não musicais (objetos do cotidiano, como moedas, relógios e caixas registradoras, ganham *status* de instrumentos) para fazer o sentido emergir. Na verdade, o experimentalismo em estúdio é o elemento mais considerado, (KITTLER, 1982) e (MASSEY, 2000). Cada um desses elementos são aqui observados a partir da relação que estabeleceram com o horizonte de expectativas anunciado, a fim de identificar como DSOTM interagiu com o ambiente sócio-técnico-cultural a sua

⁶¹ "Foi um álbum incrível, não só em termos de vendas, mas também em influência. Foi onde a música underground e o rock progressivo tiveram sua vez".

"Não há dúvida. Dark Side of the Moon foi uma das declarações artísticas mais importantes dos últimos 50 anos. Tocou muitas pessoas no mundo todo não de modo simples como: "eram belas músicas" ou "gosto dessa parte final". Foi uma experiência completa". A primeira declaração é Nigel Williamson e a segunda de Robert Sandall, ambas concedidas ao documentário Classic Albums. Evidentemente, há nesses relatos o benefício de manifestar uma opinião após os fatos ocorrerem, mas ainda assim, consideremos emblemáticos por serem pessoas que foram contemporâneas do lançamento.

⁶² "The Dark Side of the Moon não surgiu de um vácuo musical. Ele é melhor entendido no contexto da evolução da música popular no final dos anos 60 e 70, especialmente do desenvolvimento do conceito de álbum. Suas influências diversas, não só são retiradas de trabalhos anteriores do grupo, mas também dos Beatles *Sgt. Pepper's...*, o trabalho menos conhecido dos pioneiros eletrônicos americanos Paul Beaver e Bernard Krause, e até mesmo de *What's Going On*, de Marvin Gaye".

disposição.

Como afirmam Schaeffer (1966), Freire (2003) e Palombini (2007), a audição mediada por alto-falantes é um componente básico das mudanças de sensibilidade ocorrida desde final do século XIX até os dias atuais. Entretanto, nem todos os gêneros da música popular massiva exploram esse recurso de uma maneira poética – ou seja, nem todos os gêneros se apropriam dessas tecnologias a ponto de propor novas formas de expressão; alguns gêneros tratam o alto-falante apenas como mais um suporte. O Rock, por sua vez, toma o alto-falante como um *medium* e nessa inventividade reside a primeira característica marcante de DSOTM: é um álbum que se apropria da tecnologia como um meio expressivo.

Kittler (1982) afirma numa pequena análise da poesia europeia da década de 70, intitulada *England 1975*, que devemos agradecer a Roger Waters, no texto de *Brain Damage*, pela pequena história da audição e da loucura na era da mídia⁶³. O filósofo apresenta argumentação em favor do emprego feito pelo Pink Floyd dos recursos da reprodução musical estereofônica para promover a experiência de uma audição inconsciente.

A estereofonia foi introduzida como elemento da experiência de escuta nos meios de comunicação, inicialmente, nos anos 50 e permitia a exploração da ambientação espacial para oferecer a sensação de largura ou proximidade em salas de concerto ou cinema. Trata-se de um recurso que simula a escuta humana, mediante a distribuição dos sons em diferentes alto-falantes. Se num primeiro momento, a audição musical nos reprodutores mecânicos tinha como característica um som “chapado”, isto é, sem nenhuma espacialidade (todos os sons são reproduzidos igualmente por todos os alto-falantes) a partir da popularização da estereofonia e mais tarde do *surround* seria possível dividir os sons para a direita, esquerda ou centro, fazendo-os viajar em direções antes impossíveis. Esse é um elemento fortemente explorado em DSOTM.

Retornando aos comentários críticos formulados em relação aos trabalhos anteriores da banda, a exploração dos ruídos e o vanguardismo no uso das tecnologias de gravação são características sempre consideradas positivas. Isso significa que o uso desses recursos não rompia com o horizonte de expectativa anunciado, mas o confirmava. Não se trata de uma surpresa, ao contrário, é a exploração bem sucedida de um valor que já vinha sendo

⁶³ “Roger Waters aber, dem Texter von *Brain Damage*, danken wir die Kurzgeschichte von *Ohr und Wahnsinn im Zeitalter der Medien*” (KITTLER, 1982, p. 470).

sistematicamente trabalhado pelo Pink Floyd em seus trabalhos anteriores e recebido com extremo entusiasmo pelo seu público e pela crítica. Daí, portanto, extraímos a primeira característica da relação do álbum com o horizonte de expectativas: DSOTM não frustra nem amplia esse horizonte, mas confirma uma tendência que já vinha sendo construída.

They were the first band to really go out and try to make music of the future. (THOMAS apud PINK FLOYD, 2001).

There wasn't sampling in 1972 when they put that album together but that's basically what they were doing. They were giving you a preview of the sound pictures of the future (SANDALL apud PINK FLOYD, 2001)⁶⁴.

Não obstante nossa observação, juízos como os dos jornalistas acima são bastante comuns. Isso se deve ao fato de que o trabalho de gravação em DSOTM exigiu muita peripécia dentro do estúdio para ser confeccionado. O ambiente tecnológico do estúdio impunha limitações de aparelhagem bastante óbvias ao trabalho, que se fossem simplesmente aceitas retirariam elementos musicais importantes do álbum. Entre esses elementos destacam-se o loop de *Money*, os sons de despertadores em *Time* bem como o uso dos sintetizadores VCS3 e EA. Seria bastante lógico, portanto, afirmar que o cerne singular do processo de gravação de DSOTM ocorreu exatamente nas dependências de *Abbey Road*, e com a participação crucial do engenheiro de som Alan Parsons. Contudo, um aspecto que impossibilita uma conclusão como essa é o fato de que as músicas gravadas em DSOTM eram constantemente tocadas ao vivo, em concertos, de modo a serem aprimoradas e desenvolvidas.

Longe de ser gerado nas cercanias acolhedoras dos estúdios de gravação, foi um álbum que viveu no mundo exterior bem antes de ser registrado em fita: foi tocado durante seis meses para platéias de cidades norte-americanas e inglesas, casas de espetáculo européias e arenas japonesas, enquanto era editado, ampliado e aprimorado por um grupo que sabia estar a caminho de algo importante (HARRIS, 2006, p. 16).

Esse é um elemento importante de ser destacado porque ajuda a romper com a idéia de uma banda que era “auto-suficiente” e não sofria influência externa. O estúdio não era um casulo de proteção dentro do qual, e em relação direta com a tecnologia, o álbum era produzido, sem diálogo com a expectativa anunciada. Revelando um motivo bastante simples e casual para fazer tantos shows durante o processo de gravação do álbum, Nick Mason declara que “antes esta era a forma mais efetiva de se fazer as coisas porque você ia para o

⁶⁴ “Eles foram a primeira banda a tentar fazer música do futuro”.

“Não havia “samples” em 1972 quando gravaram esse álbum, mas basicamente é isso que eles faziam. Eles estavam dando uma prévia do som do futuro”. A primeira declaração é de Chris Thomas, supervisor de mixagem, a segunda do jornalista e radialista Robert Sandall, ambas para o documentário *Classic Albums*.

estúdio já ensaiado” (MASON *apud* PINK FLOYD, 2001), mais um elemento que contraria a tese do estúdio como o baluarte da gestação de DSOTM.

Tal forma de se preparar para a gravação permitia fazer experimentações com os espectadores dos shows e ter uma idéia, a partir da relação que se estabeleceu com a platéia, sobre quais aspectos deveriam ser ressaltados ou excluídos. É nessa perspectiva, acertadamente, que Harris (2006) argumenta e fundamenta suas posições interpretativas, sobretudo, em gravações documentais de shows nos quais o Pink Floyd apresentava músicas de DSOTM – tanto a reação da platéia quanto as escolhas de repertório da banda são tomadas como elementos para avaliar o modo como as músicas se desenvolveram.

A sonoridade do futuro, a qual os jornalistas se referem não é produzida, somente, dentro do estúdio de gravação nem, tampouco, pela banda, produtores e engenheiros de som isoladamente. Ela é uma sonoridade construída também com a participação do público, que a partir da experiência disponível com outras bandas de Rock, outros álbuns e também com o próprio Pink Floyd, se engaja numa forma de escuta particular. É o fruto da relação entre as experiências passadas naquela situação presente, constrangida e possibilitada pela interação com a tecnologia de gravação. Afinal, DSOTM levou 40 dias para ser gravado ao longo de sete meses, dentro dos quais a banda excursionava e podia refinar o próprio trabalho.

Um segundo aspecto bastante explorado no álbum que se relaciona ao horizonte de expectativas da época é a escolha pelo uso anedótico de sons não musicais. Esse era um elemento que, como demonstrado, era apreciado pelos ouvintes do Pink Floyd e que fazia do ruído um som expressivo. Os passos, sirenes, batidas cardíacas e todos os outros sons não tradicionalmente usados musicalmente (a não ser pela música de vanguarda concreta, a *tape music* ou a *elektronische Musik*) são explorados em DSOTM de uma maneira musical. De acordo com Harris (2006), o hábito de apropriação musical do público do Pink Floyd exigia que os shows não fossem tomados como uma celebração corporal hedonista, mas como uma apresentação para ser contemplada.

A inserção de todos aqueles efeitos sonoros a que nos referimos, portanto, casava muito bem com a expectativa que os ouvintes possuíam sobre a banda. De outro modo, eles poderiam ser interpretados pelo público como “ruídos” que comprometiam a escuta atenta ou como sons que deveriam ter suas fontes sonoras identificadas - “isto são passos”, “agora são batidas cardíacas” ou “nossa, são os sons de moedas caindo no chão!”. Entretanto, o emprego

desses sons produz, a partir da exploração de timbres singulares, um efeito sonoro mais geral, que é a de incorporação do ruído como forma expressiva musical.

Carlos Palombini (2007), ao narrar o desenvolvimento da noção de *Arts Relé* em Pierre Schaeffer, explica que o pensador francês vê três fases fundamentais para pensar os efeitos das tecnologias de gravação e reprodução sonora na arte: uma fase em que o instrumento deforma a Arte e é tratado com parcimônia, pois este mesmo instrumento aspira ser levado a sério; uma fase em que o instrumento transmite a Arte, é aperfeiçoado e, portanto, consegue reproduzir a Arte diretamente. Nesta, entretanto, surgem as críticas mais ferozes, pois aparecem também as primeiras limitações da nova técnica. Por fim, a fase em que o instrumento informa a Arte, quando a nova técnica apresenta novos elementos para serem ouvidos.

No caso particular de DSOTM, percebe-se que a interação apontava para a terceira fase descrita por Schaeffer, quando o ruído e o estúdio de gravação são empregados como substância expressiva, apresentando aos ouvintes de Rock detalhes especiais para serem escutados. Não por um desenvolvimento direto do aparato tecnológico, mas pelo modo como a banda se relacionava com as técnicas disponíveis e com o próprio público, como sugerem os próprios comentários críticos da época.

Isso só era possível porque tanto o Pink Floyd quanto os ouvintes já estavam engajados numa relação em que a percepção sensorial era predominante, em contraposição a um tipo de escuta cujo interesse seria o de identificar as fontes de produção sonora. A banda utilizava muitos sons pré-gravados em seus shows, de modo a construir esse efeito de atmosfera psicodélica, sons estes que poderiam ser uma afronta nos shows de bandas como Rolling Stones e Led Zeppelin, por exemplo, mas não nos shows do Pink Floyd, como se pode constatar pelo comentário da revista *NME*:

Uma investida contra a corrupção da mídia – desferida, ironicamente, com todos os recursos de mídia ao seu dispor: torres de luz gigantescas, montes de alto-falantes quadrifônicos, arengas gravadas de Muggeridge e sua laia; tudo girando, flutuando e movendo-se de um espaço para o outro, o que deixou os ouvintes atordoados, mas não desnorteados [...] No final da apresentação sirenes de polícia ecoaram pelo Rainbow,... e a torre de luz principal, acompanhada por gemidos mecânicos agonizantes, saudou de forma zombeteira a mídia, o Pink Floyd e a nós. Extraordinário (*NME apud HARRIS, 2006, p. 110*).

Com um hábito de escuta que já vinha sendo desenvolvido em consonância com os

valores que estão presentes no álbum é muito difícil sustentar que DSOTM frustrar ou ampliar as propostas já anunciadas. Pensamos, mais uma vez, que na relação com o horizonte de expectativas da época o álbum reafirma uma tendência: a tendência de uma contemplação total, de uma incorporação total desses sons “ocasionais” como aspectos musicais, não como sons com significado, mas como sons significativos. Essa contemplação total explora o aspecto biauricular da audição humana a partir dos recursos estereofônicos e quadrifônicos disponíveis, mas, de algum modo, inibe a participação do corpo mediante a dança. É como se na busca por promover a “audição inconsciente”, descrita por Kittler, o corpo fosse anestesiado, perdesse a consciência. O ouvinte se perde num universo de sons, timbres e ruídos já esperados, embora ainda não experienciados.

A relação entre as letras das músicas com esse horizonte de expectativas é outro aspecto a ser focado. O início da década de 70, como já exposto, era marcado por uma mercantilização cada vez mais intensa da música e, ao mesmo tempo, de formação de movimentos expressivos contrários a tal processo de mercantilização: *Singer-songwriters*, *Glam Rock*, *Hard Rock* e *Heavy Metal*. Nigel Williamson, entretanto, afirma com um tom adversativo que “o Floyd aparece com um disco cheio de temas pesados” (WILLIAMSON *apud* PINK FLOYD, 2001). Temas que, sintetizando as declarações do letrista Roger Waters, tratam das pressões da vida moderna como o dinheiro, a loucura, o tempo, o “nós e eles” que impossibilita os seres humanos de reconhecerem a humanidade dos outros, (WATERS *apud* PINK FLOYD, 2001).

Os versos de músicas como *Money* “*money it’s a crime, share it fairly, but don’t take a slice of my pie*”⁶⁵, *Us and Them* “*us, and them and after all we’re only ordinary men*”⁶⁶, *Brain Damage* “*you lock the door, and throw away the key, there’s someone in my head but it’s not me*”⁶⁷ e *Breathe* “*for long you live and high you fly and smiles you’ll give and tears you’ll cry and all you touch and all you see is all your life will ever be*”⁶⁸ permitem concordar com as declarações de Waters e reconhecer que, de fato, são temas complexos que serão focalizados nessas letras.

O retorno aos temas da contracultura fica aqui evidente. Crítica à lógica consumista e ao

⁶⁵ “Dinheiro é um crime, divida-o de forma justa, mas não tire um pedaço da minha torta”.

⁶⁶ “Nós e eles, apesar de tudo, somos apenas homens ordinários”.

⁶⁷ “Você tranca a porta e joga fora a chave, há alguém na minha cabeça, mas não sou eu”.

⁶⁸ “Tanto quanto você viver ou alto você voar e os sorrisos que der e as lágrimas que chorar e tudo que você tocar e tudo que você vê é tudo o que sua vida será”.

trabalho individualizado, reflexão sobre a humanidade (e direitos humanos), influência do pensamento de "antipsiquiatria" de Ronald D. Laing e o decepção pela saída de Syd Barret. No entanto, esses temas surgem colocando em dúvida a força revolucionária da contracultura, conscientes de que a revolução foi assimilada e transformada em mercadoria. As músicas em DSOTM são uma espécie de resíduo que sintetiza os sentimentos e uma juventude de resposta às pressões da vida cotidiana com simpatia (no sentido etimológico da palavra, de *pathos* recíproco, paixão recíproca) e não com antipatia.

Um lamento esperançoso é o que resta dessa “*bad trip*” psicodélica, lamento realçado com a exploração da audição, o sentido que nos possibilita o equilíbrio físico e a sensação de espacialidade. As letras de DSOTM trazem uma variada gama de passagens em que o desequilíbrio emocional é a tônica, parecendo afirmar que se houve algum momento em que as portas da percepção estiveram realmente abertas, esse momento se foi, mas que as músicas do álbum podem proporcionar essa sensação, uma vez mais. A referência às “portas da percepção” vem carregada tanto de nostalgia quanto de decepção, já que a transgressão ou a aventura que elas prometiam chocou-se com a realidade mesquinha das sociedades capitalistas de consumo. Daí, em DSOTM, a tentativa de restaurar (em parte, pelo menos) a psicodelia com os meios da tecnologia, mergulhando o ouvinte nessas novas paisagens sonoras, que convocam mais o sensorialismo da escuta do que a sensualidade liberadora do corpo na dança.

Há uma lacuna, portanto, entre os elementos disponíveis no campo de experiências e a aposta feita em DSOTM. Além de não fazer parte dos temas que vinham sendo explorados na música popular massiva, tampouco o conteúdo temático das músicas havia sido um elemento que marcou a trajetória do Pink Floyd – em nenhum dos comentários críticos sobre álbuns anteriores da banda há destaque para o conteúdo das letras. Na verdade, músicas como *See Emily Play* ou *Careful with that Axe, Eugene* (até o disco *Atom Heart Mother*) tiveram um apelo mais psicodélico e menos politizado. Não havia pistas suficientes de que o Floyd investiria em questões tão importantes, exceto uma.

Meddle, disco aclamado pela crítica, que retira o Pink Floyd da indecisão musical e consolida David Gilmour como força criativa tem, como lado B, uma música que se chama *Echoes* e que é considerada tanto por Waters quanto por Gilmour um anúncio do que estava por vir. Os versos “*strangers passing in the street, by chance two separate glances meet, and I*

*am you, and what I see is me*⁶⁹”, são constantemente indicados como o início do processo de composição que culminariam nas letras de DSOTM. Ou seja, é a partir desse álbum que se inicia a reflexão sobre a capacidade de empatia dos seres humanos em reconhecer a humanidade dos outros – é a partir daí que o conteúdo temático das letras passa a desempenhar um papel importante.

Ao focar as letras do álbum, portanto, notamos algo que não estava anunciado nem em obras anteriores da banda nem no contexto da época. Aqui há uma ampliação no horizonte de expectativas dos ouvintes que ajuda a pensar os elementos envolvidos na experiência com DSOTM. Além de todos os elementos já anunciados pela banda em discos anteriores e esperados pelos ouvintes, DSOTM traz letras com temas que extrapolam a preocupação do público *underground* e falam de aspectos que afligem a todos. Ou seja, ele incorpora uma poesia que pode ser entendida por muitos.

A essa ampliação temática das letras deve-se somar o fato de haver valores musicais pop no disco que também contribuem para entender porque DSOTM foi uma experiência completa, naquele contexto. O amplo uso da reverberação, por exemplo, é uma apropriação que o álbum faz da cultura de audição menos segmentada da música pop. Peter Doyle (2005) explica que tanto a reverberação quanto o eco são formas de reflexão do som, decisivas para definir como aspectos timbrísticos, volumes e colorações sonoras são percebidas. Enquanto na reverberação o som é refletido por tantas vezes que se torna praticamente impossível separar uma fonte da produção sonora, o eco ocorre quando apenas uma fonte de produção sonora é refletida num ambiente repetidamente. Elementos como estes, já incorporados às práticas de audição da época, foram fundamentais para possibilitar o jogo entre os elementos esperados, anunciados e singulares na experiência com DSOTM.

4.1.2 Fricções

*I'd love to be a person who could sit back with his headphones on and listen to that all the way through for the first time. I never had that experience, but it would have been nice (GILMOUR apud PINK FLOYD, 2001)*⁷⁰.

O que nos revela essa declaração de Gilmour? Ela pode ser compreendida como uma

⁶⁹ “Estranhos passando nas ruas, por sorte dois olhares separados se encontram, e eu sou você e o que vejo sou eu”.

⁷⁰ “Gostaria de ser uma pessoa que pudesse se sentar com os fones de ouvido e ouvir tudo isso pela primeira vez. Nunca tive essa experiência, mas teria sido legal”.

afirmação sobre a imprescindibilidade do campo de experiências e horizonte de expectativas para o desenvolvimento da experiência. O ouvinte se relaciona a todo o momento com o ambiente que o cerca e sua audição, seu corpo e toda sua experiência se relacionam com esse ambiente, se inscrevem nesse ambiente ao mesmo tempo em que são inscritos por ele.

Uma das características mais marcantes da experiência do ouvinte com DSOTM é que ela se desenvolve tendo o *Long-play* como *medium* expressivo – o formato hegemônico da década de 70, embora já houvesse fitas K7. Isso implicava a divisão do álbum em lados A e B e, conseqüentemente, a separação das faixas do disco. No lado A tinha-se *Speak to Me, Breathe, On the Run, Time* e *The Great Gig in the Sky*. No lado B *Money, Us and Them, Any Colour you Like, Brain Damage* e *Eclipse*. Não obstante o suporte LP ter feito o álbum ser dividido em dois lados, há continuidade entre as músicas de modo que elas constituem um todo unificado.

O disco *Long-play* requeria a audição em vitrolas que, na década de 70, estavam disponíveis nas salas de estar ou quartos dos jovens, o que configurava uma situação de escuta específica, que permitia transformar o ambiente privado cotidiano. Essa localização das vitrolas em salas de estar ou quartos era importante para a reprodução dos efeitos sonoros das músicas de DSOTM, na medida em que permitia perceber melhor a viagem dos sons pelos dois alto-falantes. Tocar um disco na vitrola significava ouvi-lo por inteiro, ou pelo menos um dos seus lados (sem saltar as músicas de acordo com a própria vontade, como ficou comum na década de 90). O movimento de trocar o lado do álbum, pegar o encarte e acompanhar as letras são indícios da escuta musical que se conformava.

Se retornarmos à declaração de Gilmour, percebemos mais um aspecto material da experiência com o álbum - “gostaria de ser uma pessoa que pudesse sentar com os **fonos de ouvido** e escutar tudo isso pela primeira vez” (grifo nosso). A experiência desenvolvida com DSOTM ligava-se a uma escuta individualizada que estimulava a percepção das sutilezas sonoras das faixas e o modo com que empregavam a técnica estereofônica. O fone de ouvido aparece, então, como uma materialidade significativa fundamental para essa experiência individual, que sintetiza o modo metonímico como o Gilmour pensa o engajamento do ouvinte: trata-se de uma participação com o “ouvido”. E o fone possibilitará a percepção de toda a singularidade das músicas, sem que estas sofram deformações decorrentes do espaço onde a vitrola está posicionada, exceto as deformações da própria condição de escuta binauricular – reproduzida mediante os recursos tecnológicos de gravação.

De fato, há muito para ser ouvido nesse álbum e a existência desses aspectos faz privilegiar a atenção ao *mero aparecer* dos sons e o modo como eles viajam pelo espaço auditivo, possibilitando, de quando em vez, perder-se num universo de sons familiares e, ao mesmo tempo, não-familiares. Seel (2005) explica que atenção ao mero aparecer não é a contemplação analítica do fenômeno estético, ou seja, não depende de uma racionalidade discursiva, mas sim de uma imersão com o objeto percebido, no qual o percebedor se perde na aparição sensorial daquele fenômeno. A experiência com DSOTM possibilita esse tipo de engajamento, sem interesse em identificar o sentido ou as origens de cada som, o ouvinte se perde na singularidade de cada um deles.

As batidas do coração, passos, vozes, a caixa registradora, risos, carros, gritos (*Speak to Me*). São os primeiros elementos a serem escutados em DSOTM antes dos acordes de *Breathe* “*Breathe, breathe in the air. Don't be afraid to care*” e dos vocais duplicados de David Gilmour e Rick Wright. Uma linha melódica extremamente suave entoa os versos da música, que logo depois retoma os sons de passos e carros que foram escutados como primeiros elementos do álbum. Esses sons nos conduzem a *On the run*, com o som do sintetizador EA que se tornou uma referência do Pink Floyd. A exploração da estereofonia nessa faixa faz os sons percorrerem todos os alto-falantes, esquerda, centro e direita, favorecendo uma sensação de ampla espacialidade. Vozes e gargalhadas insanas culminando numa explosão. Após o barulho, é possível ouvir tic-tacs de relógios e logo depois todos eles badalam juntos. Chegamos em *Time*. Os toques de Nick Mason na percussão preparam para a entrada dos vocais “*Ticking away the moments that make up a dull day*” e a reprise de *Breathe*.

The Great Gig in the Sky inicia com os melancólicos acordes de teclado de Rick Wright e a voz de uma pessoa falando sobre o medo da morte “*I'm not afraid of dying, any time it will do. I don't mind. Why should I be afraid of dying? There's no reason for it, you gotta go sometime⁷¹*”. Após essa fala, aparecem os vocais femininos de Clare Torry expressando agonia, dor ou mesmo gozo (é difícil identificar um único sentido para o dueto de Wright e Torry). A criação da atmosfera aqui fica por conta dos teclados e da voz. O *loop* com sons de moedas, caixa registradora e dinheiro rasgado abre *Money*. A música possui tempo 7/8, incomum no Rock, além de um solo de saxofone feito por Dick Parry. *Money* foi escolhida para o lançamento do *single* da banda, ao fim dela as vozes com declarações reaparecem e vão

⁷¹ “Eu não tenho medo de morrer, qualquer hora serve. Não me importo. Por que eu deveria ter medo de morrer? Não há razão para isso, você tem que ir alguma hora”.

preparando o ouvinte para os acordes de *Us and Them*, com a abertura de sax, ecos e reverberações. As vozes e o sax marcam toda a música, além dos backing vocais femininos. *Any Colour you Like* é um interlúdio instrumental com sintetizadores que funciona como passagem para *Brain Damage*. *Eclipse* é a música que fecha DSOTM.

Nenhuma dessas músicas tem a estrutura do formato canção – característico do Rock desde seus primórdios. Nada de refrões, pontes ou estruturas musicais que convoquem para uma participação mediante dança ou canto. A duração de cada uma delas varia entre os segundos e mais de cinco minutos (longa para a canção de consumo convencional). Essas características, estruturais das composições, exigem uma atenção concentrada para a interação com o disco. Além disso, o volume não desempenha um papel importante para a expressividade das músicas, isto é, não há relação direta entre o volume em que o ouvinte escuta e os elementos a serem escutados – não havendo tentativa de fazer volume funcionar como um veículo expressivo.

Desse modo, é possível inferir algumas das características da *escuta adequada* do álbum, relacionada às exigências das situações e às convenções sócio-culturais, (STOCKFELT, 2004). A partir dessas características, algumas conclusões mais amplas sobre o tipo de escuta em jogo na experiência com o álbum podem ser formuladas.

A primeira é a negação da dança e do canto. Na experiência com DSOTM o corpo é contemplado perceptivamente no seu aspecto binauricular, mas há um proposital esvaziamento da audição corporal total. A segunda é a rejeição do formato canção. A canção está de tal forma vinculada a outro tipo de apelo às estruturas de recepção dos ouvintes que em DSOTM ela é colocada de lado em favor de formatos menos conhecidos musicalmente – aspecto vinculado à competência cultural, uma vez que a canção faz parte do repertório musical da cultura popular.

Isso não significa dizer, entretanto, que o álbum careça de valores musicais pop (aqueles elementos musicais mais amplamente reconhecidos pelos ouvintes). O uso da reverberação e de uma sonoridade “clara” foi uma das marcas concedidas por Alan Parsons nas seções de gravação e por Chris Thomas nas mixagens finais. Se, por um lado, houve bastante consciência em descartar aspectos estruturais pop que limitavam as experimentações da banda, por outro lado, não houve qualquer fidelidade dogmática que recusasse a dialogar com a sonoridade menos segmentada, que até aquele momento tinha sido a marca registrada da

banda.

Após o lançamento do álbum o seguinte comentário foi feito na *Rolling Stone*:

The Dark Side of the Moon is Pink Floyd's ninth album and is a single extended piece rather than, a collection of songs. It seems to deal primarily with the fleetingness and depravity of human life, hardly the commonplace subject matter of rock. "Time" ("The time is gone the song is over"), "Money" ("Share it fairly but don't take a slice of my pie") and "Us And Them" ("Forward he cried from the rear") might be viewed as the keys to understanding the meaning (if indeed there is any definite meaning) of The Dark Side of the Moon.

Even though this is a concept album, a number of the cuts can stand on their own. "Time" is a fine country-tinged rocker with a powerful guitar solo by David Gilmour and "Money" is broadly and satirically played with appropriately raunchy sax playing by Dick Parry, who also contributes a wonderfully-stated, breathy solo to "Us And Them." The non-vocal "On The Run" is a standout with footsteps racing from side to side successfully eluding any number of odd malevolent rumbles and explosions only to be killed off by the clock's ticking that leads into "Time." Throughout the album the band lays down a solid framework which they embellish with synthesizers, sound effects and spoken voice tapes. The sound is lush and multi-layered while remaining clear and well-structured.

There are a few weak spots. David Gilmour's vocals are sometimes weak and lackluster and "The Great Gig in the Sky" (which closes the first side) probably could have been shortened or dispensed with, but these are really minor quibbles. The Dark Side of the Moon is a fine album with a textural and conceptual richness that not only invites, but demands involvement. There is a certain grandeur here that exceeds mere musical melodramatics and is rarely attempted in rock. The Dark Side of the Moon has flash-the true flash that comes from the excellence of a superb performance⁷².

Loyd Grossman, 24 de maio de 1973⁷³.

Acesso em 20 de julho de 2009. Disponível em

⁷² “The Dark Side of the Moon é o nono álbum do Pink Floyd e trata-se de uma peça extensa única e não de um conjunto de canções. Ele parece lidar, primeiramente, com a fugacidade e depravação da vida humana, dificilmente o tema comum no rock. Time (o tempo passou a canção acabou), Money (dívida-o de forma justa, mas não tire um pedaço da minha torta) e "Us And Them" (avante, ele bradou de trás) devem ser vistas como chave para entender o sentido (se é que existe um definitivo) de The Dark Side of the Moon. Mesmo sendo um álbum conceito, há faixas que se sustentam sozinhas. Time é um belo exemplar de country-tinger rock com um poderoso solo de guitarra de David Gilmour e Money é ampla e satiricamente tocada com saxofone por Dick Parry, que também contribui apropriadamente com um solo de tirar o fôlego em Us and Them. A não-vocal On the Run é excelente, com passos correndo de um lado à outro iludindo exitosamente inúmeros burburinhos malévolos e explosões só para ser finalizada pelos tic-tacs de relógio em Time. Por todo o álbum a banda deixa transparecer a sólida perspectiva de uso dos sintetizadores, vozes gravadas e efeitos sonoros. O som é exuberante e multicamadas, limpo e bem estruturado. Há poucos pontos fracos. Os vocais de David Gilmour, algumas vezes, são fracos e falta brilho e The Great Gig in the Sky (que fecha o lado A) provavelmente poderia ser encurtada ou dispensada, mas esses são problemas realmente menores. The Dark Side of the Moon é um belo álbum com uma riqueza de textura e de conceito que não apenas convida, mas demanda envolvimento. Há certa grandiosidade aqui que excede o mero melodrama musical e raramente é visada no rock. The Dark Side of the Moon tem carne – a verdadeira carne que vem da excelência de uma performance soberba”.

⁷³ Harris (2006) chama atenção para o fato de essa crítica ter saído “espremeida” entre um comentário de Lester Bangs e o comentário sobre *Thirty Seconds over Winterland*. Esse fato mostra que o lançamento do disco do Pink Floyd não tinha tanto valor noticioso para a revista.

http://www.rollingstone.com/artists/pinkfloyd/albums/album/126211/review/6212432/dark_side_of_the_moon

O crítico faz questão de mostrar que algumas músicas do álbum se sustentam em si mesmas (como *Time*, *Money* e *Us and Them*) e de frisar a riqueza de camadas de gravação nas músicas. Tece duas pequenas críticas: a voz de David Gilmour e o tamanho de *The Great Gig in the Sky*, arremata com uma metáfora “DSOTM tem carne, a verdadeira carne que vem da excelência de uma performance soberba”. Embora o elogio seja claro, destaca-se o fato de que não há nenhuma menção sobre aspectos revolucionários no álbum. Se o discurso imediatamente posterior ao lançamento do disco não revela qualquer aspecto surpreendente, significa que na conformação da experiência não houve estranhamento total – sinal de que o público já estava familiarizado com os seus elementos expressivos.

Familiaridade com os elementos expressivos não é sinônimo, entretanto, de previsibilidade. Ela é apenas a condição de possibilidade para o relacionamento com o objeto da percepção estética, a partir dela é que o imprevisível acontece. DSOTM interagiu com o espaço de experiências disponível e fez parte da experiência dos ouvintes. Ao fazê-lo, mostrou como sons familiares poderiam suscitar efeitos de desfamiliarização – desde que repetidos de certa maneira, no *loop* de *Money* ou nas notas do seqüenciador em *On the Run*.

O princípio que opera nas músicas pode ser percebido também na arte gráfica do álbum. Investimento na força sugestiva das imagens, na economia de elementos e na cooperação do percebedor para preencher os espaços vazios. Embora os objetos de percepção (sons e imagens) estejam disponíveis, eles não estão completos ou fechados, ao contrário, eles são dotados de abertura que convoca o percebedor para a imersão no seu aparecer, como se pode ver abaixo:

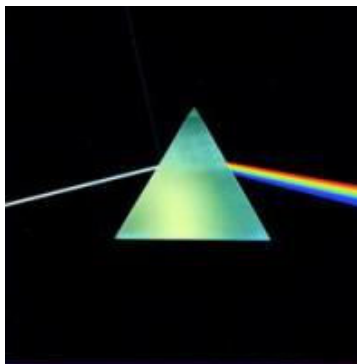


Fig 01. Capa de *Dark Side of the Moon*

A força sugestiva dessa imagem pode ser atestada pelo número grande de “releituras” feitas por outros artistas gráficos sobre a capa do disco. Um prisma que separa a luz branca em vários espectros de luz colorida, tudo isso sobre um fundo preto. Há também uma associação do prisma com as pirâmides e dos espectros de luz com o arco-íris (espécie de símbolo da psicodelia)⁷⁴. Não há qualquer menção ao nome da banda ou mesmo ao título do álbum na capa. Predomina o minimalismo. A sobriedade e objetividade da imagem são fortes, os elementos que a compõe são extremamente abertos e, tradicionalmente, permitem várias interpretações.

É uma imagem que se deixa olhar por bastante tempo, sem se cansar. Assim como as músicas do álbum nos fazem atentar para a mera aparição dos sons, a imagem na capa estimula um olhar detido nas formas e cores. Como o encarte do disco saiu em capa dupla, foi possível fazer com que essas mesmas cores da capa transpusessem a imagem do prisma e, junto com a imagem de batidas cardíacas e as letras das músicas, viessem impressas no próprio encarte.



Fig 02. Encarte duplo do álbum *Dark Side of the Moon*

Esse tipo de apuro na confecção da parte gráfica do disco já vinha se configurando como uma tendência do Rock, desde o final da década de 60, quando data o lançamento de *Sgt. Peppers...*, dos Beatles. Isso atesta a gradual importância concedida à gravação e ao álbum como principal elemento da ritualidade em jogo na experiência musical, nesse contexto. O álbum se configura como o objeto final de juízo valorativo sobre a qualidade da banda, por isso tornou-se fundamental para todos os envolvidos no gênero Rock, confeccionar

⁷⁴ O designer gráfico Storm Thorgensen explica, no documentário *Classic Albums*: “o prisma vem de três ingredientes básicos: um que é a luz que banda coloca e eu tentei representar isso, e também um dos temas das letras que é a ambição e cobiça e ela foi uma resposta a Rick Wright que queria algo *simples, audacioso e dramático*”.

álbuns, seja a partir de estratégias artísticas e/ou de vendas.

Those prismatic light waves on the album's cover as well as those dusky pyramids realized by Storm Thorgerson and Hipgnosis on the inside of the album jacket, lurk with the same kind of persistence of memory in the minds of millions of people, like Monet's water lilies, Dali's melting clocks, or Magritte's clouds (REISING, 2005, p. 02)⁷⁵.

Quando pensado por essa perspectiva, é possível entender um pouco melhor o fascínio que formato álbum exerce (ainda hoje, de certa maneira) sobre boa parte dos ouvintes de Rock. Não se trata apenas de um suporte para as músicas, tem uma função ritualística, que ajuda a construir o *frame* a partir do qual a música será ouvida. A arte gráfica oferece uma identidade visual para essa performance que ocorre enquanto a gravação é reproduzida.

As músicas sugerem uma atenção toda especial para o modo como os sons viajam pelos alto-falantes e, nesse sentido, oferecem uma forte sensação de espacialidade e uma experiência da condição biauricular da nossa própria presença. A capa do disco “traga” o espectador em suas formas, cores e na ausência de cores para aspectos tanto do universo do sensível quanto do conceitual. É possível olhar para a capa do disco de ambos os modos.

Na oscilação entre uma experiência extremamente sensorial de escuta, que já vinha sendo anunciada pelo Pink Floyd e aguardada pelos ouvintes, e uma experiência ligada aos significados das imagens e das letras (até então pouco explorados pela banda) reside um dos principais aspectos da interação entre os ouvintes e DSOTM. A plasticidade da experiência, no âmbito das formas da expressão, se alterna com o sentido da experiência, no âmbito das formas do conteúdo.

A fim de demonstrar como esse fenômeno de oscilação pode ocorrer, tomamos *Speak to me/Breathe* e *Money* como músicas a serem mais amplamente discutidas.

Speak to me é uma composição instrumental, com cerca de um minuto, que abre o lado A de DSOTM. Ao iniciar, batidas cardíacas são ouvidas, seguidas dos tic-tacs de relógios, loop de caixa registradora, vozes, risos, sons com timbres irreconhecíveis, gargalhadas e gritos. Uma amostra do tipo de ruído expressivo que o ouvinte encontrará em todo o álbum. Já em *Speak to Me* o efeito de fazer os sons “correrem” de um alto-falante ao outro é utilizado.

⁷⁵ “Aquelas ondas de luz prismática na capa do álbum, bem como as pirâmides sombrias realizadas por Storm Thorgerson e Hipgnosis no interior do encarte, se escondem com o mesmo tipo de persistência da memória nas mentes de milhões de pessoas, como os lírios d'água de Monet, os relógios fundidos de Dali, ou as nuvens de Magritte”.

Além de servir como apresentação aos temas musicais que serão desenvolvidos no decorrer do álbum, *Speak to me* também funciona como uma *bridge* para os primeiros acordes de *Breathe*. A autoria da composição é dada a Nick Mason.

O progressivo aumento de volume nessa faixa permite ao ouvinte perceber os ruídos com maior atenção e vai ajudar também a construir uma tensão sobre o desenvolvimento, que é prolongado pelas vozes ouvidas e pelos sons indefiníveis que aparecem no decorrer de *Speak to me*, viajando do alto-falante esquerdo para o direito e também no sentido contrário. No clímax dessa viagem sensorial, emergem as gargalhadas e no arremate final os gritos. Até então, os instrumentos utilizados são sintetizadores, tic-tac de relógios, moedas e papel rasgado, bem como conversas, risos e gargalhadas gravadas e, por último, a voz.

A batida cardíaca no início da faixa encoraja muitas interpretações sobre *Speak to me* como referência ao início da vida, (SCHLEIFER, 2005). Há mesmo aqueles que propõem pensar todo o álbum como uma narrativa que vai do nascimento ao colapso mental do ser humano, (TILLEKENS, 2005). Estas interpretações até conseguem demonstrar similaridades em muitos aspectos estruturais da música e das letras, contudo, elas estão preocupadas em determinar diretamente um sentido para a experiência com a música do Pink Floyd e não em entender como a experiência se conformou (de modo a possibilitar a emergência desses sentidos).

Assim, a viagem sensorial e a atenção ao mero aparecer dos sons, produzidos por gravações e não por instrumentos musicais convencionais, sons que surgem de pontos distintos dos alto-falantes e que dialogam perfeitamente com o silêncio, favorecem a imersão num universo de formas oníricas, extremamente sugestivo, mas pouco reconhecível. Nesse universo onírico, os sons de objetos cotidianos (batidas cardíacas, tic-tacs de relógios, caixa registradora, vozes, risos) ganham força musical e a sua repetição possibilita uma ampla gama de sentidos – sobretudo os sentidos desvinculados daquela significação cotidiana que acompanha os objetos. A batida cardíaca no início da faixa não é, portanto, uma metáfora para o nascimento do ser humano, mas uma demonstração da musicalidade que pode ser extraída de qualquer objeto cotidiano – prática que já era desenvolvida pela banda e reconhecida pelos ouvintes.

O primeiro acorde de um instrumento musical típico do Rock, a guitarra, vai ser ouvido após, aproximadamente, um minuto e doze segundos de escuta desses efeitos sonoros e marca

a transição para *Breathe*. Além de uma guitarra base que permanece espacialmente no lado esquerdo do alto-falante, *Breathe* parece não explorar a amplitude dos aspectos estereofônicos apresentados por *Speak to me* na abertura. Ao contrário, o *riff* de guitarra e a distorção arrastada, em tom lamurioso, sugerem que a música empregaria amplo espectro de vozes (característica da canção popular, marcada por eixos de melodia X letra estabilizados). A base rítmica feita pelo baixo e bateria e o reforço melódico dos teclados mantém a atenção do ouvinte na escuta dos harmônicos.

Os desenvolvimentos melódicos de *Breathe* são dilatados e os riffs de guitarra passam por um seqüenciador que lhes concedem um timbre ainda mais suave. Eles duram, ao menos, mais um minuto, nos quais a guitarra base soa no alto-falante esquerdo e a guitarra seqüenciada aparece em ambas as caixas. A semelhança com a estrutura da canção popular e a pista sobre a função que a voz desempenharia vão se esvaindo, dando lugar a mais uma viagem auditiva com efeitos sonoros e os espaços vazios entre esses efeitos.

É nesse momento que os vocais de Gilmour e Wright surgem, cheios de reverberação e duplicados, oferecendo uma forte densidade ao canto e a sensação de escutar um ambiente acústico vivo (elemento extremamente utilizado na música pop), que faz ressoar em seu interior os sons que ali são gerados. As vozes dos dois parecem vir de todos os locais, uma massa impactante que, com suas qualidades timbrísticas, reforçam a criação da sonoridade que vinha sendo desenvolvida em *Speak to me* e oferece uma base sólida para exprimir a letra da composição, como todas as demais de DSOTM, escrita por Roger Waters.

Breathe, breathe in the air
Don't be afraid to care
Leave but don't leave me
Look around and choose your own ground
For long you live and high you fly
And smiles you give and tears you'll cry
And all you touch and all you see
Is all your life will ever be
Run rabbit run
Dig that hole, forget the sun,
And when at last the work is done
Don't sit down it's time to start another one
For long you live and high you fly
But only if you ride the tide
And balanced on the biggest wave
You race towards an early grave

Os versos iniciais são os únicos onde o título da canção aparece – *Breathe, breathe in*

the air – a partir daí, estruturação dos versos seguirá um padrão mais próximo da poesia que da canção popular, sem repetições que configurem refrões ou estruturas de apelo ao canto ou a dança. A escuta atenta e sensorial, cujo foco era a paisagem sonora, amplia-se para a dimensão da voz. Não somente para o conteúdo expressado pela voz, mas para o conjunto harmônico que as vozes desempenham com os demais instrumentos.

Como um dos elementos básicos da música popular massiva, a voz atrai a escuta para o reino dos significados, mas em *Breathe*, ela surge apenas após a forte experiência da condição biauricular da escuta desencadeada por *Speak to me*. Após a construção dessa ambiência onírica, qualquer interpretação sobre o conteúdo das letras é capaz de retirá-lo da dimensão mais cotidiana e dotá-lo de sentidos renovados (possibilidade aberta pelo modo como as músicas se relacionam com aquele ouvinte, sob aquelas condições materiais e sócio-culturais). Os objetos cotidianos, graças a esse deslocamento, são retirados do seu contexto e ganham outros sentidos.

Money, por sua vez, abre o lado B de DSOTM e também foi escolhida para ser o *single* do álbum, usado para impulsionar as vendas nos EUA (onde o Pink Floyd ainda não era tão aclamado quanto na Inglaterra). Essa escolha gerou uma versão da música para as rádios que tivesse tempo reduzido, uma vez que os seis minutos e vinte segundos da composição não estavam compatíveis com a transmissão das rádios tradicionais. A versão de *Money* presente em DSOTM, entretanto, é a versão completa. É uma composição de Waters, Gilmour e Wright e apresenta uma base melancólica de *Blues* feita pelo baixo de Roger Waters, ao mesmo tempo em que o *loop* de dinheiro rasgado, moeda e caixa registradora surgem como elementos sonoros. A guitarra com *feedback* atrasado de David Gilmour aparece posteriormente. Os recursos estereofônicos estão totalmente presentes na faixa. Loop e guitarra, cada elemento soa em um canto diferente do alto-falante.

Como o contrabaixo e os efeitos sonoros gravados são ouvidos simultaneamente, não se pode pensar que tais efeitos são meras vinhetas, que apresentam a música que será executada, mas sim que eles fazem parte da dinâmica musical. Essa música exemplifica claramente o potencial do Pink Floyd em extrair sons líricos de onde nenhuma outra banda conseguia. O loop, que dá uma cadência especial a *Money*, tornou-se a sua principal marca distintiva e popularizou, no universo da música popular massiva, experimentações desenvolvidas por algumas vanguardas artísticas e por poucas bandas de Rock (como Beatles e Beach Boys, na década de 60).

Musicalmente, *Money* não é uma composição dentro dos padrões do Rock. Seu compasso inicial é um 7/8, estranho e até mesmo um pouco sinistro para essa tradição musical (tradicionalmente, como apontado por Shaw (1982), o Rock tende a privilegiar um compasso 4/4). Sua constituição contribui, portanto, para o embotamento do jogo entre percepção extremamente sensorial (favorecida pelo relacionamento com os elementos estereofônicos, tempo musical e efeitos sonoros) e o reconhecimento/estranhamento das estruturas e códigos partilhados dentro daquela tradição.

Um dos primeiros elementos a ser reconhecido é um padrão mais repetitivo. Há dois solos instrumentais: o primeiro é o de saxofone, feito pelo músico convidado Dick Parry, o segundo é um solo de guitarra feito pelo próprio David Gilmour (onde ocorreu o corte para a versão das rádios). É neste solo de guitarra que a música entra no tempo 4/4 mais característico do Rock, mas retorna ao riff 7/8 um pouco antes da entoação dos versos finais. Vozes de pessoas surgem nos segundos finais de *Money* e vão entrando em *fade out* para dar lugar à próxima composição, *Us and Them*.

Money, get away
Get a good job with more pay and you're O.K.
Money it's a gas
Grab that cash with both hands and make a stash
New car, caviar, four star daydream,
Think I'll buy me a football team
Money get back
I'm alright Jack keep your hands off my stack.
Money it's a hit
Don't give me that do goody good bullshit
I'm in the hi-fidelity first class traveling set
And I think I need a Lear jet
Money it's a crime
Share it fairly, but don't take a slice of my pie
Money so they say
Is the root of all evil today
But if you ask for a rise it's no surprise that they're
Giving none away.

O vocal duplicado e com reverberação também está presente aqui, mas a linha harmônica é composta apenas por David Gilmour, que canta as estrofes em um tom sarcástico e arrastado. É na repetição da palavra “*money*” que se encontra um dos únicos momentos onde poderia haver participação do ouvinte mediante o canto na música – forma de engajamento musical não privilegiado em DSOTM.

O timbre do saxofone de Parry concede um tom lamurioso ao primeiro solo, com certa

aproximação ao Blues, a guitarra de Gilmour, no segundo solo, ancora a música na tradição a qual ela faz parte, o Rock. Os efeitos sonoros e as vozes no final da *Money* remetem-na a música experimental. Esses elementos surgem como desdobramentos iniciais necessários da música, como se estivessem presentes desde os minutos iniciais e, em *Money*, eles ganham o *status* de figura (e não mais de fundo). Não por acaso o loop que caracteriza *Money* aparece já em *Speak to me*.

O modo como *Money* foi editada e mixada em estúdio (seus *fades*, distribuição espacial nos alto-falantes, efeitos sonoros gravados), é fundamental para que o seu tema possa ser descolado do seu aspecto simbólico mais cotidiano – o dinheiro como valor de troca. A musicalidade é extraída a partir da repetição desses sons cotidianos gravados e editados, como as moedas caindo no chão, papel rasgado (dinheiro rasgado), caixa registradora etc. Alterna-se numa escuta dos sons com o único objetivo de se perder nas particularidades expressivas daqueles ruídos, e numa reflexão sobre os sentidos que ruídos como aqueles podem gerar.

4.1.3 Singularidades

A singularidade do encontro estético entre o ouvinte e DSOTM favorece, portanto, uma alternância na apreensão ora de aspectos sensoriais da escuta (nas suas formas de expressão) ora do sentido das letras (no estrato das formas do conteúdo). Tanto os aspectos imagéticos quanto sonoros do álbum podem ser percebidos de acordo com o *mero aparecer* descrito por Seel (2005). Trata-se daquele deixar-ser da relação no seu aparecer sensorial, naquele contexto e circunstância específicas. No caso de DSOTM, percebemos um encontro entre o ouvido na percepção sensorial da presença de uma paisagem sonora composta por alto-falantes.

O forte estímulo à experiência de contemplação, que está sedimentado no modo como as obras anteriores da banda haviam sido recebidas, nos elementos técnicos disponíveis para a reprodução do álbum e nas próprias escolhas musicais feitas pela equipe de gravação (intenso uso dos recursos estereofônicos e de camadas de som), favorece que os significados das letras sejam deslocados do contexto cotidiano, de forma a dotar os significados de indeterminação. Por esse motivo, tantas interpretações para DSOTM podem ser sustentadas, como a de trilha sonora para o filme *O Mágico de Oz* ou a narrativa sobre nascimento e colapso mental do ser humano.

Independente das interpretações, entretanto, não há como negar o papel fundamental da dimensão material da escuta contemplativa no desenvolvimento da experiência com o álbum. Friedrich Kittler (1982) vai fundamentar sua argumentação na relação estabelecida entre a tecnologia de reprodução musical estereofônica e o emprego de tais recursos para simular espaços “exteriores” e “interiores”.

Die Geschichte des Ohrs im Zeitalter seiner technischen Sprengbarkeit ist immer schon Geschichte des Wahnsinns. Hirnschaden-Musik macht alles Wahr; was an dunklen Vorahnungen durch Köpfe und Irrenhäuser geisterte (KITTLER, 1982, p. 472)⁷⁶.

Se em *Brain Damage* a desconstrução dos limites espaciais é feita através do estímulo às dimensões inconscientes da audição e da letra da música – que Kittler sustenta mediante interpretações de Lacan e Deleuze – em DSOTM, de maneira geral, ela está amparada na forma contínua como os aspectos estereofônicos são usados e como os elementos sonoros do cotidiano são retirados de seus contextos mundanos, fazendo o ouvinte perceber novos sons, uma musicalidade do cotidiano. Em *Speak to me/Breathe* os efeitos mencionados estão muito presentes. Em *Money* deve-se ainda somar as técnicas de edição de cortar e colar (necessárias para o desenvolvimento do loop), de sincronização e montagem, que fazem experimentar valores musicais de gêneros distintos, simultaneamente.

O privilégio à escuta contemplativa que se observa em DSOTM indica, ao menos, duas grandes reorganizações programáticas no âmbito do gênero Rock: a primeira diz respeito ao crescimento dos audiófilos, grupo de pessoas fascinadas pelas características físicas do alto-falante e pela sua capacidade de reprodução dos sons estereofônicos, quadrifônicos etc. Tal efeito reconfigura aspectos da socialidade no mapa tridimensional das mediações, uma vez que a prática de colecionar e valorizar a potência dos alto-falantes gera demandas também no âmbito da recepção dos ouvintes. A segunda, diz respeito à consolidação da tendência em utilizar o estúdio como um instrumento composicional, pois é nele onde é possível construir a organização e segmentação do álbum. Fator que reconfigura aspectos da tecnicidade.

A consolidação de uma cultura de “audiófilos” possibilita que os ouvintes desenvolvam maior exigência no que diz respeito qualidade de reprodução do som, preocupação com a fidelidade, bem como a localização dos alto-falantes no espaço onde se encontram os tocadiscos. Procura por caixas de som com características específicas, ou por alto-falantes com

⁷⁶ “A história da audição na era da sua superexposição mecanizada, tem sido sempre a história da loucura. A música *Brain Damage* torna verdadeira todas as premonições obscuras sobre cabeças perturbadas em asilos”.

determinada potência tornaram-se mais comuns. Nesse sentido, as preocupações no âmbito da socialidade, fundamentalmente dos aficionados, estabeleceu um novo relevo no mapa das mediações, que informa desenvolvimentos posteriores da experiência musical.

Kärki (2005) aponta, como mais um elemento consolidado, o fato de que após a insistência do Pink Floyd em reproduzir ao vivo toda a sonoridade dos seus discos, a preocupação com os shows tornou-se mais profissional e grandiosa. Toneladas de material de luz, alto-falantes e mesas multicanal e de mixagem, tudo para conseguir reproduzir com fidelidade o som do estúdio⁷⁷. Nesse sentido, a banda que tinha como marca o trabalho no estúdio foi precursora do Rock de estádios lotados.

Stadium-scale performance is based on the architecture of light and sound, where the space, when needed, disappears, and gives away to new reflected worlds that are easily transformed to meet the demands of each song and general themes and narratives of the tour. (...) This kind of stadium aesthetics was developed during the 1970s, and pioneered by Pink Floyd (KÄRKI, 2005, p. 36)⁷⁸.

Desse modo, o público *underground* que era marca registrada da banda misturou-se ao *mainstream* e as práticas de escuta e formas de consumo favoreceram a emergência de músicos decididos a explorar as novas demandas e extrair novas formas de expressão para o Rock: o progressivo. Nomes como *Yes*; *Emerson, Lake and Palmer* e *Jethro Tull*, são alguns dos que seguiram essa trilha⁷⁹.

A incorporação da “máquina de gravação” em DSOTM por sua vez, consolidou como um legado para o Rock toda a exploração do estúdio como ferramenta composicional, já iniciada pelos Beatles em *Sgt. Peppers...* O álbum é recheado de *fades* e recursos de montagem, de forma que não haja interferências bruscas na audição, como um elemento unificador que tenta fazer desaparecer os vestígios da gravação. É exatamente por essa perspectiva que Holm-Hudson (2005) vai enveredar no seu estudo sobre a estrutura sonora de DSOTM. Aproximando os elementos expressivos utilizados pelo Pink Floyd da prática

⁷⁷ “Nada menos que nove toneladas de equipamento – o que incluía uma mesa de mixagem de 28 canais e um sistema quadrifônico de som, cuja intenção era ir além do célebre coordenador Azimuth – foram reunidos em três imensos caminhões, e montou-se uma equipe de apoio com sete integrantes bem treinados” (HARRIS, 2006, p. 101). Essa descrição confirma as afirmações de Kärki.

⁷⁸ “A performance em escala de estádio é baseada na arquitetura de luz e som, no qual o espaço, quando necessário, desaparece em prol de novos mundos refletidos, que são facilmente transformados de acordo com a demanda de cada canção, temas gerais ou narrativas da turnê. (...) Esse tipo de estética de estádio foi desenvolvida durante a década de 70, e o Pink Floyd foi o pioneiro”.

⁷⁹ O estudo de Edward Macan (1997) sobre o Rock Progressivo é um excelente trabalho na perspectiva vincular análise musical aos aspectos sócio-culturais e históricos.

cinematográfica, o autor argumenta que é na montagem do álbum que reside o principal sintoma da incorporação do estúdio como instrumento de composição.

The 'fade', of course, has a long-standing counterpart in popular music as the ubiquitous 'fade-out'. In the mid 1960s, however, rock musicians and their producers and engineers – in clear effort to enhance the synaesthetic qualities of psychodelia – began to appropriate the devices of the cinematic avant-garde into their recordings (HOLM-HUDSON, 2005, p. 75)⁸⁰.

Nesse sentido, a idéia de álbum como obra completa atinge seu expoente máximo, pois não apenas aspectos temáticos e musicais podem ser usados para construir a sua unidade, mas também aspectos técnicos da montagem e mixagem das músicas. Este passa a se constituir como um parâmetro para o imaginário sobre “unidade da obra” de modo a se tornarem constantes em discos posteriores, tanto do Pink Floyd (*Wish You Were Here* e *The Wall*), quanto em bandas como Genesis (*Seconds Out*), Rush (*Permanent Waves*) e Radiohead (*Ok Computer*).

Isso implica cada vez mais esforço por parte dos músicos para se relacionar com o processo técnico da gravação e com os elementos a disposição no estúdio, de modo a desenvolverem conhecimento sobre tais processos – anteriormente restritos aos produtores ou engenheiros de som. Aqui há uma reorganização no âmbito da tecnicidade, pois não apenas os atores envolvidos na produção se fundem (produtores, técnicos e músicos) como o fazem devido ao novo formato industrial instituído (a gravação como instrumento composicional).

Uma vez que o Pink Floyd havia sido influenciado pelos álbuns *In a Wild Sanctuary*, de 1970, e *Gandharva*, de 1971, ambos gravados por Paul Beaver e Bernard Krause, e também pela *Tape Music* do oeste dos EUA (HOLM-HUDSON, 2005), pode-se concluir que a exploração das possibilidades sonoras (já abertas na década de 60) seguia em consonância com as primeiras idéias da contracultura de expansão da percepção humana e que a manipulação dos sons gravados por meio do estúdio e dos sintetizadores se mostrou extremamente promissora para atingir tais objetivos.

A “força sugestiva”, que Pierre Schaeffer via na *Musique Concrete*, pode ser encontrada na experiência com DSOTM, naquele contexto específico. Trata-se também de uma mudança na estrutura do som acústico, uma vez que os *loops* e a montagem do disco quebram a lógica e

⁸⁰ “O 'fade', é claro, tem uma contraparte de longo prazo na música popular como o onipresente fade-out. Em meados dos anos 1960, no entanto, músicos de rock e seus produtores e engenheiros - em claro esforço para melhorar as qualidades sinestésicas de psicodelia - começou a se apropriar dos dispositivos do cinema de vanguarda em suas gravações”.

a razão mecânicas, a mesma que Schaeffer afirmava limitar/possibilitar a força representacional da música tradicional (fundamentada na ocorrência causal do som). Na música gravada em geral e em DSOTM, especificamente, o poder representacional é menor, mas a “força sugestiva” é intensa, principalmente na experiência do *mero aparecer*, conforme a perspectiva de Seel (2005).

Nesse sentido, os parâmetros sugeridos por Baugh para a Estética do Rock (ritmo, performance e volume do som) parecem não oferecer uma chave de acesso muito promissora para o entendimento da experiência com esse álbum, ao passo que a proposta de Gracyk (pensar a gravação como *medium* inicial do gênero) dá conta dos aspectos que faziam parte da experiência com DSOTM. O cerne da questão é entender que a gravação, como *medium* do Rock, não é simplesmente um suporte físico, mas que inclui parâmetros poéticos que devem ser seguidos. A própria audiência possui uma compreensão geral desse *medium*, que faz parte de uma rede de relações que limita e informa a experiência.

Essa organização do mapa tridimensional das mediações ganha uma estabilidade relativa e é reconhecida e apreciada por um grupo específico de ouvintes, muito provavelmente, audiófilos e outros músicos de Rock. Das sobras da contracultura, num misto de esperança e decepção, DSOTM expressou o inconsciente de uma juventude cujos anseios de mudanças se tornaram produtos de um sistema. Retirar o cotidiano desse contexto sistemático e da lógica consumista a partir do estímulo às dimensões biauriculares da escuta humana foi a aposta feita pelo Pink Floyd.

4.2. Vibração Corporal com Nevermind, 1991

Wayne Robins (2008) inicia o último capítulo do seu livro *A Brief History of Rock, off the record* afirmando que se em toda década houve a tentativa de “matar” o Rock foi na década de 90 que se reuniu provas evidentes de que o gênero tinha se tornado algo caricatural e ultracodificado. Para seus detratores, como no ano de 1990 nenhum álbum de Rock havia atingido o topo da lista da *Billboard* havia uma forte evidência de que o fenômeno estava morrendo. A lista *Billboard*, entretanto, estava longe de servir como termômetro de indicação das expressões menos apoiadas na circulação *mainstream* e, portanto, não podia antever o furacão que faria emergir uma nova configuração no Rock e uma experiência de natureza distinta.

Os primeiros acordes do que se tornaria “o som de Seattle” foram ouvidos no final da década de 80. Foi o término do governo de Ronald Reagan, nos Estados Unidos, de perfil conservador e pouco estimulante para a juventude. Sobretudo para os jovens de Seattle, uma cidade situada no noroeste da América do Norte, cuja principal atividade é a extração de madeira. Num cenário musical onde as principais cidades eram Los Angeles, Nova Iorque e Londres e a MTV tinha um papel extremamente importante na divulgação das bandas, havia motivos consideráveis para não atentar para o que acontecia no movimento *underground* de Seattle.

O ouvinte tradicional de Rock, naquele contexto, já havia criado uma prática de escuta relacionada aos videoclipes e à gramática televisiva, possuía como referência bandas como Guns n' Roses, R.E.M. e U2 e encarava o Rock como um produto de consumo hedonista. O que se delineava como tendência expressiva em Seattle não tinha esses lemas. Bandas como Mudhoney, Tad ou mesmo Soundgarden, possuíam uma postura muito mais próxima ao movimento Punk da década de 70. Despojamento, simplicidade musical, agressividade. Uma espécie de fluxo contrário. Foi, portanto, impressionante observar como essa postura alternativa e *underground*, que foi chamada de “grunge”, tomou o *mainstream*.

Diga-se o que for do grunge, o fato é que as bandas do gênero (como Nirvana, Soundgarden e Pearl Jam, por exemplo) realmente modificaram o cenário rock americano, e por tabela o mundial. Seja com sua música, um rock de garagem barulhento, distorcido, com letras desesperançosas; ou com seu visual, que resgatava as calças rasgadas dos punks com um toque local: as camisas de flanela, as toucas de lã (uniforme básico dos madeireiros e usada também por causa do frio que faz na região) e os calçados pesados, tipo bota (LEÃO, 1997, p. 181).

A formação mais longa do Nirvana foi composta por Kurt Cobain (guitarrista e vocalista), Krist Novoselic (baixista) e Dave Grohl (baterista), embora outros bateristas tenham excursionado ou mesmo gravado com a banda antes da entrada de Grohl. O álbum de estréia do Nirvana chamou-se *Bleach* (1989), seguido pelo clássico *Nevermind* (1991), *Incesticide* (1992) e *In Utero* (1993). A esses álbuns de estúdio somam-se o *MTV Unplugged* (1994) e o *From The Muddy Banks Of The Wishkah* (1996) ambos lançados após a morte de Kurt Cobain.

A palavra, em 1991, era Seattle – assim como o tinha sido em 1989, na voraz imprensa rock de Londres, a 10.000 km de distância. As cabeças culturalmente bem pensantes reuniram-se na cidade que tem sido consistentemente votada como a de melhor qualidade de vida na América, e dissecaram-na em busca de significados (MORREL, 1999, p. 10).

Cobain foi uma dessas cabeças pensantes. Natural de Aberdeen, pequena cidade a 150 quilômetros de Seattle, ele era um compositor auto-irônico e sensível, fã de John Lennon e líder da banda. Cresceu tendo sua sexualidade questionada pela população conservadora do noroeste americano, sem a presença dos pais e sem se adaptar ao estilo de vida do subúrbio. Nesse sentido, se opunha ao estereótipo do roqueiro que predominou na década de 80, o forte, másculo e machista. Suas canções tinham um apelo melódico confesso, mas não perdiam o aspecto agressivo e simples que marcavam a sonoridade das bandas de Seattle. O modo como ele encarava a juventude ficou registrado em letras de canções como *Smells Like Teen Spirit* e *Lithium*, sobretudo o medo e as inseguranças juvenis transformadas em mercadoria.

*The 1991 album Nevermind was a phenomenon, staying on the Billboard chart for nearly a year and spawning the strangest anthem in all of rock, "Smells Like Teen Spirit". The title is a play on words about a female deodorant brand. But it also suggests something that the Rolling Stones' "Street Fighting Man" hinted at: that group consciousness was no more than shallow consumerism, the notion of generational unity as false as the teen spirit at a high school pep rally*⁸¹ (ROBINS, 2008, p. 261).

Sob esse pano de fundo, é possível inferir alguns outros aspectos predominantes do contexto sócio-cultural. A juventude está unida pelos produtos que consome, e não por valores partilhados ou pelo engajamento numa causa. Nesse sentido, o enfrentamento com o socialmente estabelecido fica em segundo plano e ganha força uma espécie de segmentação por “fatias de mercado”, produtos para atender aos mais diversos critérios. O Rock está multifacetado e, portanto, é capaz de vender-se no balcão das indústrias de entretenimento, para as mais diversas opiniões.

O espaço privilegiado para a distribuição dos lançamentos do universo musical é o canal de televisão *Music Television*, atualmente conhecido como MTV. Fundada nos Estados Unidos, em 1981, a MTV rapidamente projetou-se como um novo modelo na indústria fonográfica, fazendo com que empresários do ramo da música revisassem parâmetros consolidados no negócio musical. A demanda pelos videoclipes criada, em boa medida, pelo espaço concedido pela emissora a esses formatos expressivos, instituiu uma nova relação no âmbito da produção do Rock (bandas como o U2 souberam usar essa configuração em benefício próprio).

⁸¹ “O álbum *Nevermind*, de 1991, foi um fenômeno, permanecendo na parada da *Billboard* por quase um ano e gerando mais estranho hino em todo o rock, "Smells Like Teen Spirit". O título é um jogo de palavras com uma marca de desodorantes femininos. Mas ele também sugere algo que os Rolling Stones em "Street Fighting Man" haviam insinuado: a consciência de grupo não era mais que o consumismo superficial, a noção de unidade geracional é tão falsa como o espírito adolescente em uma reunião da High School”.

Um maior apelo à performance foi a primeira dessas consequências. Com a possibilidade de não apenas ouvir a música, mas também de ver a banda tocando (na impossibilidade de usar o verbo “performando”) no videoclipe, foi necessário promover a imagem da banda e técnicas para fazer o público “entrar no ritual” da performance. Afinal os recursos a serem empregados para essa finalidade num meio audiovisual são diferentes daqueles empregados no meio estritamente sonoro. Tornou-se uma espécie de clichê, em videoclipes de bandas de Rock, a seqüência na qual se vê a banda executando a música, na maioria das vezes, no momento do refrão da canção.

As campanhas publicitárias de divulgação dos álbuns de Rock também ficaram mais articuladas. A própria rede de televisão MTV contava com emissoras de rádio e com acordos com as grandes gravadoras, o que proporcionava a construção de uma verdadeira cruzada na divulgação dos produtos. Com todo esse apoio logístico e empresarial, as pressões sobre as bandas aumentaram e novos *singles* eram necessários para manter toda a estrutura funcionando, o que indicava uma forte mediação no campo das institucionalidades operantes.

Outro fator que impulsionou a indústria da época foi a consolidação do novo suporte de distribuição e reprodução das gravações, os discos compactos (CD's). A indústria fonográfica exaltava o seu potencial de alta fidelidade, chegando, inclusive, a encorajar a aquisição da discografia de diversos artistas, argumentando que o som do disco compacto permitiria filtrar todos os ruídos contidos no *long-play* e que não faziam parte das músicas gravadas. Especificamente sobre esse tópico, o estudo de Paul Théberge (1997) traz importantes considerações. A argumentação do autor é que as inovações trans-setoriais na indústria da música passam por três processos de legitimação: a mercadológica, a industrial e a de consumo. Essa separação permite focar especificamente a apropriação que é feita em torno do suporte na dimensão do consumo e chamar atenção para os elementos disponíveis no âmbito das mediações das tecnicidades e/ou ritualidades.

As revistas especializadas em música, como a *Melody Maker*, a *Spin* ou mesmo a *Rolling Stone* continuavam desempenhando um papel na divulgação e valoração dos produtos, entretanto, nesse contexto elas não eram o campo de maior força. Programas segmentados de televisão, sobretudo da MTV, passaram a construir esses espaços de valoração da música: como o *Yo! MTV Raps* (de 1989), especializado em Rap ou o *Headbanger's Ball*, especializado em Heavy Metal. A MTV parecia instituir outro formato na crítica de Rock, que deslocava a atenção da conversa dos aficionados, especialistas na música de determinada

banda ou gênero, formato predominante na década de 70, e permitia que o ouvinte de música pop não-especializado, tomasse parte da responsabilidade nesse processo. Informação sobre os lançamentos e divulgação dos produtos sem, necessariamente, emissão de opinião valorativa – o que implica uma socialidade menos segmentada.

Obviamente, a forma de escutar Rock também se transformou nesse contexto. Com um maior investimento por parte das bandas em complexificar as performances, que se tornaram verdadeiros rituais “litúrgicos”, os ouvintes precisaram desenvolver competência adequada a cada um desses rituais. O Rock de arena, por exemplo, se desenvolveu nesse clima de captação do ouvinte. Apostando na estrutura formal da canção pop, a performance associada ao Rock de arena parecia suscitar explicitamente a colaboração performática dos ouvintes mediante o canto. Refrões apoteóticos, cheios de duplicação e reverberação, eram constantemente empregados para suscitar tal engajamento.

O apelo à performance também trouxe uma forma específica de uso do corpo de volta à experiência com o Rock. As práticas de escuta, aqui, em nada se assemelhavam à prática de escuta atenta, biauricular e contemplativa que caracterizava a experiência com *Dark Side of the Moon*, por exemplo. Há uma revalorização da dança e do canto, da participação do ouvinte de forma explícita no desenrolar das ações. A cooperação do ouvinte passa a depender, inclusive, desse esforço e empenho somático.

De maneira similar, a profissionalização excessiva da produção musical no Rock criou condições para a revalorização das produções alternativas e para o cultuamento dos selos *underground*. De forma geral, é possível afirmar que selos independentes possuem um importante papel no lançamento de bandas de Rock, tal como foi importante a *Parlophone*, para os Beatles, na década de 60. Os selos independentes “testam” nichos de mercado e apresentam as *majors* bandas com potencial para consumo mais amplo. Em Seattle, especificamente, esse papel foi desempenhado por Bruce Pavitt, que:

Lançou de forma irregular uma revista intitulada *Subterranean Pop*, onde cada número era dedicado a uma cena de música localizada. Começou como subsidiária da revista OP de John Foster, que se transformou ela própria no *Option*, o mais inteligente jornal de música underground [...] O número cinco foi um marco: a revista (com seu título reduzido para *Sub Pop*) vinha com uma compilação em cassete, que reunia faixas de bandas alternativas do país inteiro (MORREL, 1999, p. 65).

A partir da união com Jonathan Ponemam, o selo *Sub Pop* passou a produzir e divulgar

o trabalho das bandas daquela cena, como a Melvins e a Green River, favorecendo o fortalecimento da sonoridade e sua divulgação para além do circuito cultural e comercial de Seattle. O produtor Jack Endino, que mais tarde seria escolhido para gravar o primeiro disco do Nirvana, também foi uma figura decisiva na constituição da sonoridade dessa cena musical, que privilegiava um registro sonoro *low-fi* e distorção.

A questão, entretanto, era que embora houvesse a valorização do selo *underground*, almejava-se uma *major*, uma grande gravadora. Era como se o extremamente organizado negócio da indústria fonográfica tivesse deixado um espaço para ser ocupado pelos “alternativos”, mas como esse espaço fora instituído pelas *majors*, os selos alternativos funcionavam como trampolins para uma grande gravadora, mesmo que não tivessem essa intenção. Casos como estes, que ocorreram especificamente com bandas de Seattle, são os do Alice In Chains, Pearl Jam e também Nirvana, que logo assinaram contratos com grandes selos⁸², respectivamente com a Columbia Records, Epic e DGC.

As pequenas editoras podiam sustentar-se com uma pequena fracção das receitas das *majors*: a Sub Pop, por exemplo, limitava todas as suas primeiras edições a uns poucos milhares de cópias e esperava, ainda assim, ter lucro. Numa *major*, vendas da ordem de 200.000 álbuns poderiam ser consideradas desastrosas (MORREL, 1999, p. 72).

A própria forma orquestrada como a indústria fonográfica se organizou promoveu essa especialização, uma vez que havia necessidade de tiragens cada vez maiores para satisfazer o processo produtivo das *majors*. É nesse contexto, portanto, que a experiência com *Nevermind* vai se desenvolver. O Rock configurado como um negócio extremamente organizado e constrangido pelas indústrias de entretenimento. A exposição da imagem das bandas, bem como da vida pessoal dos seus integrantes, também está consolidada como uma mercadoria capaz de gerar lucros, entrando na lógica da espetacularização. A experiência que se estabelece entre os ouvintes e *Nevermind* está condicionada a essas configurações do macroambiente do Rock, mas também aos elementos formulados pela cena de Seattle – de onde originalmente emergiu o Nirvana.

4.2.1 Expectativas

⁸² Para detalhes sobre o papel dos selos alternativos na indústria fonográfica brasileira ver Márcia Tosta Dias (2000). Para uma discussão do papel desses selos na divulgação da música underground ver Jorge Cardoso Filho (2008a).

Como uma espécie de adaptação às configurações pelas quais o Rock passava (e sua anunciada crise), os ouvintes estabeleceram outro tipo de relacionamento com a música. Não se tratava apenas de ouvir Rock, mas de consumi-lo (álbuns e a variedade de produtos que circulavam em torno de uma banda, como camisas e adesivos), falar sobre ele (crítica especializada, fanzines, revistas), ver o Rock (videoclipes, shows ao vivo e shows transmitidos pela televisão). Esse processo teve início na década de 80, com o surgimento da MTV, e atinge seu auge no início dos anos 90.

Ele se distingue do tratamento do Rock enquanto cultura porque, nesse modelo, é possível, e até mesmo desejável, consumir os produtos sem incorporar os valores e sentidos implícitos na prática social. O produto Rock que está aqui disponibilizado é prescindível de suas definições ideológicas, de modo que seu valor de exposição impõe-se sobre seu valor ritual. O inflacionamento dos mediadores na experiência com o Rock informa a experiência com outras lógicas e, desse modo, reconfigura o mapa tridimensional das mediações. A experiência passa a ter caráter hedonista, efêmero.

As práticas de escuta predominantes se desenvolvem nessa nova configuração. Os ouvintes têm um amplo nível de informação disponível sobre os artistas, sua vida pessoal e trabalhos, conseguem estabelecer vínculos entre canções e elementos da vida privada, mas não estão, necessariamente, engajados no conteúdo das canções ou das atitudes das bandas. É possível consumir o produto sem estar de acordo com o sentido que está ali implicado, é possível falar de práticas de escuta “distraídas”. Essa distração não implica menor valor em relação à escuta atenta e especializada que se observa no contexto de DSOTM, mas a valorização de outro aspecto: o da liberdade de apropriações.

Até 1991, ano em que *Nevermind* foi lançado, poucos iriam se referir ao Nirvana como a principal banda da cena de Seattle. Esse *status* seria conferido à Mudhoney ou à Soundgarden e o Nirvana seria lembrado como uma banda de segundo escalão. Ela fazia parte da cena, que era dotada de um forte sentido comunitarista e de camaradagem, como aponta Brad Morrel (1999), mas não possuía o mesmo prestígio que aquelas. Seu primeiro álbum, *Bleach*, foi lançado em 1989 e teve como produtor Jack Endino, do *Sub Pop*. Como tantas outras bandas de Seattle, o Nirvana teve chance de apresentar seu primeiro álbum ao público *underground* graças ao apoio do selo alternativo. Na ocasião, explica Poneman:

A idéia ingênua de que pudesse haver uma etiqueta independente a ter uma larga distribuição atraía-nos bastante. Imaginamos que talvez nos fosse

possível pegar nestes discos punk – estes discos quase artesanais – e dar-lhes uma grande distribuição (PONEMAN *apud* MORREL, 1999, p. 99).

A força da expressão *underground* deve ser levada em consideração. As expectativas formadas em torno da banda estavam, nesse momento, ancoradas num ouvinte muito específico e próximo culturalmente. O diálogo com o macroambiente do *showbusiness* que predominava na década de 90 era mínimo, como se a cena local oferecesse um filtro confortável e o selo alternativo protegesse a banda, em alguma medida, daquele tipo de pressão. A socialidade operante naquele contexto desempenhava um importante papel na configuração das mediações predominantes da experiência musical.

Os grandes meios de divulgação da indústria da informação estavam interessados em outras cenas musicais, outras bandas e numa outra atitude, que em nada se identificavam com o que estava acontecendo em Seattle naquele momento. Em entrevista concedida a David Fricke, em janeiro de 1994, Kurt Cobain declarava:

Durante alguns anos em Seattle, era como o Verão do Amor, e era ótimo. Ser capaz de pular dentro da multidão com minha guitarra, e ser levantado, levado para o palco, e então trazido de volta sem nenhum dano para mim – era como a celebração de algo que ninguém poderia colocar o dedo. Mas uma vez que virou mainstream, acabou (COBAIN *apud* WENNER & LEVY, 2008, p. 330).

Além da oposição clara entre *mainstream* e *underground*, a que o vocalista do Nirvana se refere, é interessante questionar quando e por quais motivos aquela cena, que valorizava práticas de produção e apropriação musicais tão distintas do padrão hegemônico instituído pela indústria fonográfica, tornou-se um produto dessa mesma indústria. A contraposição, portanto, ao *mainstream* indica que o horizonte de expectativas aberto pela banda tinha o público *underground* como principal ouvinte. Eram as referências e valores comungados por esse público *underground* que contavam, na obra da banda.

O primeiro disco do Nirvana, portanto, dialoga com esses valores. *Bleach* possui um forte apelo ao Punk e aos *riffs* pesados de guitarra. Foi um disco amplamente tocado nas rádios segmentadas de Seattle e que proporcionou excursões com bandas mais importantes da cena, como Tad e Mudhoney. Não houve interesse do público *mainstream* por esse disco. Ao mesmo tempo, e contraditoriamente, *Bleach* possuía canções que podiam facilmente se tornarem hits pop, como *About a Girl* e *Love Buzz*.

Nesse momento, apenas o público segmentado do *underground* tinha possibilidade de

acessar o trabalho, de modo que os rastros da recepção de *Bleach* ficam explícitos ao observarmos a relação com a cena de Seattle. As publicações especializadas conseguiam levar o som da banda para fora o noroeste americano (principalmente a imprensa *underground* inglesa demonstrou interesse em *Bleach*). Por esse motivo, os comentários das grandes revistas como *Rolling Stone* ou *Melody Maker* não se constituem como indicações úteis para perceber o efeito que *Bleach* promoveu no seu contexto de emergência. Exceção para a revista *NME* que “esperou alguns meses, começando depois a explorar Seattle” (MORREL, 1999, p. 81).

A gravação de *Bleach* durou três dias e o custo foi pouco maior que 600 dólares. Segundo Jim Berkenstadt e Charles Cross (1998), ele serviu, fundamentalmente, para criar expectativas em torno do próximo trabalho daquela promissora banda:

Their first record, Bleach, had received positive reviews, and if it hadn't sold tremendously to that point – the Sub Pop label estimates that they had sold forty thousand copies of Bleach by September, 1991 – it had sold enough to create a buzz that fueled a major-label bidding war for their follow-up album (BERKENSTADT & CROSS, 1998, p. 03)⁸³.

Para demonstrar o grau de distanciamento entre o modo como a *Sub Pop* operava em relação às grandes gravadoras, é preciso salientar que *Bleach* não foi sequer originalmente lançado no suporte CD, o que indica a descompasso entre o pequeno selo da cena de Seattle e a grande indústria da música. Por um lado, pode-se argumentar que um selo alternativo que desembolsou 600 dólares para confeccionar o álbum da banda não teria condições de bancar uma conversão digital. Por outro lado, o vinil conferia um tom ainda mais *underground* ao álbum, como se mantivesse uma autenticidade e um *ethos* verdadeiramente Punk que, segundo Berkenstadt e Cross (1998), contribuía para uma valorização do Nirvana frente ao público da cena de Seattle.

Outros elementos também contribuíram para a valorização da atitude alternativa da banda. Chad Channing, primeiro baterista do Nirvana, afirmou, ainda em 1988, que quando foi apresentado a Kurt e Krist o som deles era bastante distorcido e interessante, ao mesmo tempo. Essa distorção foi o que chamou sua atenção para tocar com os dois. Channing afirmaria ainda sobre esse encontro com Kurt e Krist:

⁸³ “O primeiro disco, *Bleach*, havia recebido críticas positivas, e se não tinha sido tremendamente vendido até aquele ponto – o selo Sub Pop estima que eles tinham vendido quarenta mil cópias de *Bleach* até setembro de 1991 – ele tinha vendido o bastante para criar zumbido que alimentou uma guerra de oferta das grandes gravadoras pelo seu próximo álbum”.

Cobain was wearing some flashy pants, the bass player was really tall, and, despite the poor sound, there was something about the bands attitude that he founds infectious. [...] It was obvious that these guys didn't give a fuck wheter they were cool (BERKENSTADT & CROSS, 1998, p. 21)⁸⁴.

Logo, o visual despojado e a atitude foram também elementos apontados pela cena *underground* como dignos de nota. Afinal, num contexto em que era cada vez mais comum ter todo o empenho da indústria fonográfica na produção do ídolo pop, na fabricação de uma imagem de glamour e fama, que poderia ser explorado por outros ramos da indústria do entretenimento, está condizente com as estratégias de construção de autenticidade do *underground* promover uma valorização de elementos como a simplicidade e o cotidiano das ruas. Um retorno ao lema “*do it yourself*” do movimento Punk. Simplicidade, honestidade e agressividade.

Essa atitude alternativa autêntica podia também ser constatada nas performances ao vivo da banda. A intensidade desses shows iniciais do Nirvana evidenciava um grau de sinceridade e paixão pela música que estavam tocando. Sinceridade e paixão que se manifestavam corporalmente, com cabelos esvoaçantes, pulos e quebra de instrumentos. Nas apresentações de palco do Nirvana, o empenho do corpo, tanto do ouvinte quanto da banda, era extremamente valorizado, (AZERRAD, 2008), (MORREL, 1999) e (BERKENSTADT & CROSS, 1998).

A NME fez o seguinte comentário sobre *Bleach*:

REAL ROCK music should hurt. Like being too near an exploding plate glass window, it should get under your skin and cause you to writhe with a mixture of pleasure and pain.

[...]

Nirvana are shot in negative for their cover photo, but don't be fooled for there is a totally positive attitude to what they do. They walked into some guy's recording studio, stuck their \$600 life savings into the breast pocket of his bowling shirt and said, "Let's make a record...One that hurts!" 'Bleach' is the result.

This is the biggest, baddest sound that Sub Pop have so far managed to unearth. So primitive that they manage to make label mates Mudhoney sound like Genesis, Nirvana turn up the volume and spit and claw their way to the top of the musical garbage heap.

[...]

'Bleach' could be accused of being a record that is slightly top heavy with too much filler (the overlong 'Shifting' being a prime example), but give it

⁸⁴ “Cobain usava umas calças chamativas, o baixista era muito alto e, apesar do som pobre, havia algo na atitude da banda que ele achava infecciosa. [...] Era óbvio que esses caras não davam a mínima se eles eram legais”.

enough spins and even the silt rises to the top. Nirvana are undoubtedly at their best when they're playing short and punchy songs as opposed to drawn out experiments with sound...But what the hell! For a first LP this sounds pretty damn good to me.

*Play these 'Bleach' boys all summer long.*⁸⁵

Edwin Pouncey, 8 out of 10. 8 de julho de 1989.

Capturado na web em 25 de outubro de 2010,
<http://www.nme.com/reviews/nirvana/7370>

Pouncey possui uma tese sobre o que o Rock deve ser: uma música que deve machucar. Segundo ele, *Bleach* é um disco que provoca um misto de dor e prazer, explorando aspectos primitivos da sonoridade pesada que fazem o Mudhoney soarem como Genesis (importante banda de Pop-rock da década de 80). *Bleach* cumpre, portanto, a função atribuída ao verdadeiro Rock pelo crítico. Ele causa dor, é agressivo e pesado. Além desses elementos, Pouncey faz questão de falar da atitude da banda, sobretudo o fato de terem usado os 600 dólares que possuíam de economia para gravar o disco, como algo louvável. Por fim, afirma que esse trabalho é o melhor lançado pelo *Sub Pop*, o que indica a condição privilegiada que o Nirvana vai adquirir após a repercussão do seu álbum de estréia.

Agressividade e atitude alternativa autêntica são, portanto, dois aspectos que se conformam no horizonte de expectativas com a banda, tanto pelo juízo dos *insiders* da cena de Seattle quanto pelo do crítico da NME. Não havia preocupação em tocar de maneira tecnicamente perfeita, mas de forma a tentar tocar com paixão e intensidade cada nova canção. Mais um lema Punk é enfatizado e valorizado no Nirvana: Rock enquanto uma expressão de liberdade. Liberdade musical, de formas e de atitudes (BERKENSTADT & CROOS, 1998).

Retrospectivamente, Morrel explica o efeito do álbum no público e as influências que a banda sofria, para demonstrar como, já nesse trabalho, é possível encontrar um germe da musicalidade pop, fundamental para que *Nevermind* atinja o *status* de álbum clássico do Rock

⁸⁵ “ROCK REAL deve doer. Como estar muito perto de uma janela, cuja placa de vidro explode, ficando sob sua pele e fazendo com que você se contorça com uma mistura de prazer e dor. [...] O Nirvana está fotografado em negativo para a capa, mas não se engane, pois há uma atitude totalmente positiva para o que eles fazem. Eles foram ao estúdio de gravação de um cara, com suas economias de vida no bolso, \$ 600 e suas camisas de boliche e disseram: "Vamos fazer um disco ... Um que doa!" 'Bleach' é o resultado.

Este é o maior dos mais agressivos sons que a Sub Pop, até agora, conseguiu descobrir. Tão primitivos que eles conseguem fazer seus companheiros de selo, o Mudhoney, soarem como Gênesis, o Nirvana aumenta o volume e cospe e escala seu caminho para o topo do monte de lixo musical [...] Bleach poderia ser acusado de ser um disco que é muito pesado com carga muito grande (o extremamente longo "Shifting" como um bom exemplo), mas dê-lhe giros e até mesmo isso sobe ao topo. O Nirvana está, sem dúvida, no seu melhor quando toca canções curtas e incisivas, em oposição aos experimentos elaborados com som ... Mas que diabos! Para um primeiro LP, isso soa muito bom. Toquem esses meninos 'Bleach' durante todo o verão”

e atraía os ouvintes da música pop. Elemento que, mais uma vez, reforça a tese do duplo constrangimento que afetava o processo produtivo do Nirvana: por um lado, precisavam ser *underground* para dialogar com o público da cena com o qual pareciam se importar, por outro lado, aspiravam uma música que atingisse um público maior que o dos limites geográficos da costa oeste americana.

Bleach pode soar opressivamente despojado e violento. As canções começam com um padrão básico no baixo e na bateria, antes de a guitarra de Cobain entrar em acção e a banda se lançar numa melodia repetitiva, com uivos e letras indecifráveis. Se abordamos o álbum por um outro ângulo, o estilo é fácil de compreender. Os Nirvana tinham escutado Sabbath, os Scratched Acid, os Sonic Youth e os Big Black de Steve Albini – onde as batidas secas abalavam os alicerces, permitindo explorações selvagens de angústia e desejo. [...] Mas *Bleach* era, sobretudo, um disco de hard rock. E as letras permaneceram estritamente pessoais, pelo simples facto de terem ficado indecifrávelmente submersas na mistura. (MORREL, 1999, p. 77).

Heavy Metal, Punk e Hard Rock. Essas são as misturas a que Morrel se refere. E essas não eram as referências da música pop na época. O final dos anos 80 foi marcado pelo predomínio de estrelas da música como Michael Jackson e Madonna, de modo que as referências àqueles gêneros estavam restritas ao público *underground*. Nesse sentido, *Bleach* pode ser encarado como uma resposta a essas expectativas e como um diálogo com os grupos oriundos dessa tradição. O importante era soar agressivo, seco, sem apelo à sonoridade de costume das grandes rádios e programas de TV. Segundo Michael Azerrad (2008), houve uma intencional supressão das tendências mais melódicas da banda, porque Kurt Cobain imaginava que o público *underground* não aceitaria, de imediato, uma banda mais acessível.

O *pop*, aqui, era o tipo de música a qual banda pretendia se afastar. Entretanto, o próprio Kurt, falando pela banda, reconhecia que havia elementos que coagiam a escolha de certos elementos e uma espécie de pressão na cena de Seattle e na própria *Sub Pop* para fazer um disco mais voltado para o que seria, mais tarde, chamado de “grunge”:

Gostaria que tivesse escrito mais canções como àquelas em todos os outros álbuns. Mesmo colocar *About a Girl* em *Bleach* foi um risco. Eu estava muito na do pop, gostava muito de R.E.M., e curti muito as coisas dos anos 60. Mas havia muita pressão dentro daquele círculo social, o *underground* – como o tipo de coisa que você consegue no colegial. E colocar um tipo de canção pop meio R.E.M. num disco grunge, naquele círculo social, é arriscado (COBAIN *apud* WENNER & LEVY, 2008, p. 335).

Ora, tal afirmação indica que nem tudo presente em *Bleach* dizia respeito aos projetos poéticos que o Nirvana gostaria de desenvolver na sua carreira. Aponta, na verdade, para uma

espécie de concessão feita pela banda a fim de se inserir na cena musical de Seattle, concessão essa que incluía soar da forma similar às bandas do *Sub Pop*. Não obstante tais negociações, *Bleach* tornou-se o disco mais vendido do selo. Prova de que nele já existia um germe da sonoridade pop. Muitos daqueles que conviveram com Kurt Cobain durante seus anos no Sub Pop percebiam essa divisão: “*he was a man torn between his punk ethos of rapidly recording lo-fi punk music and his love of a meticulous, tight-sounding pop song*” (BERKENSTADT & CROSS, 1998, p. 32)⁸⁶.

Assim, fica explícita a dicotomia nas aspirações da banda. Manter a atitude punk e a sonoridade agressiva era importante desde que não sacrificasse a possibilidade de atingir um público mais extenso. E na primeira chance, o Nirvana não desperdiçou a oportunidade de uma distribuição menos voltada para o *underground*. O contrato com a David Geffen Company (DGC) foi assinado em abril de 1991 e retirava oficialmente a banda do selo alternativo *Sub Pop*. O Nirvana fez questão de assinar um contrato que lhes assegurasse maior independência artística e percentual nas vendas dos discos, (BERKENTADT & CROSS, 1998). A DGC contava com um *cast* composto por bandas como Guns n' Roses e Sonic Youth; a escolha foi motivada pelo conhecimento que a gravadora já possuía acerca das raízes da banda e, portanto, respeitaria as suas escolhas estilísticas.

A reação do *underground* de Seattle foi afirmar que o Nirvana tinha sacrificado a pureza do próprio som em favor do lucro. Parte dos elementos valorizados na banda – como a agressividade e o despojamento – estavam ameaçados, na medida em que uma grande gravadora não teria compromisso com os valores *underground*. O *Sub Pop*, entretanto, estava mais preocupado em não ficar no prejuízo. Conseguiu emplacar seu logotipo em todos os discos do Nirvana que fossem lançados e ainda ficava com 3% dos lucros de venda. Estabelecia-se assim um tipo de vínculo entre a *major* e o selo alternativo, no qual ambas saíam ganhando. Esse é, aliás, um elemento importante no mapa tridimensional das mediações que antecede a experiência com *Nevermind*. No campo das lógicas de produção e das matrizes culturais, institucionaliza-se uma especialização dos selos alternativos em determinadas sonoridades que, se agradarem, serão cooptadas por uma *major* e divulgada para o público *mainstream*.

O fascínio de Kurt, líder e compositor da banda, com a sonoridade pop e o

⁸⁶ “Ele era um homem dividido entre sua ética punk de rapidamente gravar música punk de baixa fidelidade e seu amor por uma meticulosa canção firmemente pop”.

distanciamento das pressões da cena de Seattle abriam espaço para experimentação com elementos musicais que seriam dogmaticamente execrados no *underground*. Se *Nevermind* possui aspectos musicais amplamente empregados na música pop, essa tendência já era anunciada pela banda desde o lançamento do seu primeiro álbum. Kurt, em 1989, afirmou em entrevista:

As minhas canções ficam cada vez mais pop, à medida que me sinto cada vez mais feliz. As canções são agora sobre conflitos em relações, questões emocionais com outros seres humanos. Estamos a escrever mais canções pop, como *About a Girl*, de *Bleach*. Algumas pessoas poderão pensar que estamos a sofrer uma metamorfose, mas é algo que sempre estivemos conscientes e que só agora começamos a exprimir (COBAIN *apud* MORREL, 1999, p. 91).

Uma das figuras mais importantes para estimular a banda a expôr essa sensibilidade pop foi o produtor musical Butch Vig, que trabalhou com o Nirvana em *Nevermind*. Eles se conheceram, entretanto, um ano antes, quando ainda estavam vinculados ao *Sub Pop*, em sessões de gravação no Smart Studios, em Madison, EUA. Vig já vinha trabalhando na gravação de bandas *underground* (como Killdozer e Smashing Pumpkins, mas ele também tinha produzido um disco da banda Tad, de Seattle) e por isso foi o indicado pelo Sub Pop para trabalhar na produção do segundo disco do Nirvana.

O *status* de Vig não era o de um engenheiro de som, *status* que foi concedido ao trabalho de Alan Parsons durante as gravações de DSOTM. A divisão de trabalho no campo da indústria fonográfica já havia garantido um maior destaque para a figura do produtor, de modo que a engenharia de som passaria a ter um *status* mais técnico em comparação ao da produção – de caráter mais artístico. Nessa configuração do mapa tridimensional das mediações, os produtores são personagens tão importantes quanto os músicos, no campo da indústria fonográfica, possuindo, muitas vezes, direito de dar a palavra final sobre determinado aspecto da gravação.

Butch Vig tem diploma em Comunicação, Artes e Filmes e foi baterista no começo dos anos 80, na banda Spooner. Isso implicava um lugar de fala autorizado para sugerir e discordar das opiniões da banda, além de um importante conhecimento sobre como manter-se fiel ao som das bandas alternativas sem desagradar o ouvido do público menos segmentado. Percebendo o potencial vocal de Kurt e sua tendência em soar mais *pop*, Vig insistiu para que esses elementos fossem aproveitados de forma mais intensa pela banda.

The mixture of angst-driven, piercing vocals with a pop sensibility yielded some great songs, and the band had made yet another step toward pop music, away from the raw aesthetic of Bleach. Though Kurt Cobain wasn't the first musician to combine noise and pop (the Velvet Underground had virtually perfected the recipe back in 1967), by the late '80s many of the post-punkers had taken the melody out of their rock. During the sessions recorded at Smart, Cobain was encouraged by Vig to put the melody back into this songs (BERKENSTADT & CROSS, 1998, p. 43)⁸⁷.

As sessões de gravação no Smart Studios renderam o registro de canções como *Lithium*, *In Bloom* e *Polly* – todas presentes em *Nevermind* – além de *Dive*, hit do álbum *Incesticide*, e *Here She Comes Now*, um cover do Velvet Underground. Embora *Lithium* e *In Bloom* sejam canções próximas às composições de *Bleach*, *Polly* possui, certamente, outro apelo expressivo, que parece apostar mais na vertente melódica e pop reprimida pela banda no seu primeiro disco. As sessões, no entanto, foram interrompidas para que a banda excursionasse por outras cidades e o lançamento do segundo disco teve que esperar.

Berkenstadt e Cross (1998) afirmam, entretanto, que cópias piratas dessas gravações foram usadas pela própria banda na divulgação de material para grandes gravadoras, a fim de romperem o contrato com o *Sub Pop* de forma mais segura. Esse *bootleg*⁸⁸ intencional será, mais tarde, fundamental na ampliação do público da banda, que terá tomado conhecimento das novas canções antes mesmo do álbum ter sido lançado.

As primeiras sessões com Butch Vig foram realizadas em abril de 1990, um ano antes das sessões em Sound City, Van Nuys, California, cenário final da gravação de *Nevermind*. Nelas já se encontram registradas as sonoridades para as quais a banda tendia. Por esse motivo, é possível afirmar que o horizonte anunciado era de uma gradual abertura para a melodia e para o pop, o que não estava de acordo com o que o público da cena de Seattle esperava da banda, mas era exatamente o que a nova gravadora gostaria para o próximo álbum. Sendo assim, *Nevermind* não pode ser considerado um álbum que modifica radicalmente o que estava anunciado no horizonte de expectativas, mas reafirma uma tendência expressiva.

Nas sessões de gravação em Sound City, já com contrato assinado com a DGC, mais

⁸⁷ “A mistura de fúria orientada, vocais clipados com sensibilidade pop rendeu algumas ótimas canções, e a banda deu mais um passo para a música pop, se afastando da estética crua de Bleach. Embora Kurt Cobain não tenha sido o primeiro músico a combinar o barulho com o pop (o Velvet Underground tinha praticamente aperfeiçoado essa receita em 1967), pelo final dos anos 80 muitos dos pós-punks tinham tirado a melodia de seu Rock. Durante as sessões gravadas no Smart, Cobain foi incentivado por Vig a colocar a melodia de volta nestas canções”.

⁸⁸ Termo usado, em inglês, para se referir às gravações não autorizadas ou mesmo à reprodução pirata.

sinais da valorização dos aspectos melódicos das canções se apresentavam. O interesse da banda em gravar num estúdio enorme, que fizesse valorizar a reverberação da sala, promovendo a sensação de um som vivo e limpo, foi um dos primeiros aspectos constatados por Butch Vig. Para atender tais demandas, o produtor pensou em gravar a banda toda de uma só vez e posteriormente duplicar guitarras, vozes e inserir arranjos para acentuar determinadas passagens.

They sounded só amazing live that in order to get that kind of sound you had to use more production work in the studio: doubling guitars, using multiple mikes on things and splitting them left and right, just trying to make it sound larger than life (VIG apud BERKENSTADT & CROOS, 1998, p. 61)⁸⁹.

Essa sensação de espacialidade sonora, que já observamos em DSOTM, tornou-se uma espécie de padrão poético da música pop nas décadas seguintes, uma vez que dava uma qualidade viva ao som. Através de técnicas de captação de som cada vez mais eficientes, mediante uso de múltiplos microfones em posições diferentes do estúdio, foi possível transformar o efeito *phantom* (a sensação de ouvir algo entre os dois canais de som diferentes) em um padrão. Algumas dessas técnicas são: a XY, que utiliza dois microfones cardióides em ângulo de 90 graus. A técnica AB, que emprega dois microfones omnidirecionais ou cardióides separados e técnica binaural, que ao simular o formato de uma cabeça humana, grava os sons de maneira tridimensional.

Nas gravações de *Nevermind*, a espacialidade sonora aparece como padrão com o qual é necessário dialogar, na medida em que a banda queria explorar, cada vez com maior intensidade, os aspectos melódicos da suas músicas e uma sonoridade pop. Ao mesmo tempo, para não perder o peso, que também aparecia como uma qualidade necessária do som da banda, Vig sugeriu o uso de um sino de bronze de seis polegadas e meia por catorze polegadas, apelidado de *The Terminator*, extremamente importante para gravar a bateria de Dave Grohl.

Os processos de mixagem e masterização, de *Nevermind* foram feitos por Andy Wallace e Howie Weinberg, respectivamente. Os dois eram reconhecidos como profissionais de alto gabarito. Andy Wallace tinha acabado de trabalhar na mixagem do álbum *Reign in Blood*, da banda de Death Metal Slayer e, por esse motivo, foi escolhido pela banda para mixar

⁸⁹ “Eles soavam tão incrível ao vivo que, a fim de captar aquele tipo de som na gravação, você precisava usar mais trabalho de produção em estúdio: dobrar as guitarras, usar múltiplos microfones nos instrumentos e dividi-los na esquerda e na direita, simplesmente tentando tornar o som mais amplo que tudo”.

Nevermind. A escolha por Wallace indica, mais uma vez, a tendência em explorar a melodia sem deixar de lado o peso. “*I was told to make the sound more thick and beefy, yet discernible*”⁹⁰ (WALLACE *apud* BERKENSTADT & CROSS, 1998, p. 96). Howie Weinberg, por fim, fez os ajustes finais de masterização e foi o responsável pela falha na prensagem de algumas cópias de *Nevermind*, que vieram sem a faixa *Endless, Nameless*.

É possível salientar, desse modo, que o caminho tomado pela gravação e pós-produção de *Nevermind* é o mesmo caminho que vinha sendo trilhado pelo Nirvana logo após o lançamento do *Bleach*. A questão a ser compreendida, portanto, passa a ser como essa mistura de aspectos pop e melódiosos com o peso, a batida Punk e a atitude despojada da banda agenciaram uma prática de escuta específica. Prática que não ficou limitada ao público segmentado, mas foi incorporada pelo público *mainstream*.

4.2.2 Fricções

Nevermind foi lançado em setembro de 1991, disponível em CD, LP e K7, devido à transição de suportes pela qual passava a indústria fonográfica. Não era um momento de circulação em um suporte exclusivo, mas de coexistência dos suportes variados. Essa multiplicidade de suportes de consumo permite inferir que as situações de escuta poderiam variar bastante, o álbum seria ouvido em espaços e contextos bastante diversos. Desde a escuta no tradicional toca discos com grandes alto-falantes, passando também pelo toca-fitas portátil, modelo Sony *Walkman*, e também um *Cd player*, com leitura digital das faixas e sem a tradicional necessidade de trocar os lados (necessário num toca discos). Independente dessas variações, entretanto, o álbum proporcionava uma forma de engajamento com seus ouvintes. Forma de engajamento essa que, portanto, independida das qualidades substantivas do *medium* no qual o álbum seria reproduzido.

O encontro estético com *Nevermind* prescinde, portanto, das tecnicidades no desenvolvimento da experiência. Parece mesmo demonstrar que, nesse caso, a experiência não é tão modulada pelos componentes técnicos desenvolvidos pela indústria fonográfica mas que outros componentes podem desempenhar papel preponderante; constatação que possibilita pensar de forma menos dogmática as implicações que as tecnicidades possuem no desenvolvimento da experiência. Revaloriza também os “efeitos de choque” proporcionados

⁹⁰ “Disseram-me para tornar o som mais denso e robusto, mas ainda assim discernível”.

pelos aspectos materiais das relações e suas incidências na consolidação ou emergência de padrões de sensibilidade condizentes com essas situações. Certamente, esse aspecto evita o tratamento das práticas culturais como reféns das tecnologias.

No caso de *Nevermind* o elemento preponderante da experiência parece mesmo ser a dimensão da socialidade. Não que os outros aspectos não cumpram funções específicas no seu desenvolvimento, mas a socialidade ocupa uma posição de destaque, uma vez que foi a transformação da música alternativa em algo *pop* que indicou a mudança nos padrões de experiência.

Cobain e o Nirvana conquistaram não só os rebeldes como os comportados. Isso porque, por baixo de toda aquela barulheira, havia poesia, melodia. Era como uma versão punk dos Beatles. Basta analisar qualquer música do Nirvana para perceber isso. Os gritos e os acordes pesados não são estrategicamente pensados para soarem radicais, como acontece tanto ultimamente. Eles eram (e ainda são) pura emoção. À flor da pele. (LEÃO, 1997, p. 184).

Em torno do álbum reuniram-se tanto os *insiders* de Seattle quanto o público da MTV. Ele se tornou número 1 na lista *Billboard*, tendo desbancado ninguém menos que Michael Jackson, o Rei do Pop, no álbum *Dangerous*. Isso significa que a experiência com o álbum proporcionou, de fato, a extrapolação dos limites da cena local e da socialidade nela implicada, pois ao se relacionar com um público cujas competências de recepção eram outras, novas socialidades se constituíram em torno da banda. Quando Tom Leão se refere aos “rebeldes” e “comportados”, infere-se daí uma reconfiguração no campo das experiências, reconfiguração esta que pode ser observada quando investigamos mais profundamente o tipo de interação que esse amplo grupo de ouvintes desenvolveu com *Nevermind*.

A banda, que era composta por jovens do interior, valorizados pelo despojamento, atitude Punk e autenticidade, tornou-se uma das mais importantes do Rock. Antes de *Nevermind* era possível fazer festas com os membros da banda. Após o álbum, eles precisavam dar entrevistas diariamente, fotografar para revistas e aparecer em programas da MTV. Aos *insiders*, que tinham basicamente as mesmas referências musicais que a banda, somou-se uma legião de ouvintes ocasionais, que tiveram o primeiro contato através do *hit Smells Like Teen Spirit*. Para todos os envolvidos com o Nirvana (produtores, bandas de Seattle e a própria gravadora) foi surpreendente o modo como o álbum ocupou uma posição de destaque no seu contexto de lançamento.

A primeira consequência dessa ampliação do público foi a perda de um laço comunitário que era cultivado entre a banda e o público *underground*. Enquanto o Nirvana fazia parte e conhecia seu público, esse cultivo era um elemento realizado quase espontaneamente, na medida em que os valores partilhados estavam restritos à cena e aos participantes da prática cultural. A diversidade de um público amplo tornou mais difícil que tais laços comunitários se estabelecessem, uma vez que as competências de recepção divergiam de forma substancial e que o amplo público estava imerso em outras práticas, diferentes das valorizadas pelo público *underground*. Ganham força, nesse sentido, as apropriações parciais de valores.

Com todas as cópias de *Nevermind* vendidas, a banda começou a ter menos idéia de quem era seu público. Com a turma universitária/indie, eles tinham uma boa noção – eram pessoas suficientemente inteligentes, politicamente progressivas, não-sexistas, não-machistas e muito bem discernidoras musicalmente. Agora seus shows estavam repletos de atletas cabeças-oca, garotos de fraternidades e moleques metaleiros. As vendas astronômicas significavam apenas uma coisa para Kurt, Chris e Dave – eles estavam perdendo sua comunidade (AZERRAD, 2008, p. 209).

Por um lado, a falta desse laço comunitário na experiência pode ser considerada um fator de perda da sinceridade e autenticidade do Nirvana – como bradado pelos membros da cena de Seattle. Trata-se de uma atitude que busca salvaguardar aos “iniciados” as senhas de acesso e os valores que se apresentam nas expressões. Há a construção dicotômica de um “nós” e “eles”. Por outro lado, pode-se encarar esse desenlace comunitário como uma forma de democratização da experiência com a música da banda, uma vez que ao disponibilizar para todos, sem recorrer a códigos de conduta de determinados grupos, apela-se para elementos partilhados por todos. Não há dicotomias, nesse sentido, mas valoriza-se a diversidade.

*Any band worth its salt or any band that knows it's worth its salt will want to reach the widest audience possible and certainly by 1990, 1991 signing to a major label was not considered the worst thing you could do. If anything, it was evidence that the revolution might be succeeding (FRICKE apud NIRVANA, 2004)*⁹¹.

Percebe-se, desse modo, que os dois discursos circulavam quando *Nevermind* foi lançado, a princípio, entretanto, foi a valorização dessa abertura para o público pop que predominou, de modo que boa parte da indústria fonográfica se beneficiou dessa democratização da experiência com a banda. Segundo apresentadores da MTV americana,

⁹¹ “Qualquer banda que vale a pena ou qualquer banda que sabe que vale a pena vai querer atingir a maior audiência possível e, certamente, em 1990, 1991 assinar com uma grande gravadora não era considerada a pior coisa que se podia fazer. Se tanto, era a evidência de que a revolução estava sendo bem sucedida”.

Smells Like Teen Spirit e *Nevermind* “changed the entire look of MTV. It made the band successful and it helped them sell a lot of records but it made MTV very successful. It gave them a new platform to work from and a whole generation to sell to” (FINNERTY apud NIRVANA, 2004)⁹². O acesso da DGC às grandes emissoras de rádio da costa oeste americana, como a K-ROCK e também as *Album Oriented Rock* (emissoras que tinham o público adulto como foco), também facilitou a distribuição do álbum pelos meios de comunicação de massa.

Aparentemente, essa nova geração de consumo do Rock seria formada pelo novo público que a banda conseguiu reunir em torno de si e, portanto, serve como prova das alterações na experiência com o Rock no interior da estruturada indústria fonográfica da década de 90. Exatamente aquele público que se relacionava com o Rock assumindo o papel de consumidor: de bens culturais, de bens materiais e de porções selecionadas do universo dos sentidos disponibilizados pela indústria fonográfica.

O *Nevermind* tinha começado a sumir das lojas imediatamente, mas na estrada, ninguém na banda podia imaginar o que estava acontecendo. Semanas se passaram até que alguém disse a Kurt que o álbum estava vendendo e a MTV estava passando “*Teen Spirit*” constantemente (AZERRAD, 2008, p. 208).

Chama atenção, no contato entre o público e o álbum, o fato de ter se estabelecido um acolhimento entre o que nele se apresentava e a estrutura dos padrões de escuta da época. Embora o público estivesse diante da mesma banda que, dois anos antes, havia lançado *Bleach* e permanecido voltada para o público alternativo, percebia-se, em *Nevermind*, singularidades que combinavam com as expectativas da época e permitiam um acolhimento sem estranhamento. Singularidades menos codificadas, que não diziam respeito a grupos particulares, mas a uma força expressiva primitiva da qual os códigos derivavam.

O primeiro dos motivos apresentados para explicar esse acolhimento era a simplicidade das canções e seu apelo melódico, que os variados personagens envolvidos na história da banda (desde os donos do Sub Pop, passando pelos produtores Jack Endino e Butch Big, biógrafos e fãs da banda) concordam em ser um fato. A mistura de Punk e Pop seria um elemento que já estava anunciado no horizonte de expectativas social e da banda, portanto favoreceu o acolhimento de *Nevermind*.

⁹² “Mudou toda a concepção da MTV. Ele (o clipe) tornou a banda um sucesso e os ajudou a vender muitos discos mas ele também tornou a MTV muito bem sucedida. Deu à MTV uma nova plataforma de trabalho e toda uma nova geração para quem vender”.

Outro aspecto interessante que ajuda a entender esse acolhimento é o modo como as canções do álbum ganham expressividade não datada. Numa avaliação retrospectiva feita para o documentário *Classic Albums*, David Fricke declara “*It didn't sound like history. It didn't sound like the future. It just sounded amazing*” (FRICKE *apud* NIRVANA, 2004)⁹³, tentando mostrar que não havia no álbum nenhuma pretensão de tornar-se uma obra prima ou mesmo de ser um som vanguardista. Não se tratava de um álbum temático, que falava de viagens psicodélicas ou profecias. Ao contrário, abrigava canções de diversas naturezas, o que demonstrava a falta de ambição em confeccionar uma “obra fechada”. Em muitos aspectos, aliás, *Nevermind* estava mais condicionado às pressões mercadológicas que DSOTM, por exemplo. *Nevermind* soava, simplesmente, como deveria soar uma banda de Rock.

O jogo de palavras empregado por Fricke também revela elementos sobre a experiência com o álbum. “Não soava como história” significa dizer que a sonoridade da banda não resgatava o passado do Rock ou os cânones do gênero, tampouco projetava o ouvinte para o futuro (“não soava como o futuro), na medida em que não investia em fusões com sons digitais ou com música de vanguarda. Era o som do presente (“soava simplesmente impressionante”) e a ênfase nesse aqui e agora, no processo de produção de presença, marca a relação dos ouvintes com *Nevermind*.

Como já apontado por Gumbrecht (2004), nos processos de produção de presença as práticas não *estão para qualquer outra coisa*, não possuem uma função representativa. Elas são realizadas em função da intensidade objetiva da ação, da sensação específica que elas proporcionam. Ao expressar aquela força primitiva, *Nevermind* fez prevalecer a experiência intensa de uma ação, ação expressada pelo corpo do ouvinte no ato de dançar. Como a substância da música não é apenas o som, mas também o movimento de corpos - entendido aqui no sentido da Física, como todo objeto que ocupa lugar no espaço (RIETHMÜLLER, 1994) – observa-se, então, uma convocação do somático e desse aspecto físico, primitivo de toda relação com um ambiente, na interação com o álbum.

A declaração de Susie Tennat, *promoter* da DGC, atesta em favor dessa relação com o Nirvana: “*there's no way you could go to a show and not be drawn in, not participate. Just like immediately hear these hooky songs and that. You'd just have to start moving and everyone was doing it and you just felt alive*” (TENNANT *apud* Nirvana, 2004)⁹⁴. Ou seja, as

⁹³ “Não soava como a história. Não soava como o futuro. Soava simplesmente impressionante”

⁹⁴ “Era impossível ir a um show e não ser atraído, não participar. Você simplesmente ouvia aquelas canções

qualidades substantivas do álbum que foram incorporadas na relação com os ouvintes estavam ancoradas nessa dimensão de movimento de corpo, que era estimulado pelas canções.

Outro elemento importante que pode ser extraído da afirmação de Tennant é o fato de se referir ao “show” para essa participação, de se referir a “todos se movimentando”. Na declaração da *promoter*, fica implícita uma necessidade de interação comunitária com a música do Nirvana, como num ritual onde todos os participantes executam seus papéis de forma completa – “mover-se”, “dançar” seriam os papéis dos ouvintes. Como poderia, entretanto, a experiência com o álbum salvar essas características que parecem tão próprias da experiência co-presencial? Seria possível transpor a experiência dessa performance completa para a experiência de uma performance construída apenas para a escuta?

Paul Zumthor (2007) explica que a performance mediatizada nunca consegue replicar a condição aqui-agora da performance co-presencial, mas nem por isso pode-se concluir que ela não almeje reproduzir determinadas sensações daquele tipo de performance. Interpretando o próprio Zumthor, por exemplo, Heloísa Valente (2003) mostra que na tradição midiática da música, sempre se fez uso de elementos como as imagens de fotos, aparecimentos em TV ou mesmo videocliques para conceder ao ouvinte essa dimensão visual que escapava à reprodução mecanizada da música. Era exatamente nesse contexto que a indústria fonográfica se encontrava, nesse momento, e por isso, oferecia aos ouvintes produtos que complementassem a experiência sonora proporcionada pelos álbuns.

Para além dessas estratégias, as próprias escolhas no processo de gravação de *Nevermind*, entretanto, apontam peculiaridades que indicam a valorização dessa força performática que a banda desenvolveu nos seus shows. A primeira dessas indicações é o fato de Butch Vig ter escolhido gravar a banda ao vivo e posteriormente inserir as duplicações e efeitos sonoros necessários. Ora, a gravação dos músicos ao vivo concede uma melhor captação da intensidade da banda e da sinceridade das canções, valores que são centrais na performance co-presencial, como afirmava Bruce Baugh (1993).

O segundo indício de valorização de uma sonoridade que simulasse a performance co-presencial são as próprias vozes “cheias” e guitarras duplicadas inseridas por Vig, posteriormente. O objetivo era promover um “som vivo”, exatamente como num show, onde

cativantes e tinha que se movimentar, todo mundo fazia isso. Você se sentia vivo”.

as vozes do público são incorporadas dando a sensação de uma intensa massa sonora. Para promover esse tipo de efeito, além dos recursos técnicos já mencionados, a escolha da sala de gravação nos estúdios foi fundamental: “*what Sound City did offer was a huge room (the main studio is forty by fifty feet, with a twenty-five-foot-high ceiling) and a “big sound”. It couldn't have been more perfect for Nevermind*” (BERKENSTADT & CROSS, 1998, p.58)⁹⁵.

Há elementos, então, que favorecem um tipo de relacionamento com *Nevermind* nos moldes das relações que se estabeleciam nos shows. Aqui parece ser, de fato, a performance que informa como a gravação deve ser, e não o contrário, como foi possível observar em DSOTM. Se a prática no show era a dança, se era esse o papel do ouvinte na performance, logo, essa é a prática que os ouvintes desenvolvem no encontro com o álbum. A prática de escuta que emerge é, nesse sentido, uma prática de escuta corporal, que aciona o engajamento somático como ação do ouvinte para a experiência com o álbum.

Segundo os parâmetros estabelecidos para essa escuta adequada, observa-se, portanto, uma necessária habilidade de aplicação do saber corporal da dança e suas respectivas variações (mexer a cabeça, pular, balançar braços, correr etc.), na experiência com o álbum. A situação de escuta é uma situação comunitária, na qual o som ressoa pela multiplicidade de corpos presentes, favorecendo a vibração. Outros traços da experiência com *Nevermind* estão registrados a seguir:

Despite the hand-wringing the fanzines do each time an indie-rock hero signs a major-label deal, righteous postpunk stars from Hüsker Dü to Soundgarden have joined the corporate world without debasing their music. More often than not, ambitious left-of-the-dial bands gallantly cling to their principles as they plunge into the depths of commercial failure. Integrity is a heavy burden for those trying to scale the charts.

Led by singer-guitarist Kurt Cobain, Nirvana is the latest underground bonus baby to test mainstream tolerance for alternative music. Given the small corner of public taste that nonmetal guitar rock now commands, the Washington State trio's version of the truth is probably as credible as anyone's. A dynamic mix of sizzling power chords, manic energy and sonic restraint, Nirvana erects sturdy melodic structures – sing-along hard rock as defined by groups like the Replacements, Pixies and Sonic Youth – but then at-tacks them with frenzied screaming and guitar havoc.

[...]

Nirvana's undistinguished 1989 debut, Bleach, relied on warmed-over Seventies metal riffs, but the thrashing Nevermind boasts an adrenalized pop heart and incomparably superior material, captured with roaring clarity by

⁹⁵ “O que Sound City ofereceu foi uma sala enorme (o estúdio principal tem quarenta por cinquenta pés, com um teto de vinte e cinco pés de altura) e um “grande som”. Não poderia ter sido mais perfeito para *Nevermind*”.

coproducer Butch Vig. Cued in with occasional (and presumably intentional) tape errors, most of the songs – like "On a Plain," "Come as You Are" and "Territorial Pissings" – exemplify the band's skill at inscribing subtlety onto dense, noisy rock. At the album's stylistic extremes, "Something in the Way" floats a translucent cloud of acoustic guitar and cello, while "Breed" and "Stay Away" race flat-out, the latter ending in an awesome meltdown rumble.

Too often, underground bands squander their spunk on records they're not ready to make, then burn out their energy and inspiration with uphill touring. Nevermind finds Nirvana at the crossroads – scrappy garageland warriors setting their sights on a land of giants⁹⁶.

Ira Robbins, 28 de novembro de 1991.

Capturado em 25 de outubro de 2010 em <http://www.rollingstone.com/music/reviews/album/7076/36440>.

Ira Robbins inicia seu comentário contextualizando o clássico ouvinte de Rock dos anos 90, destaca a rápida trajetória da banda na cena de Seattle e apresenta as principais virtudes do álbum: sinceridade, belas estruturas melódicas, voz de Kurt Cobain, trabalho do produtor Butch Vig e a possibilidade de cantar as canções junto com a banda, em determinadas passagens. Por fim, lança a dúvida sobre a capacidade do Nirvana de manter sua ideologia punk num universo dominado por grandes corporações.

Percebe-se, desse modo, que não houve qualquer elemento de estranhamento na relação com o álbum. Tanto a ascensão para uma grande gravadora quanto o trabalho com maior sonoridade *pop* são vistos com naturalidade. Entretanto, nenhuma menção especial à *Smells Like Teen Spirit* é feita na crítica, o que indica que o fenômeno de acolhimento do álbum pelo amplo público não foi tão imediato e que o trabalho de divulgação da DGC abriu portas

⁹⁶ “Apesar da inquietação que os fazines fazem cada vez que um herói do indie-rock assina contrato com uma grande gravadora, como estrelas dos pós-punk como Hüsker Dü e Soundgarden, que aderiram ao mundo corporativo, sem rebaixar sua música, mais frequentemente do que parece, bandas ambiciosas à esquerda da onda que se apegam aos seus princípios mergulham nas profundezas de um fracasso comercial. A integridade é um fardo pesado para aqueles que tentam escalar as paradas de sucesso.

Liderados pelo vocalista e guitarrista Kurt Cobain, o Nirvana é o mais recente bêbe-bônus a testar a tolerância do mainstream à música alternativa. Dado o pequeno canto de público onde o gosto rock pela guitarra “metalóide” não comanda agora, a versão do trio do estado de Washington provavelmente é tão credível como ninguém. Uma mistura dinâmica de power chords crepitantes, energia maníaca e contenção sonora, Nirvana ergue robustas estruturas melódicas – o cantar junto do hard rock, tal como definido por grupos como os Replacements, Pixies e Sonic Youth -, mas depois ataca-os com o gritos acóticos e frenéticos e guitarra.

A estréia indiscernível do Nirvana em 1989, em *Bleach*, invocava requentados riffs de metal dos anos setenta, mas *Nevermind* possui um coração pop e adrenalina incomparavelmente superior como material, que foram captados com clareza que pelo co-produtor Butch Vig. Cheio de eventuais erros de fita (e presumivelmente intencionais), a maioria das canções - como "On a Plain", "Come as You Are" e "Territorial Pissings" - exemplificam a habilidade da banda em inscrever sutileza em um rock denso, barulhento. No outro extremo estilístico do álbum, "Something in the Way" flutua como uma nuvem translúcida de violão e cello, enquanto a "Breed" e "Stay Away" apresentam a última raça em uma crise de terrível batalha.

Muitas vezes, as bandas underground desperdiçam sua coragem em registros que não estão prontas para fazer e, em seguida, desperdiçam sua energia e inspiração com uma turnê. Em *Nevermind* o Nirvana se encontra na encruzilhada - guerreiros da terra das garagens ajustando suas vistas em uma terra de gigantes”.

importantes para atingir aqueles públicos tão variados.

Nevermind foi composto com doze faixas e mais uma faixa escondida (chamada *Endless, Nameless*), que por problemas na masterização, ficou de fora da primeira tiragem de discos. O álbum abre com *Smells Like Teen Spirit* e segue com *In Bloom*, *Come As You Are*, *Breed*, *Lithium*, *Polly*, *Territorial Pissings*, *Drain You*, *Lounge Act*, *Stay Away*, *On A Plain* e fecha com *Something In The Way*. Todas estão estruturadas segundo o formato canção, mas Cobain faz questão de usar sua voz de formas variadas, de modo que nem sempre a relação entre letra e melodia se encontra estabilizada.

A capa apresenta um bebê numa piscina, nadando em direção a uma nota de um dólar, fígada por um anzol. É uma imagem que tem um caráter crítico e humorístico, idéia de Cobain e Grohl após terem assistido um documentário sobre partos dentro d'água.



Fig 03. Capa de *Nevermind*

Embora ateste o despojamento da banda e sua capacidade de humor crítico, ao apresentar um bebê perseguindo dinheiro, a situação em que a experiência com o álbum se desenvolvia praticamente projetava os ouvintes imediatamente para a relação com as canções e não para os elementos visuais do álbum. Provavelmente por esse motivo, o encarte apresenta poucas fotos da banda e apenas alguns versos desconexos das letras das músicas, organizados aleatoriamente.

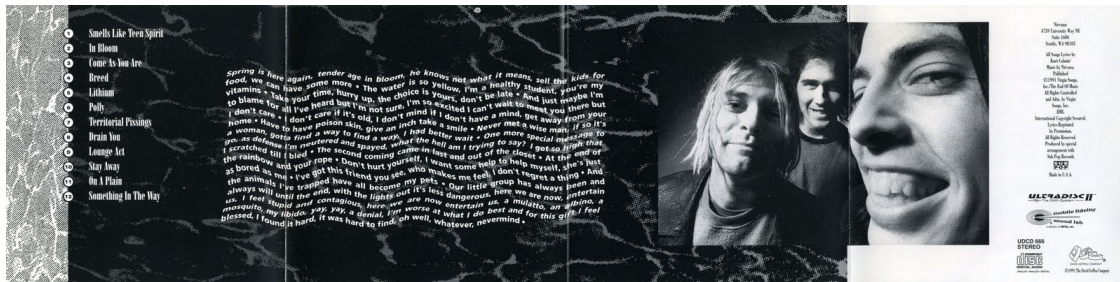


Fig 04. Encarte de *Nevermind*

Essa gramática de simplicidade, que opera na organização visual do álbum, prepara o terreno para o desenvolvimento da experiência com as canções. Nesse sentido, o ouvinte que se relaciona com *Nevermind* está preparado para canções estruturadas de forma simples, mas expressivamente intensas e ancoradas na sonoridade pop. A percepção é convocada, fundamentalmente, para os estímulos sonoros e para a produção da presença. A indústria fonográfica, obviamente, se aproveitou dessa força expressiva do disco para promover videoclipes das canções, de forma muito bem sucedida. Como a canção e o clipe de *Smells Like Teen Spirit* tornaram-se referências fundamentais na história do Rock contemporâneo, iniciamos a observação das condições de possibilidade da experiência a partir dessa canção, considerada por boa parte dos ouvintes de rock, o hino de uma geração.

The lead-off song on any album holds an important position, because in many cases, it is the first aural contact the listener has with a band. For a fickle record-buying public, first impressions are crucial (BERKENSTADT & CROSS, 1998, p. 64)⁹⁷.

A primeira impressão que se tem de *Nevermind* é, desse modo, construída por *Smells Like Teen Spirit* (Cheira a Espírito Adolescente), composição creditada ao Nirvana e letra de Kurt Cobain. Possui cerca de cinco minutos. O *riff* de guitarra inicial é seco, soa sem distorção, é uma espécie de introdução para a canção, que segue a estrutura formal da canção pop de estrofe-ponte-refrão, estrofe-ponte-refrão, estrofe-ponte-refrão – certamente, esses fatores influenciaram a sua escolha como o primeiro *single* do álbum. Tanto as guitarras duplicadas quanto a bateria soam agressivas, os vocais se alternam entre o canto claro e os gritos. Fundamentalmente são a ponte e o refrão que guardam características vocais mais

⁹⁷ “A canção principal em qualquer álbum detém uma posição importante, porque em muitos casos, é o primeiro contato aurático do ouvinte com uma banda. Para um público inconstante na compra de discos, as primeiras impressões são cruciais”.

claras, enquanto as estrofes apresentam qualidades sonoras menos nítidas.

Smells Like Teen Spirit ocupa toda a faixa de informação sonora disponível, de modo que soa como uma massa enorme de instrumentos sendo usados. A reverberação intensa favorece a sensação de um ambiente acústico extremamente vivo e pulsante. Nesse sentido, a canção institui um espaço amplo para ser preenchido pelo ouvinte, espaço cuja ocupação se dá basicamente através do corpo e do contato com outros corpos. Como a base musical pode ser ouvida em todos os alto-falantes, não é possível supor uma importância significativa concedida ao dinamismo na distribuição espacial dos sons pelos alto-falantes.

O espaço sonoro a ser preenchido é, portanto, construído pelos alto-falantes e oriundo de uma única fonte sonora – uma vez que não há uso significativo de distribuição dos sons dos instrumentos nos canais de áudio. Essa única fonte sonora é a própria banda. Entretanto, ela é ouvida com tanta reverberação e brilho que o *power trio* de baixo, guitarra e bateria soa mais alto e intenso que uma banda com teclados e uma segunda guitarra, por exemplo. É com essa intensidade e altura, proveniente da banda, que o ouvinte precisa se relacionar, desenvolvendo uma prática de escuta específica.

Como as letras das músicas não vieram impressas no encarte do álbum, muitas vezes é difícil compreender o sentido das palavras cantadas por Kurt Cobain, o que indica caminhos para o desenvolvimento da experiência distantes do campo do conteúdo verbal da canção. Esse deliberado uso da voz, como elemento de expressão não vinculado ao significado, impulsiona a percepção para a composição sonora das palavras e para os efeitos que esses sons, que não estão necessariamente articulados sintaticamente, provocam na escuta dos ouvintes. Curioso, entretanto, é o fato de muitos autores terem focado justamente o aspecto semântico de *Smells Like Teen Spirit*, buscando encontrar no âmbito do significado da letra respostas para o fascínio que a canção exerceu sobre o público, como o próprio Michael Azerrad (2008) e Jim Berkenstadt e Charles Cross (1998). Desse modo, eles negligenciam um aspecto da dimensão fenomênica daquela gravação.

Assim, “Teen Spirit” é alternativamente uma reação sarcástica à ideia de haver de fato uma revolução, mas ainda assim ela abraça a ideia. No entanto a questão que emerge não é apenas o conflito entre duas ideias opostas, mas a confusão e raiva que esse conflito produz no narrador – ele está irado porque está confuso (AZERRAD, 2008, p. 223).

A ambição de Azerrad é encontrar na estrutura da própria narrativa da canção a chave para seus significados. Entretanto os aspectos mais facilmente identificáveis na letra da

canção, durante a escuta, são a ponte e o refrão, que parecem não possuir qualquer traço narrativo, mas apenas palavras justapostas ou frases de múltiplos sentidos possíveis. Os vocais ganham destaque e as harmonias concedem maior importância para essas passagens, que se repetem três vezes:

Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello...

With the lights out it's less dangerous
Here we are now entertain us
I feel stupid and contagious
Here we are now entertain us
A mulatto, an albino, a mosquito, my libido
Yeah! Yay! Yay!

A desarticulação do canto não precisa ser tomada como um ruído, mas pode ser vista como expressão dessa experiência primitiva do corpo (e da voz), sem ainda sofrer dos efeitos dos sistemas de notação, sem sofrer a domesticação simbólica, como afirmava Kittler (1990). Daí a possibilidade de transformar “*hello*” em “*how low*”, por exemplo. Cobain as articula de modo arrastado, expressando a tônica na última sílaba de “*hello*” e, com isso, evoca uma continuidade entre os dois sons. O mesmo princípio permite relacionar os sons de “*dangerous*”, “*entertain us*” e “*contagious*”, pois independente do que essas palavras signifiquem suas expressões são similares.

Através da voz, portanto, observa-se um primeiro recurso expressivo que valoriza o engajamento corporal. Ela aparece aqui como índice de um corpo, mas sem as necessárias articulações para a formação de uma linguagem, isto é, ela é explorada no sua face indicial, no âmbito da substância da expressão. Com isso, a voz que se manifesta na canção não está regida pelos princípios lingüísticos (ela não equivale a nada) mas por convencionalidades que implicam outras habilidades e/ou competências.

Em *Smells Like Teen Spirit* a voz de Cobain expressa a capacidade física de produzir sons, das mais variadas espécies e, conseqüentemente, a vibração dos corpos necessária para a produção desses sons – mesmo quando os sons são produzidos devido à manipulação de áudio ou sintetizadores eletrônicos, o princípio de propagação da onda sonora continua sendo da fricção dos corpos, ou seja, do movimento de corpos.

The matter of music, as Aristides states, is not only phóné but also body-

motion. No one since music has been a topic for thought would have disputed that music is concerned with motion. Nothing can be made to produce sound without some preceding motion (RIETHMÜLLER, 1994, p. 152-153)⁹⁸.

Riethmüller desconsidera os processos de produção de som digitais (e mesmo dos sons produzidos pós-técnicas de gravação), que são capazes de produzir música sem promover qualquer movimento de corpos. Se considerarmos, contudo, que a escuta é uma ação imprescindível do que se entende por música, então, torna-se obrigatório reconhecer que as técnicas digitais e de gravação não conseguiram (ainda) tornar prescindível o corpo dos ouvintes e, nesse sentido, a matéria da música continua sendo som e movimento de corpos.

O ouvinte engajado no relacionamento com a canção precisa, portanto, desenvolver uma habilidade condizente com esse corpo em movimento. Essa habilidade não diz respeito a uma capacidade de oferecer uma interpretação correta para a canção nem de escutar contemplativamente a fim de melhor fruir, mas a habilidade de se colocar dentro da massa sonora e tornar-se também um corpo em movimento.

Lithium traz, no título da canção, o nome de um medicamento antidepressivo. É a quinta faixa do álbum e inicia de forma lenta, com frequências sonoras baixas, com notas pulsantes do baixo. É esse instrumento que ancora a música e os arranjos de guitarra surgem para completar as melodias compostas pelo baixo. Bateria surge em seguida e marca a entrada da voz. A guitarra faz uma base simples, que acompanha o ritmo do baixo e da bateria. Também segue uma estrutura da canção pop, de estrofe-ponte-refrão e estrofe-ponte-refrão.

Todos os instrumentos soam de forma relaxada e triste, até o momento em que chega o que se pode identificar como a ponte, as frequências baixas e a melodia triste dão lugar ao som distorcido da guitarra e a bateria imprime uma batida mais pesada, predomina as frequências mais altas. Cobain, simplesmente, repete “*yeah, yeah*” sete vezes, de forma urrada, demonstrando, mais uma vez, a força mais primitiva da voz nos seus aspectos físicos. Essa dinâmica de baixas frequências na estrofe e alta frequências no refrão implica a necessidade de trabalhar com uma ampla gama de canais de gravação, a fim de permitir variar a amplitude em função das partes da canção. A dinâmica da canção ficaria comprometida sem esse amplo espectro sonoro.

⁹⁸ “A matéria da música, como Aristides coloca, não é apenas *phóné* mas corpo-em-movimento. Ninguém, desde que a música é objeto de reflexão, teria refutado que a música está relacionada ao movimento. Nada pode ser usado para produzir som sem algum movimento precedente”.

Essa variação dinâmica pode ser considerada como uma forma da expressão do corpo e da voz para manifestar um estado afetivo. As frequências baixas como índice de tristeza e as altas como índice de euforia – tal qual um paciente maníaco-depressivo. Como a simples narração do eu-lírico não seria suficiente para expressar esse estado afetivo, a dinâmica sonora expressa de forma viva essa dicotomia. Os versos que seguem a linha melódica de baixas frequências soam, na voz clara e harmoniosa de Kurt Cobain, do seguinte modo:

I'm so happy
'Cause today I've found my friends
They're in my head
I'm so ugly but that's okay,
'Cause so are you, we broke our mirrors
Sunday morning is everyday
For all I care and I'm not scared
Light my candles in a daze
'Cause I've found God

A ponte surge aqui e altera o regime de frequências que vinha sendo imposto pela canção. Rapidamente, entretanto, uma segunda estrofe, que segue o mesmo padrão métrico da primeira, retoma os tons baixos:

I'm so lonely, but that's ok
I shaved my head and I'm not sad
And just maybe I'm to blame
For all I've heard, but I'm not sure
I'm so excited
I can't wait to meet you there, but I don't care
I'm so horny
But that's okay, my will is good

É apenas depois dessa segunda expressão triste e lenta que a ponte, de fato, apresenta o refrão da canção, no tom de altas frequências que vinha sendo desenvolvido:

I like it - I'm not gonna crack
I miss you - I'm not gonna crack
I love you - I'm not gonna crack
I killed you - I'm not gonna crack

O ouvinte precisa, portanto, lidar com essa constante alteração na dinâmica musical imposta por *Lithium*, de modo que o corpo vibre ora de maneira introvertiva ora extrovertida, a depender do elemento formal da canção focado. Essa constante necessidade de adaptação favorece, do mesmo modo, o processo de produção da presença, pois os estados afetivos expressados musicalmente oscilam num curto espaço de tempo, permitindo ao ouvinte experimentar a intensidade dessas oscilações.

Gumbrecht (2004) insiste que a experiência dessas oscilações reativa o sentimento de espacialidade e corporalidade de nossas existências e, nesse sentido, oferecem um grau de relaxamento e serenidade com os demais corpos e objetos do mundo, na sua interação com os nossos próprios corpos – redescobertos pelas experiências de intensa oscilação.

A maior parte das canções de *Nevermind* segue esse princípio, embora, ao menos três delas, demonstrem formas de engajamento menos vibrantes: *Come as you are*, *Polly* e *Something In The Way*. Isso não significa, entretanto, que o movimento corporal não seja acionado, ele só não é acionado da forma vibrante como nas outras faixas – o apelo aos aspectos físico-sensuais da voz de Cobain continua lá, mesmo nessas faixas. Retomada do corpo como origem de toda e qualquer experiência, sobretudo da experiência com o Rock.

4.2.3 Singularidades

A prática de escuta musical desenvolvida para a experiência com *Nevermind* está, portanto, muito distante da prática de escuta atenta e metonímica que se observa em DSOTM. Não apenas temporalmente, mas, sobretudo materialmente. Interessante perceber que essa distância material não está, necessariamente, relacionada aos aspectos ligados às técnicas, mas às socialidades. Num contexto em que a cena de Seattle, seus valores e crenças estavam extremamente coesos e a indústria fonográfica também gozava de uma ampla consolidação no âmbito das indústrias do entretenimento, a dimensão predominante na experiência com o álbum é a mediação entre as Matrizes Culturais e as Competências de Recepção.

A cena musical de Seattle, então, incorpora valores (e, portanto, competências específicas) que distam dos valores predominantes com Rock, naquele contexto. Criando uma tensão entre um “nós”, participantes da cultura *underground*, e um “eles”, que integraram as massas consumidoras de Rock da indústria fonográfica *mainstream*.

A ideia era tornar a cultura jovem honesta, acessível e justa em todos os aspectos – no lado artístico, no lado dos negócios, e mesmo na audiência – tornando-a diametralmente oposta ao que os Estados Unidos corporativos haviam se transformado. Depois disso, a mudança política seria inevitável (AZERRAD, 2008, p. 223).

Por um lado, essa proposição da cultura juvenil como algo potencialmente transformador guarda a ingenuidade romantizada do movimento Punk, que influenciou diretamente as bandas de Seattle. Por outro lado, é difícil sustentar que a experiência

predominante com *Nevermind* permaneceu fechada no interior dessa proposição de caráter político. A mudança teve um caráter mais imediato, uma experiência que se sustenta numa dimensão superficial, aquela da valorização do engajamento corporal no espaço do *aqui e agora*.

Em *Smells Like Teen Spirit* esse recurso expressivo da voz como veículo de expressão do engajamento corporal se manifesta num uso da condição mais primitiva da produção dos sons, que não obedecem estritamente a uma gramática, mas as condições materiais e plásticas de sua manifestação. O sentido daquelas palavras não está relacionado à equivalência, mas a implicação do movimento corporal que as originam. Assim, na relação com a gravação como *medium*, os sons articulados tornam-se desarticulados, as palavras tornam-se simplesmente balbucios, sem uma significação lingüística definida. Por outro lado, as melodias extremamente *pop* da canção seguem um princípio comungado por uma platéia ampla, fazem parte de uma tradição já reconhecida e, dessa forma, possibilitam a oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido.

Em *Lithium* é a oscilação da dinâmica da canção em tons altos e baixos (sobretudo os tons graves do baixo e os *riffs* agudos da guitarra), favorecendo a expressão de um estado afetivo ora de tristeza ora de euforia, que promove essa constante oscilação da experiência. Desse modo, institui com o ouvinte uma relação de engajamento corporal que segue o ritmo da música, que entra em sincronia com ela.

Certamente, essa forma de engajamento corporal e de resgate do corpo como fonte emanadora de sentidos e experiências pode guardar componentes políticos importantes. Shusterman (1998), por exemplo, vai demonstrar que a dança *funkeada* do Rap e a prática de ouvir a música em volumes extremamente altos são sinais de confronto com as práticas sociais instituídas. Entretanto, essa explicação confina a experiência com a música ao seu poder de representação – nesse caso, representa a capacidade de resistência frente aos padrões sociais. Valorizar a capacidade de produzir representações dessas práticas, contudo, mantém a discussão no campo imaterial e romântico, pois a revolução juvenil significa a possibilidade de construir uma nova representação – que também seria consumida.

Pouco a pouco, fica explícita a falta de perspectivas em relação a esse potencial revolucionário, uma vez que ao atingir um público cada vez mais amplo, perde-se a capacidade de falar por esse público e, conseqüentemente, de promover a transformação. A

voz de Kurt Cobain, tanto em *Smells Like Teen Spirit* quanto em *Lithium*, expressa frustração e angústia, como reconhecendo o fracasso do Rock em promover a esperada revolução.

O encontro estético com *Nevermind* não apresenta soluções para esse impasse, mas promove uma intensa experiência corporal do presente, do *aqui e agora*. Nesse sentido, o horizonte de expectativas fica extremamente aberto e tanto movimentos culturais quanto subgêneros do Rock vão propor alternativas expressivas para preencherem esse espaço. Como não há indicação de um caminho, podemos dizer há um aspecto niilista⁹⁹ na experiência com o álbum que, inclusive, possibilita novas experimentações e/ou resgate de antigos valores. O movimento Britpop, na Inglaterra, de bandas como Blur e Oasis, é um bom exemplo:

Algo despeitadas por verem sua agenda ditada pelos Estados Unidos, as revistas semanais de Rock no Reino Unido desejavam ardentemente o aparecimento de um novo fenômeno que substituísse o grunge nas suas capas, e assim nasceu a Britpop. Com um apelo cru às necessidades mais básicas dos rapazes adolescentes – copos, gajas, e porrada à porta dos bares – a Britpop foi a antítese perfeita da ambiguidade sexual e angústia do Nirvana de Kurt Cobain (MORREL, 1999, p. 195).

Do mesmo modo, uma espécie de “messianismo” passou a fazer parte da experiência com o Rock. Sobretudo após a morte de Kurt Cobain, em 1994, um discurso sobre a capacidade de bandas e ídolos musicais se tornarem os profetas salvadores do Rock, reunirem legiões de seguidores e/ou se tornarem porta-vozes de suas respectivas gerações foi exacerbada. Personagens como Bono Vox, do U2, por exemplo, a partir dessa brecha existente sobre os futuros do Rock, assumiram papéis de lideranças, usando a música de suas respectivas bandas em causas humanitárias e na luta por direitos e reconhecimento social das causas de minorias.

A indústria fonográfica precisou rever suas próprias estratégias de divulgação após a reação do público à *Nevermind*. Já acostumadas ao esquema *market scan* (sondagem de mercado), que permitia, em alguma medida, prever como o público se relacionaria com uma determinada banda, elas foram obrigadas a rever os posicionamentos em relação aos pequenos selos – os que estavam fazendo as descobertas nas diferentes cenas musicais. Assim, subdivisões de grandes gravadoras – mais especializadas em determinados nichos e subgêneros – foram montadas, a fim de dar conta desses fenômenos mais locais e pulverizados. A própria MTV percebeu que a música alternativa (ou *indie*, como se torna popular após o Nirvana),

⁹⁹ Niilista porque a experiência estética com *Nevermind* expõe uma fratura no Rock, a quebra de sua ideologia de autenticidade. Ao expor essa fratura há também a possibilidade de construção de novos valores.

podia tornar-se um produto muito bem sucedido.

Contraditório, portanto, é o fato de *Nevermind*, como um álbum que emerge sob o pano de fundo do movimento grunge de Seattle, conseguir aglutinar um público tão grande em torno de si sem defender uma causa, necessariamente. O álbum não é panfletário, nem ideológico, mas a partir do modo como foi experienciado, reabilitou esse tipo de demanda na experiência com o Rock. A partir da instituição de uma experiência presentificante, com sua ênfase no *aqui e agora*, recolocou o debate sobre uma política do Rock, seu significado e funções na sociedade. Debate que tinha ficado ofuscado após a consolidação do gênero como elemento da cultura de consumo.

All the great albums come from unusual confines, from the margins of society rather than from the hub. The most influential band of the 60's, the Beatles, came from Liverpool, which, in a way, is the Aberdeen, Washington, of the United Kingdom. [...] Artistically, Nevermind would combine the pop sensibilities of the Beatles with the punk aesthetic the Sex Pistols offered up on Never Mind the Bollocks (BERKENSTADT & CROSS, 1998, p. 12)¹⁰⁰.

É a intensidade e sinceridade da banda nas canções gravadas, seu apelo aos elementos da musicalidade *pop* (como os Beatles fizeram) e a atitude Punk que melhor sintetizam as características da experiência com *Nevermind*. Nesse sentido, o álbum apresenta qualidades estéticas muito próximas das propostas por Bruce Baugh (1993), com uso da dinâmica de altura do som e da performance, como aspectos centrais. É difícil sustentar que, na prática de escuta que se desenvolve com *Nevermind*, é a gravação que informa e sustenta a performance ao vivo – como supunha Gracyk (1996).

Diferente do que se observa na experiência com DSOTM, em que os aspectos das técnicas e ritualidades são preponderantes, em *Nevermind* o objetivo é fazer com que a gravação promova a experiência similar ao da experiência viva, simulando uma situação de socialidade de show e se constituindo, dessa forma, como um privilégio a uma poética realista.

More than just a rite of passage – which is the role a lightweight pop song would have – this album was rallying cry, a single explosion of anger that spoke for the anger of millions. Only a record as emotional and as honest as Nevermind could have played this role (BERKENSTADT & CROSS, 1998,

¹⁰⁰ “Todos os grandes álbuns surgem de lugares não-usuais, das margens da sociedade e não do eixo. A banda mais influente dos anos 60, os Beatles, vieram de Liverpool, que, de algum modo, é a Aberdeen, Washington, do Reino Unido. [...] Artisticamente, Nevermind combina a sensibilidade pop dos Beatles com a estética punk que os Sex Pistols apresentaram em Never Mind the Bollocks”.

p. 131)¹⁰¹.

Esse compromisso com a sinceridade das emoções e a preocupação em manifestar de forma ordenada (mas não falseada) um estado de espírito, implicou a revalorização do movimento corporal nas práticas de escuta musical. Dançar freneticamente, perder-se na intensidade dos movimentos, experimentar o próprio corpo nesse movimento enérgico e pulsante na relação com as canções é uma herança significativa legada pelo encontro estético com *Nevermind*.

4.3 Deslocamento e estranhamento: In Rainbows, 2007

A interpretação do contexto que lhe é contemporâneo é um desafio maior para crítico cultural, uma vez que sua própria percepção e sensibilidade estão ainda moldadas no interior daquela situação, habituam-se a sua velocidade e seus formatos tecnológicos hegemônicos, sofre uma cegueira momentânea, que dificulta apreender o valor das mudanças em desenvolvimento. Amparado, entretanto, pelo pano de fundo oferecido pelas interpretações anteriores, um mapa tridimensional das mediações pode emergir e revelar aspectos cruciais da experiência musical contemporânea.

O século XXI assiste a consolidação da tecnologia em rede como o “signo” sob o qual se desenvolve. É período de maior expansão da rede mundial de computadores, aberta ao público em meados da década de 90, e do desenvolvimento de poderosas tecnologias móveis de acesso a essa rede, que possibilitam a metáfora de sempre estar *on-line*. Criam-se esperanças em relação ao novo *medium*. Esse aspecto predomina em diversos setores. Expressões como cibercidades, cibermuseus, ciberdemocracia, ciberarte e a noção mais ampla de cibercultura buscam traduzir as reconfigurações provocadas pela mediação dessa camada tecnológica nas relações sociais e nas formas de apropriação do mundo.

No campo da música popular massiva, o consumo musical *on-line* tornou-se uma realidade cotidiana e a primeira consequência dessa realidade foi o anúncio da “crise da indústria fonográfica”, na medida em que a estrutura descentralizada da rede favorecia formas de consumo e apropriação teoricamente livres das grandes gravadoras. Ao oferecer seu

¹⁰¹ “Mais que apenas um rito de passagem - que é o papel que uma leve canção pop teria - este álbum foi um lema, uma explosão única de raiva que falou para a raiva de milhões. Apenas um registro sonoro tão emocional e tão honesto como *Nevermind* poderia ter desempenhado esse papel”.

panorama da história do Rock nos anos 2000, Wayne Robins pontua que rapidamente se impôs uma nova realidade no campo da indústria da música:

The difficulty of developing artists with career longevity in an era when single-track Internet downloads and competition from other entertainment options (video games, cell phones, instant messaging, and social networking sites such as MySpace and Friendster) make rock music just another commodity (ROBINS, 2008, p. 273.)¹⁰²

Não preparada para lidar com essa realidade, a indústria fonográfica agonizava. Os debates sobre *copyrights* e *copyleft*, direitos dos artistas e gravadoras, apropriação reciclada e aberta ecoaram nesse ambiente. O processo de digitalização da música (que já havia tido início em meados da década de 80, com o protocolo MIDI – *Musical Instrument Digital Interface*) chega a um ponto extremo e os ouvintes, a partir do uso de softwares de partilha de dados em computadores pessoais (como Napster, eMule, Kazaa, Soulseek etc.), passam a ouvir suas canções prediletas nos seus computadores, sem mais precisar pagar pelos álbuns – o formato expressivo hegemônico desde o final da década de 60.

Além disso, uma segunda reconfiguração foi proporcionada pelas tecnologias móveis de conexão à rede, como os telefones celulares e *iPods*, bem como os aparelhos portáteis que reconheciam e reproduziam arquivos digitais, como os MP3 *players*. Tais equipamentos favoreceram um tipo de relacionamento com a música menos marcado pelo espaço físico onde ela era reproduzida e mais presente nos deslocamentos temporais, uma espécie de trilha sonora da vida cotidiana experimentado por jovens das mais diversas cidades. Também o barateamento de tecnologias que permitiam o *sampleamento* de *tracks*, como os programas de edição de áudio para PCs e Macintosh, revelou aos ouvintes novas formas de relacionamento com a música – apoiadas na apropriação reciclada.

Aqui, a idéia da “liberação do pólo emissor”, tão importante para os teóricos da cibercultura parece encontrar reverberação na empiria fenomênica. Subgêneros da música eletrônica dançante, como o Funk carioca, demonstram que o acesso mais cotidiano às tecnologias de produção e reprodução musicais possibilita a reciclagem de *tracks* tradicionais, incorporação de batidas diferenciadas e troca desses arquivos, via tecnologias digitais.

O Rock especificamente, vive um momento de fusão dos seus elementos musicais com

¹⁰² “A dificuldade em desenvolver artistas com uma longevidade na carreira, numa era em que o download de faixas únicas pela Internet e a competição com outras opções de entretenimento (videogames, telefones celulares, mensagens instantâneas, redes de socialidade como MySpace e Friendster) fazem da música Rock só mais uma mercadoria”.

aspectos do *techno*, da música eletrônica e do próprio Rap, além de intercâmbios com outros ramos da indústria do entretenimento, como dos videogames. Numa das mais emblemáticas estratégias de revitalização do Rock, surge a série para consoles domésticos *Guitar Hero*, que une clássicas canções do Rock ao universo lúdico dos jogos de computador de uma forma até então não experimentada. Tal fenômeno reaquece, em alguma medida, o consumo de álbuns das bandas de catálogo das gravadoras, na medida em que jovens fãs que entram em contato com a música passam a desejar conhecer álbuns clássicos.

Isso significa que, no caso do Rock, a “liberação do pólo emissor” não significa, necessariamente, um maior acesso ao fazer e a apropriação reciclada das músicas, mas a criação de novos nichos de exploração de mercado. Ao contrário da música eletrônica e do Rap, que encontraram na reciclagem dos sons a chave para a construção de seus valores, no Rock é o valor *autenticidade* que prevalece, gerando uma ultra-especialização das bandas em segmentos de público, formando não apenas sub, mas microgêneros.

Tamanha especificidade raramente pode ser descrita pelos não-participantes daquela tradição, sutilezas identitárias extremamente fluídas são construídas e muito rapidamente um detalhe pode gerar confusão no reconhecimento do grupo. Tais vínculos precisam ser reafirmados constantemente e os laços são mantidos, inclusive, mediante as tecnologias digitais.

There is another arena in which fans vote for their favorite artists, albeit more directly. The rise of immensely popular social networking site like MySpace and video networking site Youtube has allowed literally tens of thousands of musical acts to avoid the musical industry and take their music and videos directly to fans (ROBINS, 2008, p. 276)¹⁰³.

Entre as principais práticas desses grupos estão as atividades de resistência cultural, valoração dos bens e produtos de consumo e troca de informações, de modo que as práticas se tornam ritos partilhados e cultivados pelos grupos. Esses ritos, em sua maioria, resignificam os produtos consumidos podendo ser encarados pelo seu potencial de resistência. A princípio, essa prática tinha um caráter alternativo e participar delas exigia um capital subcultural específico, como assinala Thorthon (1996). À medida que os vínculos pela rede se tornam mais cotidianos, o capital envolvido nas relações sociais deixa de ser algo exclusivamente

¹⁰³ “Há outra arena em que os fãs votam em seus artistas favoritos, ainda mais diretamente. A ascensão do site de rede social imensamente popular como o MySpace e o site de vídeo Youtube permitiram, literalmente, dezenas de milhares de atos musicais evitarem a indústria musical e levarem suas músicas e vídeos diretamente aos seus fãs”.

alternativo e passa a ser reconhecido também numa esfera mais ampla. Torna-se um elemento fundamental a ser considerado no jogo entre experiência e expectativas a fim de entender a recepção estética da música, na cultura contemporânea.

O Radiohead, banda formada em Abingdon, Oxfordshire, no início da década de 90 era considerada uma *outsider* do movimento musical britânico conhecido como Britpop (a reação inglesa ao sucesso do grunge nos EUA e no mundo):

During Britpop's rise in 1994, Radiohead were mostly abroad touring the dredges of the Pablo Honey project, or deep in studios recording its follow-up. They possessed none of the irony, the personalities, the looks nor the peculiar Britishness that most Britpop bands thrived on. While Oasis sang of cocaine and razorblades, Thom (hardly the pin-up type) filled his lyrics with angst and trauma. Blur talked of "Boys and Girls", whilst Thom admitted that he wrote "music to listen to on a holiday in Beirut". Radiohead, and their music, just did not fit. For them, Britpop was something that happened to other people (CLARKE, 2003, p. 69)¹⁰⁴.

A banda mantém sua formação inicial com o líder, guitarrista e vocalista Thom Yorke, o baixista Colin Greenwood, o guitarrista principal Jonny Greenwood, o guitarrista e backing vocal Ed O'Brien e o baterista Phil Selway. Thom Yorke, que tem o semblante marcado pelo *lazy eye* de infância, é também um compositor capaz de ironias e humor oblíquo, com inclinação para letras profundas e cheias de metáforas. O processo de composição da banda gira em torno do vocalista:

It all comes from Thom really, and they all sort of gather round and support him. It's a good chemistry because Jonny's pretty wild, you never really know what he's going to do. When they're in the studio, they jump around the same way they do on stage and knock things over, and Thom rolls on the floor just doing a guide track. It's pretty exciting (LECKIE apud CLARKE, 2003, p. 64)¹⁰⁵.

Com essa formação eles lançaram *Pablo Honey* (1993), seguido pelo aclamado *The Bends* (1995). O reconhecimento internacional veio com *OK Computer* (1997) e daí em diante a banda manteve-se como uma das principais bandas do Rock atual, lançando *Kid A* (2000),

¹⁰⁴ “Durante o surgimento do Britpop em 1994, o Radiohead estava principalmente em turnê no exterior do projeto Pablo Honey, ou mergulhados em estúdios de gravação preparando o seguimento. Eles não possuíam nenhuma ironia, personalidades, olhares, nem a britanicidade peculiar que a maioria das bandas de Britpop propunham. Enquanto o Oasis cantava sobre cocaína e lâmina de barbear, Thom (dificilmente o tipo pin-up) enchia suas letras de angústia e trauma. O Blur falava de "garotos e garotas", enquanto Thom admitia que ele escrevia "música para ouvir num feriado em Beirute". O Radiohead e sua música, simplesmente não se encaixavam. Para eles, Britpop era algo que acontecia a outras pessoas”.

¹⁰⁵ “Tudo vem de Thom realmente, e eles todos se reúnem ao redor para apoiá-lo. É uma boa química, pois Jonny é bastante selvagem, você nunca sabe o que ele vai fazer. Quando eles estão no estúdio, eles saltam em torno da mesma maneira que eles fazem no palco e batem nas coisas e Thom rola no chão, fazendo uma espécie de faixa guia. É muito emocionante”.

Amnesiac (2001), *Hail to the Thief* (2003) e *In Rainbows* em (2007).

In Rainbows é um disco confeccionado na interação com o clima narrado de mudança na indústria da música. Como resultado de uma configuração sócio-cultural que ainda choca os ouvintes, é difícil determinar se é uma obra que resistirá às apropriações de outras gerações. Entretanto, o amplo apelo à voz de Thom Yorke e o modo como dialoga com o Rock alternativo¹⁰⁶ e música eletrônica garantem alguma longevidade ao álbum. Como se não bastasse, é um disco que capta as diversas influências trazidas por outros gêneros e que foi inteiramente disponibilizado pela Internet para *download*, sem passar pela estrutura de produção das grandes gravadoras.

A configuração disponível para a experiência com Rock no início do século XXI aponta para uma pulverização das institucionalidades dominantes até então, indicando uma valorização do debate entre fãs, da segmentação radical dos gêneros e da exploração da tecnologia em rede como elemento expressivo. Tais práticas possuem relação de menor dependência dos grandes meios de comunicação de massa e reconhecem outra institucionalidade legitimadora da experiência musical, uma institucionalidade representada pela comunidade de ouvintes. Daí, ao identificar o espaço de experiências disponível para a relação com *In Rainbows*, a necessidade de tomar os discursos dessas comunidades de ouvintes como importante registro da experiência musical.

Após a prática de escuta corporal revalorizada na experiência com *Nevermind*, do Nirvana, e o horizonte de possibilidades em aberto, há de se questionar quais expectativas vinham sendo construídas. Buscaremos identificar os demais valores musicais que são cultivados nesse cenário.

4.3.1 Expectativas

As redes de relacionamento social, via tecnologias digitais, se consolidam. O registro das variadas experiências torna-se algo mais comum, uma vez que a “liberação do pólo emissor” possibilita que os inúmeros ouvintes tanto se apropriem dos *tracks* para fazer novas versões de músicas, como confeccionem seus próprios discursos e os disponibilizem no ambiente da rede (mesmo numa escala menor quando comparado à visibilidade produzida

¹⁰⁶ Rock alternativo ou *indie* Rock é um termo que não se refere a um subgênero musical, mas a um universo mais segmentado e vago dentro do próprio Rock.

pela TV). A prática valorativa, fundamental na configuração do Rock por tanto tempo, passa a encontrar ambientes menos hierarquizados para se desenvolver, um ambiente diferente do cinema, do rádio, da crítica especializada ou mesmo da MTV.

Para lidar com essas novas formas de consumo, também houve reorganizações no eixo das lógicas de produção da indústria fonográfica e das próprias bandas. Um *site* na Web com possibilidade de participação e fóruns de discussão entre os fãs estavam entre as principais providências tomadas pelos empresários e pelas bandas, no início do século XXI. A disponibilização oficial de músicas selecionadas para *download* gratuito foi o próximo passo tomado, mas tal iniciativa dependia muito do gênero musical e da relação que este estabeleceu com as novas plataformas de consumo.

Some bands seemed to have an instinct for using the Internet to create excitement before an album was even released. The Arctic Monkeys had given away free song downloads on its Web site. Word-of-mouth, spread virally on the Web, led to an unprecedented level of anticipation. Unlike record industry “hyping” of the past, however, enthusiasm for the Arctic Monkeys came from spontaneous developed fan base (ROBINS, 2008, p. 273)¹⁰⁷.

Enquanto as bandas buscavam, a partir da própria inventividade, atrair a atenção dos ouvintes, a indústria fonográfica agia na tentativa de recuperar seu mercado consumidor. Foi somente em 2006 que a loja virtual *iTunes*, da Apple, chegou ao seu bilionésimo download, indicando que havia algo realmente errado na indústria musical. Da venda de faixas separadas pelo *iTunes*, por exemplo, para o lançamento de álbuns inteiros feitos pela Web sem intermediações com grandes gravadoras, não demorou tanto. Em 2004, a banda pernambucana Mombojó colocou todas as faixas do álbum *Nadadenovo* disponível para download no site da banda e, em 2005, o Nine Inch Nails disponibilizou o álbum *With Teeth* no MySpace.

McCourt & Burkart (2003), Vicente (2008) e Leão & Nakano (2009) apontam que a resistência das grandes gravadoras em aceitar a nova forma de consumo musical foi um dos principais fatores de fortalecimento das práticas de *download* e partilha de material musical mediante softwares P2P. Quanto mais a indústria fonográfica resistia, mais os ouvintes se

¹⁰⁷ “Algumas bandas pareciam ter um instinto para a utilização da Internet como meio de criar excitação antes mesmo do álbum ser lançado. O Arctic Monkeys oferecia *downloads* gratuitos de canções em seu Website. Word-a-Mouth, propagou-se como um vírus pela Web, atingiu um nível de antecipação sem precedentes. Ao contrário do “hyping” da indústria fonográfica do passado, o entusiasmo pelo Arctic Monkeys foi se desenvolvendo espontaneamente pela base de fãs”.

empenhavam em construir formas de consumo (e, principalmente, formas de audição) em sintonia com a cultura da rede¹⁰⁸.

O Radiohead foi uma das bandas que usou os recursos e os novos parâmetros do consumo musical desde o início de sua carreira. Desde a gravação de *OK Computer* (1997) a banda investia num *site* na Web, cujo objetivo não era prioritariamente informacional, mas com poesias, textos de variados tipos, brincadeiras com os internautas etc.

While they were deep in recording sessions, the band would often log on the Internet, scouring the dozens of web sites dedicated to themselves. Inspired by the detailed and highly informed work of the fans, the band decided to produce a site of their own. Instead of headlining Phoenix and Reading (they turned both down) they spent a week designing their web site, which gave limited free access to recordings as they evolved, as well as the latest news on the sessions' progress. They also proudly posted bad reviews, and admired rather than sued the carefully collated unofficial pages. Most strange of all, they logged on the chat rooms to find people that did not believe they were who they say they were (CLARKE, 2003, p. 112)¹⁰⁹.

Isso implica que o posicionamento da banda em relação às mudanças nas formas de apropriação musical consistia em enxergar na tecnologia em rede um novo aliado e não como um perigo aos direitos dos artistas. Cerca de sete novos *sites* foram feitos pela banda desde então, mantendo essa proposta de acrescentar outros tipos de valores à música. Essa postura se tornou um elemento marcante da relação do Radiohead com o consumo musical, no panorama do campo de experiências dos ouvintes.

One of the only bands who really make a difference to music and politics, Radiohead will remain omnipresent far into the next decade. Aside from new releases and live dates, the biggest news surrounding the band concerns the launch of www.radiohead.tv, an online radio station all about the band. After fighting shy of the media, Radiohead have chosen to fight back. And to do this they have chosen the Internet, the most subversive from of media, having embraced it early on as their preferred mode of communication. (...) Long may they continue to provide a glimmering sound-track for an uncertain future (CLARKE, 2003, p. 167)¹¹⁰.

¹⁰⁸ Mais uma vez, entretanto, cada subgênero do Rock permitiria uma conclusão particular sobre sua relação com tais processos – no Heavy Metal, por exemplo, o consumo dos álbuns ainda se constitui como um elemento fundamental, dado a eficácia do sistema simbólico associado ao gênero musical.

¹⁰⁹ “Enquanto eles estavam em sessões de gravação, a banda, muitas vezes logava na internet, vasculhando as dezenas de sites dedicados a eles próprios. Inspirados pelo pormenorizado e altamente informado trabalho dos fãs, a banda decidiu produzir um site próprio. Em vez de escalar a Phoenix ou a Reading (eles recusaram ambas), eles gastaram uma semana projetando seu Website, que deu acesso livre limitado para os modos como as gravações evoluíam, assim como as últimas notícias sobre o progresso das sessões. Eles também postavam, orgulhosamente, más opiniões, e admiravam mais que censuravam as páginas não oficiais, cuidadosamente coletadas. Mais estranho de tudo, eles entravam em salas de chat para encontrar as pessoas que não acreditavam que eles eram quem eles diziam ser”.

¹¹⁰ “Uma das únicas bandas que realmente fazem a diferença para a música e política, Radiohead permanecerá

Importante para Clarke é o fato de que o Radiohead combate o discurso hegemônico da mídia, a partir de suas ações (que o autor destaca se desenvolver, sobretudo, na Internet). Esse relato, de 2003, indica um dos principais elementos de expectativa construídos em torno da banda: apresentar o potencial de resistência dentro de um universo musical que parece totalmente transformado em *commoditie*.

O atual Website da banda chama-se *Dead Air Space* “espaço aéreo morto” <http://www.radiohead.com/deadairspace/> e além dos *links* [Radiohead.tv](#), [w.a.s.t.e shop](#), [tour tickets](#), [slowlydownward](#), [scrapbook](#), [alt/radiohead sites](#), [tour dates](#), [w.a.s.t.e central](#) e [talkboard](#) conta com um *link* para a memória das primeiras incursões da banda na formulação dos seus *sites*, chamado [Memory Hole](#) “buraco de memória”. Cada um dos *links* apresenta conteúdo para interpretação (como o trocadilho no *link* [waste shop](#), que literalmente significar “loja de restos”), mas é o [Memory Hole](#) que registra o que foi feito pela banda durante sua carreira e, por isso, exemplifica o engajamento mantido na relação com a tecnologia em rede e com a socialidade vinculada a essa tecnologia. Abaixo, algumas imagens capturadas do *Dead Air Space*, durante o processo de pesquisa. Como a lógica na Web é extremamente efêmera mudanças podem continuar acontecendo:

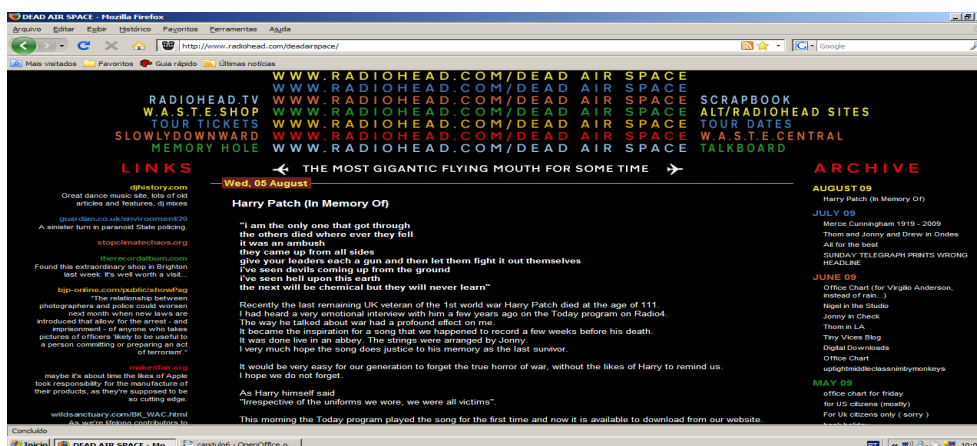


Fig 05. *Dead Air Space* – website atual do Radiohead

onipresente até a próxima década. Além de novos lançamentos e apresentações ao vivo, a maior novidade envolvendo a banda diz respeito ao lançamento de www.radiohead.tv, uma estação de rádio on-line com tudo sobre a banda. Depois de lutar timidamente contra os meios de comunicação, o Radiohead decidiu lutar forte. E para fazer isso, eles escolheram a Internet, o mais subversivo de meios de comunicação, tendo-a abraçado o mais cedo possível como seu modo de comunicação preferido. (...) Que por muito tempo eles possam continuar a proporcionar um som brilhante para um futuro incerto”.



Fig 06. Designs de sites, presentes no Memory Hole

A disposição dos elementos na atual *homepage* (figura 05) revela a preocupação da banda em expor como estão atentos às práticas de visibilidade e discussão de seu contexto. Os sites antigos (figura 06) possuem aparências despojadas, próprias das práticas alternativas e de grupos segmentados. Alguns desses antigos sites também abrigam poemas de Thom Yorke, o que confere uma intenção artística. A natureza metafórica desses poemas explora a máxima dos variados níveis de leitura de modo que o usuário passa a se ambientar com o universo insinuante proposto nos sites.

Já o [link alt/radiohead sites](#) dá acesso a uma série de sites não-oficiais produzidos por fãs de todos os continentes do planeta, em diálogo sobre um mesmo tema: a música e as expressões (os poemas e desenhos, por exemplo) compostos por membros da banda. A maioria desses sites apresenta a possibilidade de fazer parte da lista de discussão, fóruns e *blogs* cujos principais debates se estabelecem em torno da valoração de uma nova música ou álbum, alguma declaração ou crítica de algum show. Também o [link talkboard](#) se constitui como um espaço de debate criado dentro do próprio *Dead Air Space*, que agrega usuários de variadas partes do mundo.

Essa característica do site sugere o reconhecimento dos múltiplos discursos sobre a banda em diferentes idiomas e regiões do planeta. Os *links* disponíveis possibilitam que os usuários se conectem com outras redes de fãs, e não com o discurso que os grandes conglomerados midiáticos fazem sobre a banda – elemento que já aparecia como valor positivo da banda, desde 2003. Os usuários são ouvintes ocasionais e fãs da música da banda que constroem, em conjunto com os demais mecanismos da indústria fonográfica (imprensa especializada, críticos etc.), as expectativas em torno do Radiohead.

Num dos sites produzidos por fãs, o *An Argentinian Radiohead Site* <http://www.exitmusic.com.ar/>, se encontram *tags* que propõem a apresentar os “piores momentos” da banda. Tal prática é extremamente conhecida e normalmente é realizada em

cerimônias de premiação por um júri especializado, cujos conhecimentos sobre a trajetória e história da banda e da música são irrefutáveis. Entretanto, a partir do momento que os ouvintes passam a exercer um novo papel no consumo musical (não mais de meros consumidores, mais também de críticos) o jogo de forças do campo musical se reconfigura. O *post* foi proposto pelo usuário *radiofan15*, em 13 de novembro de 2008, e assim se inicia:

Hasta Radiohead es imperfecto

Es simple: Un Anti-Grammy (Si los Oscars tienen sus Razzies, los Grammy's lo necesitan también), se llaman:

The Fuckingmusic Awards: Radiohead Edition. Capturado em <http://www.exitmusic.com.ar/forum/topic/lo-peor-de-radiohead>, 13 de agosto de 2009¹¹¹

Seguem categorias que incluem desde o pior álbum até o pior projeto solo dos membros da banda. Vários outros usuários participam, seja para apresentar suas próprias opiniões ou para discordar e problematizar as nomeações de algum usuário. *Saquito_thethief*, por exemplo, indica *Kid A* como pior álbum, *Everything in its right place* como pior letra e, como pior atitude tomada pela banda, o paradoxo de lançar o álbum *In Rainbows* pela Internet, mas cobrar \$260 Pesos pelo ingresso no show. Fica claro, no debate proposto pela comunidade de ouvintes, que os usuários estão engajados em discussões públicas sobre o valor de uma expressão e que reconhecem, uns aos outros, como sujeitos capazes de participar e distinguir uma bela obra.

Ironicamente, *Kid A* também foi apontado pela revista *Rolling Stone* como um dos discos mais difíceis da banda, na época em que foi lançado.

Radiohead are a rock band: guitarists Jonny Greenwood and Ed O'Brien, bassist Colin Greenwood, drummer Phil Selway and Yorke on voice and lyrics. The British group's first three albums -- Pablo Honey (1993), The Bends (1995) and OK Computer (1997) -- are all classic-rock thrillers, sparkling adventures in the radical-populist tradition of the Beatles in the late 1960s; the early, galactic-rock Pink Floyd; and R.E.M. (pick any era). But Kid A is all blur. It is a kind of virtual rock in which the roots have been cut away, and the formal language -- hook, riff, bridge -- has been warped, liquefied and, in some songs, thrown out altogether. If you're looking for instant joy and easy definition, you are swimming in the wrong soup. [...] Any album that gives up all of its secrets in the first go-round isn't built to last. Kid A is a work of deliberately inky, often irritating obsession. There are times, like on "Idioteque" and the Yorke-free electronic instrumental, "Treefingers," when the record feels absolutely airless, entombed in chrome. But this is pop, a music of ornery, glistening guile and honest ache, and it will feel good under your skin once you let it get there. There is also a moral

¹¹¹ “Até o Radiohead é imperfeito. É Simples: Um Anti-Grammy (se o Oscar tem seus Razzies, os Grammys também possuem essa necessidade), chama-se: A premiação de músicas ruins: Edição Radiohead”.

*to this mischief: that a manufactured child, by nature or nurture, is no child at all. It is product. Kid A is not.*¹¹²

David Fricke, 12 de outubro de 2000. Disponível em <http://www.rollingstone.com/reviews/album/202351/review/6068274/kida> Acesso em 29 de maio 2009.

O posicionamento do crítico, nesse contexto, é o de mais um sujeito capaz de intervir e participar do debate sobre a valoração da obra. Não é encarado como *o discurso do sujeito* capaz de revelar segredos e detalhes que os outros ouvintes seriam incapazes de perceber. Nesse sentido, o comentário de Fricke vale tanto quanto sua argumentação é capaz de sustentar e ele busca fundamentar os (des)valores do álbum a partir da comparação com o que a banda tinha feito anteriormente. Enquanto *Pablo Honey*, *The Bends* e *Ok Computer* são Rock clássico, *Kid A* é “*all blur*”, desconcertante, sem *riffs* ou *bridges*. Não é um álbum fácil, mas o ouvinte pode se sentir bem caso se deixe seduzir pela sua proposta – afirma Fricke.

Se *Kid A* não é um produto, como pontua Fricke, se não faz parte da lógica dos álbuns manufaturados, deve-se supor que ele é algo mais, que reúne características de outra tradição e que sua autenticidade está garantida graças a essas características. O discurso do crítico valoriza a exploração desse aspecto autêntico e artístico na música do Radiohead.

Colocar-se contra a idéia de produto tornou-se uma expectativa tão importante em relação à banda que houve até aqueles que lhe chamassem de hipócrita, graças ao seu comportamento dúbio com as estratégias de divulgação da gravadora e com a imprensa especializada em música.

Rock n' Roll is the wrong place to look for acts of true subversion. Though its roots lay in the empowerment of teenagers and upturning of conservative orthodoxy through jive, popular music is no more about subversion than the Cheltenham & Gloucester building society. The minute a band submits to a record company – big or small – it becomes part of a system, a cog with a bad haircut. Which is why Radiohead putting out an album with no discernible singles on it and refusing to have their photo taken for Q has not

¹¹² O Radiohead é uma banda de Rock: guitarristas Jonny Greenwood e Ed O'Brien, baixista Colin Greenwood, baterista Phil Selway e Yorke na voz e letras. Os três primeiros álbuns da banda inglesa – *Pablo Honey* (1993), *The Bends* (1995) e *Ok Computer* (1997) – são todos thrillers clássicos do rock, aventuras brilhantes na tradição radical-populista dos Beatles no fim dos anos 60; o início, o rock galáctico do Pink Floyd; e R.E.M. (escolha uma era). Mas *Kid A* é totalmente obscuro. É um tipo de rock virtual dos quais as raízes foram cortadas e a linguagem formal – gancho, riff, ponte – foi distorcida, liquefeita e, em algumas canções juntadas todas outra vez. Se você procura por alegria instantânea e fácil definição você está nadando na sopa errada. [...] Qualquer álbum que apresenta todos os seus segredos na primeira escuta não está construído para durar. *Kid A* é um trabalho deliberado de obsessão, freqüentemente irritante. Há momentos, como em *Idioteque* e na instrumental eletrônica livre de Yorke, *Treefingers*, quando a gravação parece absolutamente sem ar, banhada em chumbo. Mas isso é pop, uma música ordeira, brilhante e honesta e vai soar bem sob sua pele uma vez que se deixe chegar lá. Há também uma moral para essa maldade: que uma criança manufaturada, por natureza ou educação, não é mesmo uma criança. É um produto. *Kid A* não é”.

*brought the record industry to its corporate knee. Indeed, it helped fire Kid A to the top of the charts, both here and in America (COLLINS apud HAINGE, 2005, p. 70)*¹¹³.

Entretanto, em mais um dos *sites* não-oficiais, o *pulk-pull: an on-going investigation of the music and art of Radiohead* <http://www.pulk-pull.org/radiohead/>, destaca-se a propaganda do livro *Radiohead and Philosophy*, em opinião nitidamente contrária à de Collins e que vai destacar outras expectativas em torno da banda:

Not only is Radiohead the most innovative and influential rock band—it's also the most philosophically and culturally relevant. Since the 1993 breakthrough hit "Creep," the band keeps on making waves, with its view of the Bush presidency (Hail to the Thief), its anti-corporatism, its ecologically conscious road tours, its videos, and its decision to sell In Rainbows online at a 'pay whatever you want' price. Composed by a team of Radiohead fans who also think for a living, Radiohead and Philosophy is packed like a crushed tin box with insights into the meaning and implications of Radiohead's work. Paranoid or not, you'll understand Radiohead better than any android.

Capturado em http://www.opencourtbooks.com/books_n/radiohead.htm em 14 de agosto de 2009¹¹⁴.

Daí segue comentários de pesquisadores reconhecidos do campo da música (como Bill Martin, Paul Lansky e o próprio Theodore Gracyk), todos elogiando o livro e a relevância do Radiohead. Os atributos que são utilizados para valorizar a banda são, justamente, a inovação, engajamento político, apropriação das novas tecnologias de comunicação e informação, subversão das lógicas instituídas com seus álbuns e vídeos e a capacidade de provocar estranhamento a cada trabalho. Esses valores e expectativas construídos em torno da banda são basilares do modo como *In Rainbows* e o ouvinte se relacionam, já apanhado por uma socialidade da rede digital, que se consolida no bojo dos desenvolvimentos tecnológicos.

O ápice da aposta da banda no uso das tecnologias de comunicação é o lançamento de *In Rainbows*, em 10 de outubro de 2007, por *download* no site www.inrainbows.com num

¹¹³ “O Rock n 'Roll é o lugar errado para se buscar atos de verdadeira subversão. Apesar de suas raízes estarem no empoderamento dos adolescentes e a inversão da ortodoxia conservadora através do jive, a música popular não é mais subversiva do que a construção da sociedade Cheltenham & Gloucester. No minuto em que uma banda se apresenta para uma gravadora - grande ou pequena - ela se torna parte de um sistema, uma engrenagem com um corte de cabelo ruim. Por isso ao lançar um álbum com singles não discerníveis ou se recusar a ser fotografado pela *Q*, o Radiohead não colocou a corporativa indústria fonográfica de joelhos. Na verdade, ele ajudou a atirar *Kid A* para o topo das paradas, tanto aqui como nos Estados Unidos”.

¹¹⁴ “O Radiohead não é só a banda de rock mais inovadora e influente como também é a mais filosófica e culturalmente relevante. Desde o sucesso de 1993 "Creep", a banda continua a criar “ondas”, com a sua visão da presidência de Bush (Hail to the Thief), o seu anti-corporativismo, suas turnês ecologicamente conscientes, seus vídeos, e sua decisão de vender *In Rainbows* on-line por um preço 'pague o que quiser'. Composto por uma equipe de fãs Radiohead, que precisam pensar para ganhar a vida, Radiohead e Filosofia é um pacote como uma caixa de lata amassada com insights sobre o significado e as implicações do trabalho do Radiohead. Paranoid ou não, você vai entender o Radiohead melhor do que qualquer andróide”.

sistema que permitia que cada ouvinte pagasse o quanto quisesse pelo álbum. Não se comprava faixa por faixa, mas uma obra fechada, que deveria ser ouvida integralmente.

Pelos valores projetados sobre a banda, um dos primeiros elementos atrativos para a análise é a forma de distribuição escolhida. O álbum aparece, primeiramente, como arquivo de MP3, cujo *download* deve ser feito no site da banda, após o consumidor estabelecer o preço que deseja pagar. Esse fato está ligado ao valor subversivo do Radiohead.

O valor que você escolhe – e pode ser nada – vai para a banda, sem intermediários. Então você escolhe o quanto vale esse material que você desconhece produzido por uma banda que você conhece e de que provavelmente gosta. Se você não pagar nada, você diz à banda que o novo álbum dela não vale nenhum dinheiro. É legítimo. Mas agora a decisão é sua; não há mais gravadora contra a qual se opor, não há mais loja da qual reclamar: é você e a banda. E aí?

Marcelo Negromonte, Capturado em <http://musica.uol.com.br/ultnot/2007/10/10/ult89u8111.jhtm>, Acesso em 29 de setembro de 2008.

Num primeiro momento, a prática de baixar músicas através de softwares de partilha de arquivos tinha como “inimigo natural” os valores instituídos pela indústria fonográfica. Tanto que o termo usado para um álbum que aparece primeiro na Internet é “vazar” ou, em inglês, *internet leak*. O próprio Radiohead teve o álbum *Kid A*, em 2000, vazado pela Internet. O *download* de músicas, que se consolida no início do século XXI, estava primeiramente ancorado em artistas e gêneros musicais alternativos, reconhecidos no interior de subculturas – como a banda Mombójó, ou Nine Inch Nails. Posteriormente, grandes bandas disponibilizaram canções gratuitas¹¹⁵ pela web, mas quando o Radiohead (que tinha contrato com a EMI e pode ser considerada uma de Rock de prestígio) propõe receber a quantia que o ouvinte desejasse pagar, houve grande alvoroço na indústria fonográfica.

Segundo Negromonte, a iniciativa do Radiohead opera numa lógica diferenciada, faz valer outro tipo de constrangimento na relação com o consumidor. Pode-se dizer que é um constrangimento que diz respeito a aspectos afetivos e não às reconfigurações da indústria fonográfica, simplesmente. A insistência do crítico em afirmar que “finalmente, oito anos

¹¹⁵ Em 2004, a banda americana Green Day disponibilizou para venda, via *iTunes*, o cover da música “I fought the law” feita para o comercial da partida final de futebol americano. Versões cover do The Who feitas pela banda americana Pearl Jam, que estourou na década de 90, também foram vendidas pelo *iTunes* em 2007. No Brasil, um dos principais defensores do *download* de música é o cantor e compositor, ex-ministro da cultura, Gilberto Gil, um dos representantes do movimento tropicalista brasileiro. Gil também é defensor do movimento pelo Software Livre e pela Liberdade Digital. Teve, em 2005, a música *Oslodeum* lançada pela licença *creative commons* – que permite cópia e compartilhamento com restrição bem menor que o tradicional direito de *copyright*.

depois de a música sair do disco, com a popularização do MP3, algo começa a acontecer de modo consistente na relação entre ouvintes e artistas” significa observar o fenômeno pelo prisma da mudança de valor em operação.

Consumidores (e ouvintes) já engajados no debate público sobre o valor estético das obras são convocados pela banda para estabelecer o valor de troca das faixas. Ou seja, ao perceber os novos padrões de socialidade envolvidos no consumo musical, o Radiohead incorpora esse padrão como uma estratégia em seu favor. Entretanto, como a banda já vinha desenvolvendo uma relação próxima das tecnologias de comunicação e informação, não só nas formas de relacionamento com os ouvintes, mas também na confecção das suas canções, observa-se a ratificação da expectativa já construída em torno da banda.

O lançamento de *In Rainbows* pela Web é uma objetivação radical das formas de consumo musical que caracterizam os primeiros anos do século XXI. Não se trata, simplesmente de fazer o *download* das canções e aumentar a própria coleção de músicas, mas também de estabelecer valores, julgar e nesse sentido, colocar em xeque as institucionalidades dominantes na experiência com o Rock até então. Se nas formas de consumo observadas em DSOTM e Nevermind o elemento ritualístico era fundamental para resistir e negociar com essas institucionalidades operantes, no contexto de lançamento de *In Rainbows* observa-se que as negociações e resistências estão pulverizadas (em iniciativas de blogs, redes de relacionamento ou das próprias bandas).

Nesse contexto, o valor da expressão artística é intercambiável e definida pelos próprios concernidos, nesse caso os ouvintes. Se em outros modelos, essa possibilidade estava limitada pela crítica especializada ou pela MTV, aqui o valor do Rock será definido na discussão entre os ouvintes. Nesse sentido, a forma de disponibilização de *In Rainbows* não pode ser considerada uma absoluta novidade, já que boa parte do horizonte de expectativas que era construído em torno da banda estava ligado a tendência em usar as ritualidades envolvidas no consumo da Web como um elemento de expressivo da banda.

Um segundo aspecto é a capacidade do Radiohead de provocar estranhamento nos ouvintes de Rock a partir de articulações com outros estilos musicais, que quase nunca estão em sintonia com os padrões do gênero. Estranhar é ter frustrada uma expectativa, é não estar familiarizado com o que vai acontecer. Para haver estranhamento é necessário, então, reconhecer as convenções do gênero, mas na situação de estranhamento aquelas convenções

não são seguidas e geram uma instabilidade. Aqueles valores, tomados como garantidos, conduzem por outros caminhos, ganham outros contornos e empurram para fora do conhecido e do seguro. Nesse momento se apresenta a qualidade de estranhamento daquele objeto ou fenômeno.

Fernando Tucori, da revista eletrônica Rockwave, parece tocar nessa questão ao explicar o modo como o disco da banda inglesa será ouvido:

O Radiohead conseguiu fazer um disco que, de tão vago, parece especializado em tudo. É um disco pra ser levado com você. "In Rainbows" é um disco que parece ter sido feito por gente que sabe que ele vai ser ouvido não mais em casa, mas do jeito que todo mundo ouve disco hoje - em qualquer lugar - cada um com o seu iPod.

Fernando Tucori, Capturado em <http://www.rockwave.com.br/lancamentos/in-rainbows>, 30 de setembro de 2008.

O ambiente no qual o álbum será ouvido pode variar dramaticamente (no ambiente privado, numa manhã chuvosa na escola, no trânsito caótico do final do dia, enquanto se está trabalhando), mesmo assim, as músicas oferecem possibilidades de experiência. Isso provoca estranhamento. Trata-se de um disco “vago” que, ao mesmo tempo, é “especializado em tudo”, que parece não trazer um espaço ideal (show coletivo ou quarto de som) para o desenvolvimento da experiência musical e não é um mero produto. Do que se trata, então, esse estranhamento?

Retornando aos valores associados ao Radiohead, pode-se perceber a que se refere esse estranhamento: eles são subversivos, apresentam letras oblíquas, mal se compreende o que Yorke está cantando. Negam deliberadamente as estruturas tradicionais da música *pop* e também do Rock. Tando Fricke, no comentário sobre *Kid A*, quanto Tucori, no comentário sobre *In Rainbows*, utilizam adjetivos vagos para se referirem aos discos. Fica clara uma incerteza sobre o rótulo a ser empregado na música da banda. Por fim, ambos se posicionam positivamente frente aos discos, o que indica que esse apagamento das fronteiras genéricas do Rock é tomado como um valor interessante da música do Radiohead. Daí a concepção de estranhamento.

Mas não é, exatamente, pelos elementos musicais empregados (ou não-empregados) que Tucori pensa haver a sensação de “vago” ou “especializado em tudo” do disco. O crítico se refere especificamente ao *iPod*, um componente material da experiência musical contemporânea. Assim como o rádio, a vitrola ou o *CD player* colocaram um engajamento

determinado com a música em jogo, nos seus respectivos contextos, há aqui também um padrão de experiência em ação e ao perceber o modo como “todo mundo ouve música hoje em dia” o Radiohead pode inventar novos elementos em sua música. São a esses elementos que Tucori está se referindo.

Ouvir disco em qualquer lugar, isoladamente, uma experiência musical individualizada é a principal característica das medialidades derivadas do *walkman*¹¹⁶, da qual o *iPod* é um exemplo. Opera aqui uma ritualidade que sugere um “em-si-mesmamento” da escuta e uma apropriação instantânea da música a partir dessas tecnologias móveis. Essa apropriação instantânea está relacionada ao contexto de consumo efêmero e escuta distraída, ações bastante comuns no capitalismo avançado de consumo. A música adquire o caráter de trilha sonora da própria vida, uma espécie de pano de fundo a partir do qual as ações do cotidiano ganham uma tonalização.

A situação de escuta, portanto, é individualizada, “cada um com seu *iPod*”. A cultura de audição, entretanto, está relacionada à partilha de músicas e construção do valor a partir do debate. Essa dicotomia promove tensão no desenvolvimento da experiência, de modo que a partir do tensionamento entre a escuta individualizada e essa cultura de audição participativa, um estranhamento no cotidiano repetitivo emerge, a partir da incorporação dos ruídos cotidianos para o âmbito da música ouvida.

Parece haver uma fusão de espaços sonoros que impossibilita distinguir o dentro e fora da música, pois o ruído ambiente (teoricamente avesso à música) passa a ser convocado como pano de fundo da experiência. Além de ser difícil distinguir esse “dentro e fora” passa a ser difícil também determinar aspectos da contribuição individual e comunal da experiência. Hainge (2005), entretanto, aponta que essa exploração de um espaço desconfortável, de uma experiência de estranhamento e sem horizontes é explorado desde álbuns como *Kid A* e *Amnesiac*¹¹⁷. O que indica a exploração de uma tendência em desenvolvimento no estilo da banda e um horizonte de expectativas que é reafirmado.

This notion of popular music providing a comforting center may appear to be somewhat problematic when applied to the music of a band such as Radiohead, however, whose music has always dealt in somewhat unhomey

¹¹⁶ O estudo realizado pelos pesquisadores do CCCS de Birmingham, sobre o Sony *walkman* é referência obrigatória para uma discussão mais profunda, ver Du Gay *et al* (1997).

¹¹⁷ Não obstante os três primeiros álbuns da banda terem sido amplamente aceitos pelo grande público e recheados de elementos tradicionais do Rock – como o amplo uso da guitarras e das estruturas consolidadas do formato canção.

themes that evoke spaces of alienation and dysfunction rather than centers of calm (HAINGE, 2005, p. 62)¹¹⁸.

Assim, aliada às expectativas em torno de trabalhos de difícil audição, a medialidade do álbum em *iPod* vai se revelar uma importante configuração da experiência musical com *In Rainbows*. De tal modo é importante essa configuração que se percebe, como incidência nas formas de engajamento do ouvinte com a música, uma menor invocação do corpo de maneira vibrante. O corpo sofre mais restrições, não só porque é estimulado por fones de ouvido como também porque é restringido pelo espaço público no qual o ouvinte se encontra. Enquanto dançar e cantar são condutas apropriadas em shows, em salas de som ou no próprio quarto, são atitudes menos condizentes com os espaços públicos contemporâneos como as estações de metrô, supermercados e escolas, espaços para onde a experiência musical tem migrado.

O corpo e a corporalidade, aqui, são já conseqüências das ritualidades e socialidades na escuta musical. Um corpo que não pode ser definido por binarismos (interno X externo), mas que se estende na relação com o virtual e com a desespacialização proporcionados pela situação de escuta (fundamentalmente no *iPod*, mas também no telefone celular ou num *laptop*). O corpo é agora constrangido socialmente não só pelo espaço privado no qual a audição se efetua, mas principalmente pelo espaço público dentro do qual o ouvinte se desloca. Esse é um terceiro aspecto destacado no espaço de experiências com o qual *In Rainbows* vai interagir. As restrições devido às diferentes ritualidades e socialidades as quais está sujeito, bem como dos diferentes espaços pelos quais se desloca, faz do corpo um objeto extremamente mutante e que precisa o tempo inteiro dialogar (muitas vezes de forma tensa) com o espaço, de maneira a se retrair contemplativamente ou flunar pela urbe ouvindo seu *iPod*.

Por isso, a performance do Radiohead não pode ser identificada a partir de nenhum dos padrões relacionados ao corpo e ao gênero sexual indicados por Frith e McRobbie (1990), o *cock rock* (performance agressiva, dominante e controladora) ou o *tennybop* (performance frágil e triste), pois a construção das duas categorias dos autores supõe uma relação direta e não complexa com o espaço no qual o corpo habita. O Radiohead, em *In Rainbows*, mantém uma busca por complexificação na relação com o espaço e uma vez que o próprio corpo está alheio da sua relação com o espaço, a construção da identidade de gênero deve ser postergada.

¹¹⁸ “Essa noção de música popular que fornece um centro reconfortante pode parecer um tanto problemática quando aplicada à música de uma banda como o Radiohead, no entanto, cuja música sempre lidou com temas de desabrigo e que evocam os espaços de alienação e disfunção em vez de centros de calma”.

Em artigo promissor, Erin Harde (2005) sugere que o Radiohead seria uma banda que nega o gênero sexual por meio de suas canções, vídeos, letras, performance e imagem. A autora identifica a ausência de temas ligados ao sexo e ao gênero em álbuns posteriores a *The Bends* e assume que, por não acionar o corpo nem de forma vibrante nem de maneira frágil, para o Radiohead o gênero sexual não é uma questão a ser tematizada.

Radiohead transcends musical boundaries because it is entirely unconcerned with sex or gender. Its members need not cross-dress, or assume sexually ambiguous personas to accomplish androgyny, because their music is non-gendered and their images is non-sexual (HARDE, 2005, p. 53)¹¹⁹.

O fato do gênero sexual não ser tematizado nas canções da banda não possibilita inferir que haja abstenção de um efeito corporal, mas apenas que há uma compreensão do gênero sexual como uma construção social posterior à relação com o espaço. Nem sempre que se faz referência a um corpo fala-se, necessariamente, de um corpo sexualizado – feminino, masculino ou andrógino. Na dimensão das formas da expressão, onde tal binarismo ainda não se manifesta (GUMBRECHT, 1998b), percebe-se que o corpo é sempre um dado material presente nas canções do Radiohead.

Quando Castro (2005) analisa a reconfiguração da experiência humana devido à inserção da topologia do ciberespaço, da realidade virtual e do crescimento da rede mundial de computadores, a autora percebe uma gradual prescindibilidade do corpo na tessitura e desenvolvimento das identidades e vincula esse processo a um novo padrão de sensibilidade humana. Num movimento afim às teses clássicas de autores como McLuhan, Benjamin, Simmel e Kracauer, e mesmo de Kittler e Gumbrecht, embora Castro não tome esses teóricos como seus interlocutores.

Nossa sensibilidade humana, demasiadamente humana, vem sendo estimulada e ampliada por novos prazeres sintéticos, toda uma diferença da gama de sensações produzidas pelo cruzamento entre a inventividade humana e suas ferramentas tecnológicas. Não se trata de utilizar a tecnologia como um acessório, um gadget, ou como uma novidade por si só; trata-se de expandir nossos limites sensoriais, perceptivos e cognitivos, através da exploração de novas possibilidades de expressão. O que a associação entre música e tecnologia parece tornar evidente é que é possível viver e fazer arte em harmonia com as máquinas: uma harmonia mais ampla que acolha o dissonante. Ao mesmo tempo, esta associação aponta para uma inesgotável potência do humano para se desdobrar em múltiplas fases, por contato e assimilação do que lhe é heterogêneo (CASTRO, 2005, p. 13)

¹¹⁹ “O Radiohead transcende barreiras musicais porque sexo ou gênero não os concerne. Seus integrantes não precisam de cross-dress ou assumir personas sexualmente ambíguas para se inserirem na androgenia porque sua música é a-gêneros e suas imagens são não-sexuais”.

Nesse processo de assimilação e transformação da sensibilidade por meio das tecnologias, a reprodução dos arquivos musicais digitais em *iPod* e similares parece encaminhar-se para o argumento apresentado pela autora. Um acolhimento do dissonante e do estranhamento como uma figura central da experiência musical. Mais importante é que essa mudança não se dá apenas no nível da música de vanguarda, mas também na música popular massiva – aspecto que Castro, infelizmente, não tematiza em seu artigo. Independente dessa negligência, a autora indica um crescente processo de referencialização na experiência musical contemporânea:

Quando a tecnologia se afirma como parte integrante do contexto cultural contemporâneo, a arte investe na diversidade dos meios tecnológicos para que sejam investigados e expandidos seus potenciais sensíveis. Percebe-se, por exemplo, um contínuo investimento na quebra das referências mais imediatas da música com a percepção humana, que estabelece um certo princípio de seleção a partir de suas próprias necessidades, hábitos e limitações. Trata-se de uma arte que tem consistentemente tomado o suporte tecnológico – e não somente o humano – como seu ponto de referência mais radical (CASTRO, 2005, p. 9).

Essa referência à máquina e ao suporte tecnológico – como expansão do próprio corpo humano – é também indicada por Mark Hansen (2005), no seu estudo sobre a forma como o Radiohead deformou a noção de Rock a partir de suas experimentações musicais. Identificando que a banda se afastou da fórmula pós-Rock¹²⁰ depois de *Ok Computer*, o autor vai afirmar que:

Radiohead's encounter and appropriation of techno rhythm and digital composition aims to catalyze a co-becoming of the human and the machine, of breath and machine beat, the ultimate payoff of which is nothing more or less than an expansion in the domain of Rock music (HANSEN, 2005, p. 119)¹²¹.

Uma expansão do gênero Rock, mediante o investimento nos formatos tecnológicos, na relação com o corpo e a percepção por espécies de efeitos de choque¹²² e da fricção entre

¹²⁰ O termo pós-rock é atribuído primeiramente ao crítico Simon Reynolds, que o teria cunhado em 1994 – embora já houvesse sido usado em meados de 70, por outro crítico americano. Trata-se do uso da instrumentação clássica do Rock para a produção de sonoridades incomuns ao gênero. Bandas como Stereolab e Tortoise tiveram alguns álbuns assim caracterizados. A fórmula do pós-rock indica a inclusão de elementos musicais da *ambient music*, jazz, música eletrônica e música experimental.

¹²¹ “O encontro e a apropriação do Radiohead com o ritmo techno e a composição digital visa catalisar um co-tornar-se do homem e da máquina, da respiração e da batida da máquina, cuja resultado final é, nada mais na menos, que uma expansão no domínio do Rock”.

¹²² Benjamin, um dos primeiros autores a tratar das alterações da sensibilidade e percepção a partir das tecnologias de reprodução, apontava para a importância dessas tecnologias no cultivo de uma experiência de choque, cada vez mais comum no contexto de surgimento das técnicas de reprodutibilidade. Em uma pequena nota de rodapé, freqüentemente ignorada na leitura do ensaio sobre a obra de arte, o autor explica que um dos efeitos mais importantes do cinema é a sua capacidade de treinar os sentidos para as novas situações

humano e máquina é a conclusão a que chega Hansen (2005) sobre o caminho seguido pelo Radiohead. São a partir desses elementos disponíveis que a experiência com *In Rainbows* se desenvolve, esses aspectos gerais garantem condições de perceber as particularidades do álbum.

4.3.2 Fricções

Cultivado no interior de uma cultura de audição que não apenas admite como requer a habilidade com as novas tecnologias (troca de arquivos musicais em programas P2P, reprodutores digitais pessoais, etc), o álbum está imediatamente em relação com esses formatos industriais e com as ritualidades envolvidas nesse tipo de consumo. Isso implica o desenvolvimento de uma conduta específica de relacionamento com a música.

O meio material através do qual esse relacionamento se efetuará é um reproduutor digital: o computador, seja ele um PC, Macintosh ou *laptop*, e as tecnologias móveis, como o *iPod*, o telefone celular ou mesmo o MP3 *player*. São essas as medialidades, extremamente portáteis, a partir das quais a experiência com a música se desenvolve. A portabilidade dos computadores e desses outros aparelhos é tamanha que eles podem estar localizados em qualquer local: escritórios, bibliotecas e quartos, de modo que a experiência musical também fica pulverizada nesses espaços.

Independente, entretanto do espaço onde os reprodutores se encontram, mantém-se o fato de alto-falantes pequenos estarem disponíveis (afinal, eles precisam ser facilmente transportáveis). A dimensão do alto-falante se relaciona de forma direta com o tipo de experiência de escuta possível devido às relações entre pressão sonora, de modo que esse aspecto dificulta consideravelmente a exploração dos volumes dos sons, descrito por Baugh (1993) como característico do Rock. As canções em *In Rainbows* são constrangidas, desse modo, por um elemento da medialidade que influencia o processo de escolhas poéticas da banda (a impossibilidade de reprodução da amplitude de volumes dos diferentes instrumentos, implica o uso de filtros compressores do espectro sonoro) e também o desenvolvimento da experiência.

Há uma ampla gama de instrumentos empregados pelo Radiohead nas músicas do

álbum, fator este que favorece o "borramento" das marcas do gênero Rock. A guitarra, que tradicionalmente é uma marca do Rock, está junto aos arranjos de cordas, piano, batida de música eletrônica e do *Ondes Martenot* (um instrumento desenvolvido pelo francês Maurice Martenot, similar ao Theremin, mundialmente famoso com a obra de compositor francês Olivier Messiaen). Todos estão presentes nas faixas de *In Rainbows*, o que impossibilita definir com precisão quais convenções genéricas são seguidas e reafirma a tendência da banda em manter seus álbuns à margem das rotulações feitas pelos jornalistas.

Quando *In Rainbows* foi lançado esse foi o comentário da revista *Rolling Stone*:

These wily boys may have a secret album-title exchange program with Kelly Clarkson, but everything else about In Rainbows is typically hard-rocking Radiohead. Like every other Radiohead album except Kid A — still their most famous album, but they only made it once — In Rainbows has uptempo guitar songs and moody acoustic ballads, full of headphone-tweaking sound effects. All of it rocks; none of it sounds like any other band on earth; it delivers an emotional punch that proves all other rock stars owe us an apology.

In a brilliant move, Radiohead released In Rainbows via optional-pay download; I paid \$5.27, in honor of my mom's birthday. Almost all the songs are already familiar to fans from live versions, but here they become expansive new creations. "Arpeggi" and "Bodysnatchers" ride on white-heat rhythm-guitar overdrive, while "House of Cards" is a fragile lovers-rock ballad closely resembling Dusty Springfield's (and the Byrds') "Going Back." "All I Need" has erotic pleading ("I'm an animal trapped in your hot car"), sad chimes in the "No Surprises" mode, and an ominous synth-piano rumble. On 2003's Hail to the Thief, Yorke's vocals were all punk rage, but here his voice has an R&B lilt that suits the songs' romantic directness.

The end of "Videotape" is the only time the band dips back into dated glitch-blip electronics. Otherwise, the music is full of vividly collaborative sonic touches, from the Gary Numan synth-nightmare drones of "All I Need" and "House of Cards" to drummer Phil Selway's surprisingly deft way with his brushes and woodblocks. No wasted moments, no weak tracks: just primo Radiohead. Hell, I'm going back and tipping them another quarter just for the finger-cymbal solo on "Reckoner".¹²³

¹²³ “Estes astutos garotos devem ter um programa secreto de intercâmbio de títulos de álbum com Kelly Clarkson, mas todo o resto sobre *In Rainbows* é típico hard-rock do Radiohead. Como todos os álbuns do Radiohead, exceto *Kid A* – ainda seu álbum mais famoso, mas feito apenas uma vez – *In Rainbows* tem canções de guitarras acima do tempo e baladas acústicas tristes, cheio de efeitos de fones de ouvido estalando. Todo o álbum é legal: nenhuma faixa soa como qualquer outra banda da terra: dá um soco no emocional que nos prova que todas as outras estrelas do rock nos devem desculpas. Num movimento brilhante, o Radiohead lançou *In Rainbows* via download de pagamento opcional; eu paguei 5,27 libras, em homenagem ao aniversário de minha mãe. Quase todas as canções já são conhecidas pelos fãs de versões ao vivo, mas aqui elas ganham novas criações expansivas. “Arpeggi” e “Bodysnatchers” baseam-se no esgotamento de guitarras rítmicas brancas e quentes, enquanto “House of Cards” é uma frágil balada de rock amoroso assemelhando-se claramente à “Going Back” do Dusty Springfield (e dos Byrds). “All I Need” possui um apelo erótico (“sou um animal apanhado no seu carro quente”), badalares tristes no estilo “No Surprises”, e um ruído sinistro de piano sintetizado. Em *Hail to the Thief*, de 2003, os vocais de Yorke eram pura fúria Punk, mas aqui sua voz tem um tom R&B que se ajusta com a direção das canções românticas. O fim de “Videotape” é o único momento em que a banda mergulha de volta em bipes eletrônicos. No entanto, a música é cheia de toques sônicos vivos e colaborativos, dos pesadelos

Rob Sheffield, 1 novembro de 2007. Capturado em http://www.rollingstone.com/reviews/album/16830636/review/16831146/in_rainbows Acesso em 29 de setembro de 2008.

Sheffield enaltece *Kid A*, o álbum de difícil escuta, como o mais famoso da banda, elogia a “jogada” de lançamento do álbum via “pagamento opcional” e que, musicalmente, *In Rainbows* não tem pontos fracos, trata-se do Hard Rock do Radiohead, com guitarras, ambiências acústicas e efeitos sonoros. Não ser possível determinar com precisão qual o gênero musical em que *In Rainbows* se enquadra, a não ser na musicalidade da própria banda, é uma questão para pensar valores cultivados no âmbito da música popular massiva em geral e, principalmente, no Rock. O investimento numa indiscernibilidade de gênero é sintoma de uma experiência musical que se afasta do furor classificatório, marca de uma era.

O refinamento das composições já tocadas em shows ao vivo também é objeto do comentário e ajuda a pensar *In Rainbows* como um álbum que foi aprimorado gradualmente na interação com o público – assim como DSOTM. Isso implica reconhecer que a ampla pressão exercida pela indústria fonográfica nas décadas de 80 e 90, sobretudo com a MTV, se dilui e permite uma forma de composição menos previamente estruturada.

Para ter o álbum, no contexto de seu surgimento (outubro de 2007), era necessário estar inserido na cultura da rede e fazer um pedido no site oficial de lançamento. O próprio design do *website* no qual *In Rainbows* foi disponibilizado, portanto, funciona como um meio expressivo a partir do qual as expectativas sobre a sonoridade se construirão pela primeira vez. Nele os efeitos coloridos predominavam em toda a página, como se indicassem uma multiplicidade de tons e texturas nas composições da banda, e era dotada de um movimento que favorecia a emergência do sentido de sonambulismo. As indicações na página diziam que o *Radiohead* havia feito um novo disco, mas que ele só estaria disponível, naquele momento, para pedidos através do site em dois formatos: uma caixa (*discbox*) ou download.

sintetizados por Gary Numan em “All I Need” e “House of Cards” até o surpreendente manuseio do baterista Phil Selway de seus pincéis e blocos de madeira. Não há momentos nem faixas desperdiçadas: só Radiohead de primeira. Inferno! Vou voltar e tocá-los novamente um pouco mais, só um pouco antes do solo pratos em “Reckoner””.

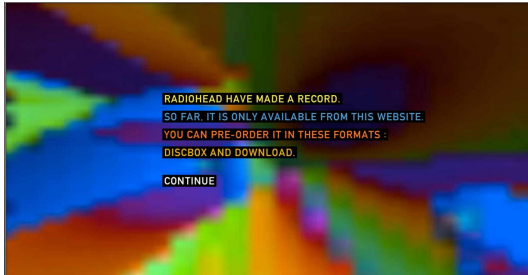


Fig 07: Website de In Rainbows

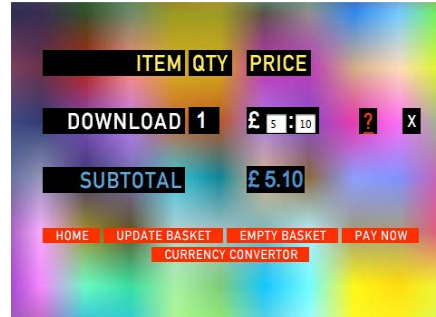


Fig 08: Tela de compra de In Rainbows

É verdade que a escolha feita pelo ouvinte aqui, influenciará um tipo de relacionamento específico com o álbum. A opção pelo *download* favorece aquela relação menos convencional com a música Rock, extremamente próxima das tecnologias móveis de reprodução e da audição isolada. O *discbox* mantém a forma de consumo musical do Rock mais estabilizada dentro da tradição. É apropriado, portanto, pensar os efeitos da configuração material particular para a experiência com o álbum.

Embora os ouvintes já estivessem acostumados a burlar as regras da indústria fonográfica e ter as suas canções prediletas armazenadas em seus computadores ou tocadores digitais a partir de software P2P, ter a opção de pagar o quanto quiser pelo álbum da banda se configura como um aspecto inusitado. O reconhecimento da nova *institucionalidade* operante possibilita outras formas de constrangimento, a própria ideologia de audição exerce força de coerção das possibilidades.

Quando comprado em versão *discbox* o consumidor recebe o álbum com a tradicional arte gráfica, que se tornou elemento obrigatório com a consolidação das capas com desenhos e letras impressas no final dos anos 60, fundamentalmente a partir de *Sgt. Pepper's....* Entretanto, a capa e o encarte de *In Rainbows* não apresentam fotos da banda, mas mantém o mesmo padrão colorido, disforme e onírico do website. O *Dead Air Space* e a arte gráfica de *In Rainbows*, como é possível constatar pelas figuras, seguem o mesmo princípio de identidade visual e tipográfica, o que oferece uma continuidade interessante da percepção da tela do computador para o álbum.

As letras das canções fazem parte do encarte, mas estão dispostas de maneira espaçada, seguindo padrões da poesia concreta e da escrita na Web, de modo tal que a leitura não é muito fácil. Essa é uma prática pela qual a banda já era reconhecida, sobretudo na arte de *Ok Computer*, *Kid A* e *Amnesiac* esse tipo de princípio visual já vinha sendo usado, como

demonstrado por Greg Hainge (2005), no estudo sobre a subversão do *mainstream* proporcionada pelo Radiohead.



Fig 09: Capa de *In Rainbows* (versão CD)

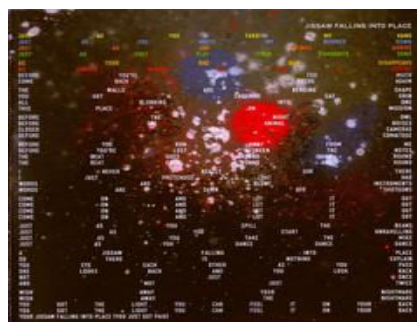


Fig 10: Letras no encarte de *In Rainbows*

Mesmo na versão mais tradicional (a do álbum com arte gráfica, encarte e letras) *In Rainbows* guarda as características do ambiente no qual *apareceu* primeiramente, a Web, bem como a marca estilística que vinha sendo construída pela banda. A estrutura fragmentária do espaço virtual migra para o encarte do disco, de modo que o ouvinte que acompanha a canção com o encarte para cantar junto as músicas torna-se uma figura não prevista na sua configuração (uma vez que a leitura é comprometida devido aos espaços fora de padrão entre as letras).

Hainge (2005), a partir da interpretação da arte gráfica dos álbuns da banda, aposta que há intenção em provocar um distúrbio no espaço aconchegante e conhecido criado pela sonoridade pop. Um distúrbio que lida com a alienação de se viver num mundo de política global e tecnologias pós-industriais. Para o autor, essa atmosfera de distúrbio espacial vai aparecer também no *site* oficial da banda.

Radiohead's official website was, at this time, perhaps the element of its marketing machine that strayed furthest from the path of a well-behaved band, becoming increasingly difficult to navigate, increasingly text-based, and increasingly political as time went on. In most respects, however, Radiohead, although undoubtedly idiosyncratic, comported itself, happily or not, as a mainstream artist, providing its audience with the sense of familiarity that we have suggested this majoritarian realm creates (HAINGE, 2005, p. 69)¹²⁴.

O autor arremata afirmando que o distúrbio espacial construído pela banda tem

¹²⁴ “O site oficial do Radiohead era, neste momento, talvez o elemento da sua máquina de marketing que mais se desviava do caminho bem-comportado da banda, cada vez mais difícil de navegar, mais baseado em texto e mais político como o passar do tempo. Na maioria dos casos, no entanto, o Radiohead, sem sombra de dúvida idiossincriticamente, comportava-se, felizmente ou não, como um artista *mainstream*, fornecendo ao seu público a sensação de familiaridade que temos sugerido ser criado majoritariamente neste reino”.

inspiração sartreana e que a música produzida pelo Radiohead expressa essa sensação de estar perdido, traumatizado. Um estranho num espaço que deveria ser confortável e seguro. Esse efeito converge com os proporcionados pelas medialidades dos reprodutores digitais que caracterizam o padrão de escuta contemporâneo. Assim como as materialidades que possibilitam a escuta fazem o ouvinte incorporar novos elementos na experiência musical (como o espaço da cidade e seus ruídos), a própria arte gráfica de *In Rainbows* é contaminada por tais efeitos, provocando uma sensação de desespacialidade.

O distúrbio espacial em *In Rainbows* se manifesta, em primeiro lugar, no *site* a partir do qual foi disponibilizado e, posteriormente, no *digipack* que guarda o CD, além dos adesivos com o nome da banda, do álbum, nome das canções e o encarte com as letras. Há uma apropriação inventiva dos recursos já acessíveis no espaço de experiências, entretanto, uma vez que mesmo oferecendo uma obra fechada (um álbum), ele apresenta um grau de abertura, um posicionamento no estilo “*do it yourself*”, já que os elementos de encarte (capa, letras e adesivos) devem ser montados.

Isso significa que, no que diz respeito aos suportes de consumo, *In Rainbows* emerge como um álbum de Internet, como um álbum da rede, mas que migra para todos os outros formatos, guardando vestígios de sua produção numa lógica descentralizada e fragmentária. Essa particularidade deve ser ressaltada, uma vez que a Web foi considerada, por algum tempo, uma espécie de depósito para onde as já conhecidas formas expressivas poderiam migrar. *In Rainbows* opera inversamente, é uma forma expressiva da cultura áudio/virtual que migra para as formas expressivas mais tradicionais.

O sintoma derradeiro da prática de escuta operante se oferece quando as músicas afetam o corpo do ouvinte. No início do desenvolvimento das técnicas de reprodução do som, afirmou-se que a voz gravada era descorporalizada, na medida em que possibilitava a experiência de ouvir a própria voz prescindindo das reverberações na mandíbula e no aparato craniano. Seguindo esse princípio, é possível afirmar que a experiência de ouvir música relacionando-a aos mais variados espaços e ruídos públicos gera a desespacialização e, sobretudo, um deslocamento do corpo, pois precisa se relacionar a todo o momento com diferentes espaços. O corpo deslocado, portanto, não dança, não canta. Escuta uma espécie de trilha sonora do traumático cotidiano contemporâneo.

A situação normativa de escuta (STOCKFELT, 2004), portanto, está associada a esse

deslocamento constante, ao trânsito por espaços e por estados afetivos e a capacidade de articular os ruídos desse deslocamento à própria experiência com o álbum. Sons que parecem emanar de diferentes fontes sonoras (não só dos fones de ouvido, mas do espaço pelo qual o ouvinte se desloca) são objetos propícios para o *aparecer da atmosfera*¹²⁵, descrita por Seel (2005) como uma das possibilidades de apreensão estética. O objeto da percepção aqui está em relação não apenas com a percepção, mas também com noções que o percebedor faz de si mesmo ou de uma situação, de modo que o objeto ganha um forte sentido de correspondência com a “atmosfera” em que a experiência se desenvolve. *In Rainbows* parece favorecer, deliberadamente, esse tipo de apreensão uma vez que desde seus elementos visuais e estruturais a relação que se institui é um “tragar/empurrar” o ouvinte ora para universo do álbum, ora para a vida cotidiana e seus deslocamentos.

Um corpo em trânsito pelos espaços não é um corpo nem assexuado, como defende Harde (2005), nem andrógino, como proposto pelo Glam Rock, na década de 70. É um corpo que retarda a construção da identidade, um corpo monista, que flana pelos mais diversos espaços possibilitando a fricção. Essa marca é um elemento fundamental na experiência com o álbum. Não é possível determinar para onde o corpo foi deslocado (não há apelo à dança *cock rock* ou à fragilidade *teenyboop*), mas apenas notar seu deslocamento e os ruídos a ele incorporados.

O último refúgio do corpo deslocado deveria, então, se encontrar nas canções que compõe o álbum. Os elementos consolidados do gênero Rock garantem um mínimo espaço conhecido para ser habitado. São dez composições, no total: *15 Step*, *Bodysnatchers*, *Nude*, *Weird Fishes/Arpeggi*, *All I Need*, *Faust Arp*, *Reckoner*, *House of Cards*, *Jigsaw Falling Into Place* e *Videotape*.

Um som mastigado e sujo, uma batida de bateria eletrônica marca a primeira faixa de *In Rainbows*, trata-se de *15 Step*. O riff de guitarra da faixa seguinte, *Bodysnatchers*, é um elemento marcante, que apresenta elementos mais ancorados no repertório tradicional do Rock. *Nude* traz os efeitos com sintetizadores e gravações reversas para primeiro plano, assim como uma viagem vocal de Thom Yorke, os toques suaves nas cordas concedem a faixa um tom triste e melancólico, extremamente introspectivo. Marcação de bateria e um belo dedilhar

¹²⁵ A expressão alemã é realmente *atmosphärische Erscheinen*, que teria uma tradução mais literal como “aparecer atmosférico”. Traduzimos como aparecer da atmosfera usando a palavra “atmosfera” no sentido metafórico, como em expressões “atmosfera sombria” etc.

num violão elétrico iniciam *Weird Fishes/Arpeggi*, acelerando a cadência do disco.

Os efeitos sonoros sintetizados preparam para o início de *All I need*, uma balada lenta que repete “*you're all I need, you're all I need. I am in the middle of your picture. Lying in the reeds*”. *Faust Arp* é a canção seguinte, que retoma o violão e o arranjo de arcos para fazer o dueto com a voz de Thom Yorke. Uma batida de címbalos e uma guitarra dedilhada trazem o ouvinte até *Reckoner*, marcada pelos vocais duplicados de Thom Yorke e pela ampla estereofonia empregada. *House of Cards*, uma espécie de ladainha vocal com belo arranjo melódico mantém a atmosfera musical da faixa anterior. *Jigsaw Falling Into Place* aparece como canção que imprime uma cadência dançante, rapidamente quebrada pela introspectiva *Videotape*, que encerra o álbum.

Não há refúgio para o corpo em nenhuma dessas faixas. Ao contrário, a disposição das músicas inibe a construção de um tema ou uma atmosfera geral para que o corpo repouse. Cada uma delas tem sua própria autonomia e densidade, permite evocar paisagens diversas, entre-lugares, cada um com suas respectivas atmosferas. O corpo deslocado e o estranhamento, contudo, são componentes que se mantêm.

Em *Reckoner*, a sétima faixa, o ouvinte é levado pela batida dominante de címbalos e dedilhado gentil de guitarra acústica, separados em alto-falantes distintos, para uma das possíveis formas de desespacialização presentes no disco. Utilizada como terceiro *single*, após o lançamento de *In Rainbows*, *Reckoner* foi disponibilizada tempos depois no site da banda, camada por camada, para que os usuários pudessem remixá-la ao próprio gosto. A composição é reconhecida como um trabalho representativo na carreira da banda e começou a ser tocada ao vivo ainda em 2001, durante as turnês de *Kid A* e *Amnesiac*. A versão que aparece em *In Rainbows*, entretanto, não guarda similaridades com as primeiras apresentações.

Ela tem um maior apelo ao ritmo e à guitarra acústica, e ambos os elementos estão espalhados por diferentes alto-falantes. Somente os tradicionais vocais desarticulados de Yorke soam no centro das caixas acústicas, em falseto, entoando os três primeiros versos de *Reckoner*. Eles ganham densidade com duplicação e backing vocals em *you are not to blame for*.

Reckoner
you can't take it with yer
dancing for your pleasure
you are not to blame for

Interessante é o recurso de extensão melódica usada por Yorke nos versos, murmúrios e sons sibilantes ganham importância na dinâmica da voz. Os versos seguintes são cheios de efeitos reverberantes e densidade, refletindo um ambiente acústico vivo. Backing vocals fazem melodias suaves até culminarem nos versos *because we separate like ripples on a blank shore*. Nos quais os vocais duplicados dão lugar ao vocal simples de Yorke.

bittersweet distractor
dare not speak it's name
dedicated to all human beings.
Because we separate like ripples on a blank shore
in rainbows
because we separate like ripples on a blank shore

Os versos finais retomam o título da faixa e promovem uma coda, mediante o uso de sons de arcos. Arcos que anunciam o fim e se contrapõem à batida dos címbalos.

reckoner
take me with yer
dedicated to all human beings.

Esse jogo com os instrumentos soando em caixas diferentes e a mistura entre vocais simples e duplicados favorecem a sensação de desespacialização por parte do ouvinte. Este percebe a transição de um timbre morto para um extremamente vivo e ressonante, tão logo a ressonância aparece, ela dá lugar ao som sem profundidade, construindo outra atmosfera e provocando o estranhamento no ouvinte.

Elementos de repetição não estão presentes na letra da faixa, a não ser no título “*reckoner*” e nos versos “*because we separate like ripples in a blank shore*”, que é antecedido por um fim falso e, por esse motivo, concede um tom dramático a esse ponto da música. Não há características de qualquer estrutura de refrão. Como os vocais também não são articulados, o que o ouvinte consegue acompanhar é o ritmo da música com as batidas de címbalos e a bela linha de vozes; a de Yorke fazendo uma espécie de solo, por vezes preenchida pela duplicação de sua própria voz ou pela inserção dos backing vocals. Não há guitarras poderosas, há arcos sugestivos, que contribuem para a construção da atmosfera onírica que predomina em *Reckoner*.

A faixa *House of Cards* também serviu como *single* de divulgação da banda. “Castelo de cartas” seria uma tradução apropriada para o título da música. Trata-se da faixa imediatamente posterior a *Reckoner* e traz um apelo muito maior às harmonias que sua antecessora. Os vocais são limpos e também há uso de eco e reverberação, mas a articulação

das palavras é bem mais nítida, o que favorece o entendimento e fixação da letra por parte do ouvinte. Leves efeitos dissonantes, backing vocals e arranjos de cordas aparecem em pontos diferentes da faixa, nada que o ouvinte do Radiohead já não conheça de trabalhos anteriores.

I don't want to be your friend
I just want to be your lover
No matter how it ends
no matter how it starts
forget about your house of cards
and I'll do mine
forget about your house of cards
and I'll do mine
Fall off the table and get swept under
denial, denial
The infrastructure will collapse
from voltage spikes
throw your keys in the bowl
kiss your husband goodnight
forget about your house of cards
and I'll do mine
forget about your house of cards
and I'll do mine
Fall off the table and get swept under
denial, denial
denial, denial
(your ears should be burning)
denial, denial
(your ears should be burning)

Todo o arranjo musical harmonioso e o verso inicial “*I don't want to be your friend, I just want to be your lover*” situam o ouvinte num ambiente romântico, como em uma balada pop, com o tradicional tema amoroso no plano central. A estrutura musical de *House of Cards* apresenta uma repetição apreciável na melodia pop, que possibilita fácil memorização e canto contínuo, à maneira de uma ladainha. Versos que podem ser cantados estão diluídos na faixa, de modo a possibilitar engajamento, cantarolando de quando em vez – como os “*denial, denial*” ou “*and I'll do mine*”. Esse cantarolar, entretanto, não é uma expressão de euforia, mas de agonia.

Embora o ouvinte possa se sentir mais dentro da sonoridade da música *pop*, os elementos de estranhamento e deslocamento vão surgindo no desenrolar da faixa. Os pequenos efeitos sonoros dissonantes fora de contexto retiram o que vinha se desenvolvendo como uma “canção pop” do seu padrão tradicional e dão maior peso ao elemento agonizante. Por outro lado, arranjos de cordas estabelecem diálogos com uma tradição musical condizente

a atmosfera romântica que vinha sendo criada.

O volume dos efeitos sonoros dissonantes ganha destaque, de modo a ampliar consideravelmente sua função sonora no desenvolvimento da canção. A tensão promovida pelo volume desses efeitos expressa a agonia crescente na faixa, proveniente da ciência de que tais usos expressivos do som não são compatíveis com o Rock. Esse elemento empurra/expande a sonoridade Rock para outras fronteiras e essa tensão só é aliviada ao fim da faixa, pelos backing vocals de “*your ears should be burning*”.

A expansão da sonoridade Rock a partir do estranhamento e do deslocamento promovido por *In Rainbows*, entretanto não é um fato inquestionável. Somente identificando se essa tendência é seguida por trabalhos de outras bandas ou artistas que é possível afirmar sua incorporação como um programa poético dominante e que deixa efeitos no quadro diacrônico. A julgar pelos elementos já disponíveis no espaço de experiências, cultura de audição e no desenvolvimento da escuta do álbum há motivos para acreditar que tal rumo seja seguido no Rock ainda por alguns anos (mesmo que a ancoragem no formato álbum possa ser tomada como marca de resistência de outro campo da experiência musical).

4.3.3 Singularidades

O modo como o Rock se relaciona com todas as novas possibilidades do mapa tridimensional das mediações contemporâneo é bastante contraditório (como parece comum na trajetória do gênero). A narrativa mestra desse gênero musical, que demanda autenticidade acima de tudo, encontra nas práticas de consumo musical novos desafios. Como a relação com a música torna-se mais lúdica e diluída no cotidiano, devido às fusões no âmbito dos games e dos toques de celular, o Rock passa a dialogar com ramos da indústria do entretenimento que reformulam a noção do que é autêntico, exigindo uma reorganização do próprio gênero.

O Radiohead, que já desenvolvia trabalhos em sintonia com essas reconfigurações, emprega em *In Rainbows* boa parte das características valorativas anunciadas em trabalhos anteriores. Isso ocorre tanto no âmbito da medialidade da situação de escuta quanto na experiência de ouvir as faixas do álbum.

No que diz respeito à medialidade, porque o *iPod* favoreceu a escuta de canções

isoladas e menos de álbuns inteiros (formato hegemônico de consumo musical no Rock, desde o final da década de 60) e a transformação dos reprodutores digitais portáteis em verdadeiras discotecas. Esse padrão acaba por reconfigurar a própria forma de produção das bandas (como observado em Arctic Monkeys, Mombójó, Nine Inch Nails) e, nesse sentido, alargar fronteiras do Rock. Curiosamente, entretanto, *In Rainbows* é disponibilizado para *download* como um álbum – o que indica sua concepção como um produto fechado, dentro do formato de consumo tradicional da década de 60 e ainda vinculado ao mapa daquele período.

Isso significa que embora a medialidade da situação de escuta pregue o “flanar” indeterminado e desorganizado, o corpo em deslocamento e fricção, *In Rainbows* aparece como uma espécie de guia para o errante, ao fornecer uma trilha sonora para a indeterminação mediante suas faixas organizadas e estruturadas. É assim que o álbum vai possibilitar a aparição de atmosferas distintas, na relação com os deslocamentos do ouvinte pelos mais variados espaços. Embora o Rock se expanda e se reconfigure e o Radiohead seja uma banda tradicionalmente subversiva, ela não consegue romper com o padrão instituído nas primeiras mutações do Rock: aquele instituído pelo álbum.

No que diz respeito à experiência de escuta, a percepção das músicas atrelada à percepção dos elementos cotidianos transforma tanto o cotidiano quanto a música. Não se consegue definir exatamente onde começa um e termina o outro, ambos trazem ruídos e dissonâncias para a experiência perceptiva. Trata-se de um processo de estranhamento que ocorre tanto no âmbito musical quanto da vida cotidiana.

No modelo auditivo está-se atento ao contexto externo e interno, ao antes e ao depois. Neste modo de cognição, oscilações expressivas, fluxos de intensidade, texturas tímbricas, formas efêmeras, contornos rítmicos surgem e se esvaem num jorro inexorável e diversificado. Noções como inacabamento, indeterminação, metaestabilidade e casualidade (acaso) entram em cena para descrever a complexidade do mundo assim percebido, composto por temporalidades (CASTRO, 2005, p. 12)

Além da descrição dos elementos em jogo nos novos modelos auditivos, Castro indica figuras estéticas da experiência musical contemporânea. Pode-se afirmar que *In Rainbows* apresenta como singularidade traços estilísticos adaptáveis a esses elementos da cultura de audição contemporânea e, ao fazê-lo, favorece uma prática de escuta do Rock que não está fundamentada nem na performance, como em *Nevermind*, nem na gravação, como DSOTM ou *Sgt. Pepper's...*, mas no estranhamento e deslocamento como figuras estéticas.

O estranhamento, como figura estética, tem uma longa tradição filosófica e ganha espaço nas teorias do século XX, em um autor como Adorno, como um elemento fundamental da arte. Trata-se de uma figuração que compreende a que arte possui uma função crítica na sociedade, e essa crítica deve fazer incidir uma configuração social positiva. Daí concepção extremamente normativa da teoria estética de Adorno no que diz respeito à música ou a concepção da força criadora da arte. Na experiência com *In Rainbows*, contudo, o estranhamento está ligado à indiscernibilidade genérica, ao apagamento das fronteiras entre gêneros musicais.

O deslocamento aparece nas obras de Benjamin e também nas releituras de Gumbrecht. Repercuta no âmbito das teorias comunicacionais e reinterpreta a importância dos efeitos materiais nas práticas da cultura, efeitos ligados à sensibilidade cultivada pelas técnicas de reprodução e à vida atribulada dos grandes centros urbanos. Processos que ancoram as mudanças de percepção e dos sistemas simbólicos em mudanças da ordem material, cotidiana e, muitas vezes, casual.

Tais possibilidades, ausentes nas reflexões de Baugh (1993 e 1995), Young (1995), Gracyk (1996) ou Davies (1999), apresentam como padrão poético um elemento que, embora distinto do niilismo da década de 90, está ligado aos desenvolvimentos sociais daquele período. Trata-se da possibilidade de construção de novos valores e de novas ideologias. A poética niilista no Rock apontava para falta de referências, a falta de modelos e por isso exacerbava a dimensão dionisiaca e caótica da música. Se por um lado essa conjuntura pode ser bastante desanimadora, pois não se sabe para onde seguir nem quais rumos tomar, por outro lado deixa possibilidades para a construção de algo novo, de transformações.

Na experiência com *In Rainbows*, novos valores são incorporados ao gênero Rock.

We can now see that what distinguishes Radiohead's contribution at the sonic threshold is its capacity to move back and forth between the worlds of analog performance and digital composition – or, more specifically, its willingness, on the one hand, to deterritorialize its rock sound (by undoing the distinction between voice and sound) in a process that yields an expansion in the sonic terrain of its music, and its effort, on the other hand, to bring this expanded terrain back to bear on the performance-oriented model of rock (HANSE, 2005, p. 123)¹²⁶.

¹²⁶ “Podemos ver agora que o que distingue a contribuição do Radiohead no limiar sonoro é a sua capacidade de ir e vir entre os mundos da performance analógica e da composição digital – ou, mais especificamente, da sua vontade, por um lado, em desterritorializar sua sonoridade rock (desfazendo a distinção entre voz e som) em um processo que produz uma expansão do terreno sonoro de sua música, e seu esforço, por outro lado, em trazer de volta este terreno expandido para apoiar o modelo orientado de performance do rock”

Uma prática de escuta desespacializada expande o domínio do Rock. Músicas “vagas” e “especializadas em tudo” incorporam um elemento fundamental da condição contemporânea na experiência de escuta: a errância. Esse flunar errante não se resume apenas ao movimento do corpo, mas ao passeio com todos os sentidos e sem objetivos determinados, por universos tanto conhecidos como desconhecidos.

Em *Reckoner* a figura do estranhamento surge pelo emprego de elementos musicais com estereofonia e do jogo entre vozes simples e duplicadas, que impedem o ouvinte de identificar um espaço sonoro definido com o qual se relacionar. Essa indefinição e indeterminação promovem uma espécie de efeito onírico. Já *House of Cards* aposta no estranhamento por meio do uso de efeitos dissonantes que se sobrepõem à estrutura melódica e ao tema amoroso da canção.

Desse modo, percebe-se que parte do discurso sobre o caráter inovador de *In Rainbows* gira em torno de um agenciamento em consonância com os valores em evidência na era digital. O caráter metamórfico do álbum, sua potencialidade de colocar o corpo num estado de deslocamento, a incorporação dos ruídos e dissonâncias como aspectos poéticos da musicalidade. Todos esses elementos são acionados na experiência, não necessariamente permitindo algo melhor ou pior que a escuta musical anterior, mas permitindo a experimentação de outros valores – valores de uma cultura do áudio, que já desenvolve uma compreensão mais crítica da escuta e da audição.

Isso significa que a reconfiguração no mapa tridimensional das mediações da experiência com o Rock não toma como aspecto privilegiado a força determinante das tecnicidades, como se supunha inicialmente devido às últimas inovações tecnológicas, mas aspectos característicos das socialidades e ritualidades operantes no consumo musical. É nesse âmbito que as fronteiras do Rock tem sido reestabelecidas. O tradicional formato álbum e a noção de autenticidade, por exemplo, continuam exercendo força na experiência com o Rock, entretanto o estranhamento e o deslocamento aparecem num gênero musical que podia ser definido com as palavras “performance”, “gravação” e “ruído”. Percebe-se, nesse sentido, um novo campo de experiências comum, pronto para ser acionado e tensionado por desenvolvimentos vindouros.

5. Considerações Finais

Pondo em diálogo os aspectos macro, que constroem e, ao mesmo tempo, possibilitam as variadas formas de experiência, com aspectos micro, os detalhes, os agenciamentos específicos e mútuos que se estabelecem nas relações entre um organismo e um ambiente qualquer, é possível construir um modelo explicativo da experiência estética, no campo da Comunicação, que relacione os valores partilhados por uma tradição às singularidades próprias que emergem na interação de um objeto com o outro.

Esse estudo, especificamente, ao se ocupar do modo como as diferentes práticas de escuta do Rock são “tonalizadas”, isto é, informadas pela natureza da experiência desenvolvida entre ouvinte e álbum, numa situação peculiar, circunscrita histórico-socialmente e mediada por elementos diversos, revela as transformações ideológicas, poéticas e mesmo técnicas pelas quais um determinado gênero musical pode passar. Mais importante, entretanto, é que o estudo revela que mesmo essas transformações ideológicas, poéticas ou técnicas não são consequências de uma determinação social, produtiva ou tecnológica, mas antes, e sobretudo, *uma transformação na experiência com o Rock*.

Se a prática de escuta desenvolvida na relação com *Dark Side of the Moon* conforma uma competência para a audição espacializada, atenta e sem “acesso” para o corpo (a não ser ao apelo à condição biauricular da percepção humana), ela não é, necessariamente, uma simples resposta às mediações técnicas que regulavam a indústria fonográfica e os processos de gravação na década de 70. Como o estudo comparativo demonstrou, essa prática de escuta atenta e espacializada ganha contornos nítidos quando observada na composição das suas diversas mediações – como a socialidade, ritualidade e tecnicidade, inclusive.

Já na relação com *Nevermind*, a prática de escuta que se desenvolve é marcada pelo engajamento corporal e apelo somático, ou seja, dançar e cantar como formas de conduta privilegiadas para a interação com o álbum. Entretanto essa prática não pode ser entendida, simplesmente, como uma resposta política oferecida pelo Nirvana (e pelo grunge) ao contexto no qual o Rock estava inserido, sobretudo o modo como negócio musical tinha se

configurado. Isso porque ela guarda contradições que estão associadas, mais uma vez, a própria natureza da experiência.

Para *In Rainbows*, por sua vez, a prática de escuta que se desenvolve é a do deslocamento, de modo que ouvir música significa ser capaz, também, de incorporar os ruídos dos ambientes na relação com as canções. Uma espécie de “atenção distraída” emerge como prática de escuta que, embora possa estar relacionada aos reprodutores digitais de arquivos musicais, não pode ser considerada uma simples consequência desses artefatos midiáticos, afinal, toda uma cultura da rede e do acesso simultâneo aos produtos expressivos vinha sendo construída.

As três práticas de escuta são, portanto, condutas desenvolvidas em função de uma transformação na experiência com o Rock. Essa afirmação embora pareça extremamente ampla, desvela seus componentes na medida em que se observam os diversos elementos constituintes da experiência e o modo como eles se inter-relacionam. *Nem toda transformação nos elementos que compõe a experiência promove, necessariamente, uma reconfiguração da experiência.*

Essa é uma formulação que se pode inferir, por exemplo, pelo fato do formato álbum permanecer como uma constante na experiência com o Rock, desde a década de 60, independente do modo como outros aspectos das mediações sociais de articulam. Ele resiste às transformações na ordem das tecnicidades (diferentes suportes LP, K7, CD e MP3) e das socialidades (tanto públicos segmentados do *underground* quanto o amplo público *mainstream*) sem ter seu *status* abalado. Isso indica, portanto, que o formato álbum ainda continua sendo extremamente importante na configuração da experiência com o Rock e suas práticas de escuta.

Outro fator que confirma nossa formulação está relacionado ao elemento “autenticidade”, que perpassa a experiência com os três álbuns. Em DSOTM e *Nevermind* há uma proteção ao aspecto autêntico na contraposição que se observou entre público *mainstream* e *underground*, já em *In Rainbows* a autenticidade está associada ao seu valor artístico e de embaralhamento nas fronteiras do gênero Rock. De fato, essa reivindicação de autenticidade nos fenômenos ligados à mediatização é uma constante, como se fosse necessário atestar a todo o momento a imprescindibilidade de tais experiências de intensidade na sociedade contemporânea. Nesse sentido, podemos observar duas constantes na

experiência com o Rock: o formato álbum e o discurso da autenticidade.

Há, entretanto, reconfigurações na experiência que são tão significativas que não apenas instituem uma conduta, isto é, que não apenas fazem emergir uma nova prática de escuta, como também ampliam/reduzem as formas de sentir e perceber, ou seja, a própria capacidade de audição. Após essas experiências, a percepção torna-se aberta para fenômenos não antes experimentados, ouve-se mais, mesmo que nem sempre esses sons sejam relevantes para uma determinada prática de escuta. Isso significa que mesmo aquela dimensão menos ativa da escuta, a qual Schaeffer se referia como ouvir (*ouir*), é moldada pela experiência, sobretudo pela sua dimensão estética.

[D]o mesmo modo que a nossa visão possui uma quantidade de instrumentos (máquinas fotográficas, câmeras de vídeo e outras próteses), também nossos ouvidos são *aparelhados* em uma escala inédita. E, desde Pierre Schaeffer até pelo menos os atuais Djs, esta aparelhagem abre possibilidade para todo ouvinte de tornar notórias as suas escutas: de as reproduzir, de as difundir, quer dizer, de torná-las públicas, para que sejam escutadas, compartilhadas e comentadas, em síntese, para, em conjunto, construir uma cultura *crítica* da escuta (SZENDY *apud* IAZZETTA, 2009, p. 35).

Embora Szendy tome como foco os aspectos técnicos dessas ampliações e use os termos “audição” e “escuta” de forma indiscriminada, pode-se perceber que sua preocupação é a mudança na escala da sensibilidade – que ele demonstra ao falar da construção de uma cultura crítica da escuta. Nesse sentido, a partir dos dados produzidos nesse trabalho, pode-se argumentar que essa possibilidade só emerge a partir do momento em que a audição, cultivada no seio do processo da mediatização, se elastece ou comprime, informada e reformada pela experiência estética e materializada nas práticas de escuta.

A prática de escuta que se desenvolve com DSOTM incorpora os valores da audição cultivada pelos alto-falantes e pela espacialização dos sons, contribuindo, de forma mais pragmática, para a construção de uma cultura de audiófilos, por exemplo. Com *Nevermind* pode-se perceber a força da cultura de audição pop, na medida em que são aqueles elementos melódicos e “vivos” presentes na sonoridade pop que são incorporados na expressão de um grupo *underground* e configuram uma prática de escuta de valorização do tempo presente e do engajamento somático. Em *In Rainbows*, a incorporação dos ruídos ambientes e da própria medialidade, do deslocamento na relação com a música, e do estranhamento das fronteiras do gênero musical são expressões do modo como a experiência informa a dimensão da própria sensibilidade humana.

Pode-se identificar, portanto, três práticas de escuta distintas: uma *escuta metonímica*, na qual a relação que se estabelece entre ouvinte e música privilegia um único órgão do sentido (o ouvido vale por todo o corpo); uma *escuta somática*, na qual o empenho de variados órgãos dos sentidos é convocado para o relacionamento do ouvinte com a música e uma *escuta distraída*, na qual a relação se fundamenta no deslocamento e fricção com variados espaços.

A partir disso, pode-se afirmar que a discussão sobre o objeto estético do Rock não depende simplesmente de características imanes do objeto (BAUGH, 1993; YOUNG, 1994; GRACYK, 1996; DAVIES, 1999; KANIA, 2006), mas das características da relação que se institui entre Rock e os ouvintes, ou seja, o objeto estético do Rock varia em função do modo como a experiência se desenvolve em situações e contextos sócio-históricos diferenciados. Certamente por esse motivo, os autores que discutiram uma abordagem Estética para o Rock apresentaram argumentos tão razoáveis – pois cada um focou experiências distintas.

Da especificidade do nosso estudo, entretanto, encontramos parâmetros mais amplos que são capazes de dar conta da apreensão da experiência estética a partir de aportes teórico-metodológicos da Comunicação. É possível sustentar, por exemplo, que determinados padrões encontrados no estudo das práticas de escuta do Rock são articuláveis ao estudo das práticas de escuta musical, de forma mais ampla, e podem ser encontradas mesmo nos estudos sobre as práticas do ver (no cinema e na fotografia, por exemplo) ou sentir (na dança e nos esportes). O estudo de caso desenvolvido pode ser entendido, então, como um modo de responder as condições atuais da constituição do conhecimento no campo da Comunicação.

Encontramos “uma variedade dinâmica de fenômenos” que claramente solicitam uma apreensão de seus aspectos propriamente comunicacionais; e “não dispomos de uma provisão suficiente de grandes regras” básicas próprias ao campo, com formalizações teóricas transversais à generalidade do objeto, nem suficientemente consensuais, que permitam fazer reduções preliminares (BRAGA, 2008, p. 76).

Daí a necessidade de articular a reflexão sobre as mediações, desde suas dimensões constitutivas mais amplas (como as mediações simbólicas) passando pelas mediações sociais (discutidas por Martín-Barbero) e pelas características dos diferentes *media* (ambientes dotados de materialidades específicas, no sentido que lhes atribui Dewey e Gumbrecht), aos aspectos singulares que a experiência estética apresenta. Pela amplitude contextual e força

explicativa dessa articulação, compreendemos que ela é importante referência para fundamentar as discussões sobre a experiência estética no campo comunicacional.

O que o se faz efetivamente para apreender a experiência estética, a partir do referencial proposto, é contrapô-la ao conjunto de experiências com as quais ela se relaciona (disponível no quadro da tradição no interior da qual ela se origina) e se destaca (explicitado no modo singular como a interação entre objeto e criatura se desenvolve) de modo a compreender e explicar quais as condições situacionais satisfeitas para a emergência daquela experiência. Para promover essa contraposição é necessária uma forte inspiração pragmática no modelo explicativo, de modo que para conceder valor heurístico ao estudo da experiência estética restringimo-la ao estudo das competências pragmático-performativas evidenciadas em diferentes situações.

Isso significa que o estudo sobre a dimensão impessoal da experiência estética fundamenta-se, necessariamente, nessa contraposição entre o que pode ser acessado, previsível e convencional, que é oferecido pela tradição, e o que surge inesperadamente, do modo como o encontro entre criatura e objeto ocorre.

Essa ênfase na consciência da relação presente, dos encontros aqui e agora, sob essas circunstâncias específicas concedem um valor importante ao tipo de estudo proposto, na medida em que permite refletir sobre aquelas variadas experiências que são extremamente intensas e necessárias à existência da criatura, como a experiência da presença de si-mesmo na relação com a presença de *Outro*. Esse *Outro*, na verdade, não é necessariamente um álbum de Rock ou um show, mas é também uma criatura que, na sua materialidade e circunstâncias históricas específicas, pode interagir de modo a reconfigurar o horizonte possível, caracterizando, portanto, uma abertura ao *Outro* e um potencial prospectivo.

Isso significa que ao estudar a experiência estética desse modo, guarda-se o entrelaçamento do passado (no campo de experiências) e do futuro (horizonte aberto pelo encontro estético) na sua condição presente. Reivindicação que Seel toma para si, na sua proposição da estética do aparecer:

My thesis is simply that an aesthetic imagination that moves far away from the historical present of its performance and embarks on a search for past or future times draws its crucial energies from concentration on the present –

on the presence of artworks, for instance (SEEL, 2005, p. 35 - 36)¹²⁷.

Quando abordada por uma perspectiva do campo comunicacional, a condição presente destacada pelo autor é valorizada na suas dimensões constitutivas, focando desde os aspectos mais amplos das convencionalidades até as singularidades mais específicas daquele encontro estético. São esses aspectos constitutivos da condição presente que a proposição do mapa tridimensional das mediações busca dar conta, enriquecendo o estudo da experiência estética de vários modos.

Em primeiro lugar, porque ao descrever de forma mais sistemática as condições de emergência da experiência estética, responde-se a objeção há muito tempo formulada por George Dickie (1965) acerca das qualidades singulares que diferenciariam a experiência estética daquelas experiências comuns. A demonstração do campo de experiências já disponível, as mediações operantes e atenção à relação tornam-se procedimentos que permitem explicar aqueles constrangimentos sociais e culturais que Dickie afirmava serem os responsáveis pelo reconhecimento dos objetos da arte, mas permitem também pensar a força inventiva das relações. Isso significa, portanto, que não há motivos para abandonar a noção de experiência estética em favor de uma teoria institucional da arte ou do estético.

Em segundo lugar, porque a partir da orientação para as materialidades dessas diferentes relações, um olhar comunicacional sobre a experiência estética revaloriza a dimensão dos efeitos de choque e dos contatos com as superfícies. Ao focar nos micro aspectos do *medium* é possível, por exemplo, compreender uma determinada tonalidade adquirida pela experiência (aquele *je ne sais quois*, a que se referiam os pensadores franceses), associá-la a outras experiências (que não são necessariamente estéticas) e compreender seu conteúdo particular.

Em terceiro lugar, a perspectiva da Comunicação respeita o redimensionamento da experiência estética como um processo relacional que envolve, ao menos, três elementos: a criatura, o objeto com o qual se relaciona, e as mediações. Levando em consideração que o modelo popular-massivo é uma mediação central da relação com o Rock – ou seja, está inserido no processo de mediatização predominante em curso, na cultura contemporânea – é necessário pensar as lógicas particulares desse processo no desenvolvimento da experiência estética, seus entrelaçamentos e transversalidades.

¹²⁷ “Minha tese é simplesmente que uma imaginação estética que nos leve à distância do presente histórico de sua performance e embarca numa busca em tempos passados ou futuros retira sua energia crucial da concentração no presente – na presença das obras de arte, por exemplo”.

Se os processos da estética são interacionais e se efetivamente a mediatização pode ser vista não só como aparato tecnológico-econômico, mas também por seus aspectos centrais de interação social; encontramos aí um terreno propício à investigação e à construção de articulações (BRAGA, 2010, p. 76).

No estudo comparativo aqui desenvolvido, apresentamos algumas dessas possíveis articulações no âmbito da música popular-massiva. Os processos interacionais desse contexto determinado fazem emergir certas valorações próprias, uma situação indeterminada particular, informando, assim, o desenvolvimento da experiência estética. É por esse motivo que algumas práticas de escuta com o Rock emergem centradas na obra, como a observada a partir de DSOTM, uma vez que o conjunto de elementos que constroem a conduta e a própria materialidade da música tende a privilegiar essa forma de engajamento. Por outro lado, uma prática de escuta como a desenvolvida com *Nevermind* emerge centrada na socialidade, na tensão e diálogo do *mainstream* com o *underground*, de modo que a diluição e incorporação de um elemento no outro, muitas vezes, torna improvável um foco na obra.

À luz dessas contribuições percebe-se, então, a força que um modelo explicativo como o que foi aqui construído possui para colaborar com a Estética da Comunicação. Ela reside na capacidade de relacionar os indícios da experiência, disponíveis nos quadros da tradição e suas respectivas mediações sociais, de modo a reconstruir possibilidades de emergência da experiência estética no encontro com um determinado produto. Não se trata de “apanhar” a experiência estética no momento em que ela ocorre, ou de construir parâmetros para determinar se ela ocorreu de fato, mas de compreender os elementos disponíveis para sua emergência e relacioná-los com a particularidade da situação na qual emergiram.

Ao trabalhar com uma perspectiva de valorização das materialidades das práticas interacionais, percebe-se que a atividade do pesquisador oscila entre o recolhimento de indícios da experiência conduzida e a apresentação de inferências possíveis a partir dos indícios recolhidos e selecionados. Esses indícios não são, necessariamente, imediatamente articulados aos significados compartilhados socialmente, mas articulados a características do próprio processo interacional, de modo a identificar como essas características dotam a experiência, e conseqüentemente o sentido, com matizes que vão desde aspectos de forte presença até um outro extremo, no qual predomina a experiência de significado.

Essa concepção em escalas, ou graus, evita tratar a experiência de forma dicotômica – na lógica da exclusão “ou presença ou significado”. Na verdade, os tons da experiência são

garantidos por essa possibilidade de matização entre intensidade da presença e o resgate de um sentido que se faz presente por meio de uma expressão. A operação, desse modo, é da ordem da adição, da identificação da oscilação entre efeitos de presença e efeitos de significado.

Nesse sentido, o modelo explicativo que construímos assegura à experiência estética o valor pragmático-performativo reivindicado por Seel (2005) e tomado por Guimarães (2006) como fundamental para o campo da Comunicação. Isso significa que a sua importância não reside num valor de verdade – tal prática explicita verdadeiramente uma experiência estética, enquanto outras são falsas – mas na sua potência de êxito, ou seja, na sua capacidade de extrair ou não a dimensão estética da experiência. Práticas bem ou mal sucedidas, nesse aspecto. Os parâmetros para avaliar esse sucesso são dados pelo próprio processo interacional da experiência estética e não por qualquer constringimento externo à relação. No que concerne ao estudo comparativo aqui realizado percebe-se que:

Sem transformar os contrangimentos em uma forma, a música falha em seduzir o ouvinte. Por sua vez, o ouvinte adere à proposta musical com seu corpo integralmente, demonstrando não apenas um saber-sobre, mas também um saber-fazer. Se, simplesmente, acionar o saber prévio e não modificar sua vivência passada em virtude do acontecimento presente, a relação com a música é mecânica. Mas se no encontro entre ouvinte e música há a transformação, então *uma experiência* se constitui e pode-se falar em ruptura com a experiência musical precedente (CARDOSO FILHO, 2008a, p. 143).

Dessa forma, pode-se inferir se as práticas de escuta operantes reúnem condições para extrair a dimensão estética ou não, daquela relação. O estudo das práticas sem a articulação entre mediações e experiência promove, por um lado, uma generalização cultural sobre a prática – como se ela já carregasse, em si mesma, significados codificados – ou uma singularidade acontecimental, por outro lado – com se ela instituisse algo novo, sem relação com a tradição anterior. Nossa proposta, como se pode observar, é tratar a experiência e mediações de forma articulada, de modo a acompanhar as dinâmicas próprias dos processos interacionais.

Mesmo sendo impessoal, a experiência não é homogênea. Há disputas, embates e negociações entre “velhas”, “atuais” e “novas” práticas (louváveis no campo sócio-cultural) que favorecem multiplicidade na impessoalidade. Isso significa que, ao reunir indícios no espaço de experiências para produzir as próprias inferências sobre o fenômeno, opera-se necessariamente com reduções dessa multiplicidade – pois são fundamentalmente as

experiências que estão registradas que servirão como indícios para as inferências produzidas. Esse problema pode ser diminuído, contudo, se o estudo incorpora marcas dessas experiências múltiplas, com o mesmo produto, e as coloca em tensão, apresentando os demais vetores possíveis de experiência.

Se esse processo de colocar em tensão indícios de outras experiências reduz a possibilidade de tratar a mesma como algo homogêneo, por outro lado ele não esgota o estudo da experiência inteiramente. Apresentada a partir de outros pontos de vista e objetivos, ela se revela com tantas outras facetas quanto as articulações possíveis de serem construídas. A própria natureza pragmatista do conceito implica essa dimensão de revisão constante, afinal aqueles valores instituídos pela experiência se tornam materiais brutos para as próximas investigações (POGREBINSCHI, 2006).

Acreditamos, por esses motivos, que a proposição apresentada abre novos horizontes de pesquisa sobre a experiência estética no campo da Comunicação, horizontes que podem ser explorados quando a experiência estética é tomada enquanto um fenômeno constitutivo da vida cotidiana, relacionada à peculiaridades culturais, sociais, econômicas e/ou técnicas. Essas diferentes mediações, nos seus diferentes níveis, se entrelaçam e concedem aos encontros estéticos matizações que podem ser estudadas por uma perspectiva comunicacional.

Referências:

- ABBAGNANO, Nicola. (2007). **Dicionário de Filosofia**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes.
- ADORNO, Theodor. (1996). Fetichismo na música e regressão na audição. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural.
- _____. (2000). A indústria cultural. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra.
- _____. (1987). Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno: sociologia**. São Paulo: Ática.
- ALMEIDA, Tereza. (2008). O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia *et al* (org.). **Palavra Cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 316 – 326.
- ATALLI, Jacques. (2004). Noise and politics. In: COX, C. & WARNER, D. (org). **Audio Culture: readings in modern music**. Continuum: New York/London, p. 05 – 07.
- APPEN, Ralf von & DOEHRING, André. (2006). Nevermind the Beatles, here's Exile 61 and Nico: "The top 100 records of all time" – a cannon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective. **Popular Music**. Volume 25, nº 01, pp. 21 – 39.
- APPEN, Ralf von. (2007a). **Der Wert der Musik: zur Ästhetik des Populären**. Bielefeld: Transcript Verlag.
- _____. (2007b). On the aesthetics of popular music. **Music Therapy Today**, volume 08/01, p. 05 – 25.
- AZERRAD, Michael. (2008). **Come as you are: a história do Nirvana**. São Paulo: Madras.
- BARRON, Lee & INGLIS, Ian. (2005). "We're not in Kansas any more" music, myth and narrative structure in The Dark Side of the Moon. In: REISING, Russel. **"Speak to me" the legacy of Pink Floyd's The Dark Side of the Moon**. Aldershot: Ashgate, p. 56 – 66.
- BARTHES, Roland. (2006). **Elementos de Semiologia**. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BASTOS, Marco. (2008). Do sentido da mediação: às margens do pensamento de Jesús Martín-Barebero. **Revista FAMECOS**, volume 35, p. 86 – 89.
- BAUGH, Bruce. (1993). Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol 51/01, p. 23 – 29.
- _____. (1995). Music for the Young at Heart. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, volume 53/01, p. 81 – 83.
- BEARDSLEY, Monroe. (1969). Aesthetic Experience Regained. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, volume 28/01, p. 03 – 11.
- _____. (1961). The Definitions of the Arts. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, volume

20/02, p. 174 – 187.

BENJAMIN, Walter. (1996a). Experiência e Pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas**. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 114 – 119.

_____. (1996b). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas**. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 165 – 196.

BERGER, Harris. (1999). **Metal, Rock and Jazz: perception and the phenomenology of musical experience**. Hannover: University Press of New England.

BERKENSTADT, Jim & CROSS, Charles. (1998). **Nevermind – Nirvana**. New York: Schirmer Trade Books.

BLOOM, Allan. (1987) **The Closing of the American Mind**. New York, Simon and Schuster Publishers.

BOOTH, Wayne *et al.* (2000). **A arte da pesquisa**. São Paulo: Martins Fontes.

BRAGA, José Luiz. (2008). Comunicação, disciplina indiciária. **Revista Matrizes**, volume 02, p. 73 – 88.

_____. (2010). Experiência estética & mediatização. In: GUIMARÃES, César *et al.*. **Entre o Sensível e o Comunicacional**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, p. 73 – 87.

CALABRESE, Omar. (1992). **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70.

CARDOSO FILHO, Jorge & MARTINS, Bruno. (2010). Presença e materialidade na experiência contemporânea. **Revista Alceu** (PUC-Rio), volume 11, n. 21, p. 145 – 161.

CARDOSO FILHO, Jorge. (2010). Da performance à gravação: pressupostos do debate sobre a estética do Rock. **E-Compós**, Brasília, volume 13, n. 02, p. 16.

_____. (2009a). As materialidades da canção midiática – contribuições metodológicas. **Revista Fronteiras**, volume 11, n. 02, p. 80 – 88.

_____. (2009b). Dilemas estéticos e hermenêuticos da comunicação. **Revista Logos**, volume 31, n. 02, p. 19 – 29.

_____. (2009c). O poder do aparecer e a estética da comunicação. **Contemporânea (Salvador)**, volume 07, n. 02, p. 12.

_____. (2008a). A incidência dos conceitos de mediações e experiência no estudo da música popular massiva. In: OLIVEIRA, A. *et al* (org.). **Comunicação e Interações**. Porto Alegre: Sulina, p. 131 – 146.

_____. (2008b). **Poética da música underground: vestígios do Heavy Metal em Salvador**. Rio de Janeiro: E-Papers.

_____. (2007). 40 anos de Estética da Recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação. **Revista Diálogos Possíveis** (Salvador), volume 02, n. 16, jul/dez, p. 63 – 76.

_____. & MARRA, Pedro. (2008c). Do underground para o mainstream sem perder a classe: análise da trajetória de um músico gaúcho. **Revista Ícone**, volume 10, n. 02, p. 04.

_____. & JANOTTI JÚNIOR, Jeder. (2006). A música popular massiva, o mainstream e o

underground: trajetórias e caminhos da música na cultura mediática. In: JANOTTI JÚNIOR, Jeder & FREIRE FILHO, João. **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: Edufba, p. 11- 23.

CARROL, Noël. (2002). Aesthetic Experience Revisited. **British Journal of Aesthetics**, volume 42, n. 02, p. 145 – 167.

_____. (2006). Ethics and Aesthetics: Replies to Dickie, Stecker, and Livingstone. **British Journal of Aesthetics**, volume 46, n. 01, p. 82 – 95.

CARRUTHERS, Bob. (2007) **Pink Floyd, reflections and echoes: the music of Pink Floyd on record, on stage and on film 1965 – 2005 through the eyes of the band and the critics**. Warwick: Angry Penguin Publishing.

CASTRO, Gisela. (2005) As canções inumanas. **E-compós**, volume 02, p. 06.

CLARKE, Martin. (2003). **Radiohead: hysterical and useless**. 2. ed. London: Plexus.

COSTA, Jean Charles. **Meddle Review**. Disponível em <http://www.rollingstone.com/artists/pinkfloyd/albums/album/235970/review/6067420/meddle>. Acesso em 20 de julho de 2009.

COSTA LIMA, Luiz. (2002). O leitor demanda (d)a literatura. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

DANTO, Arthur. (1964). The Artworld. **The Journal of Philosophy**, volume 61, n. 19, p. 571 – 584.

_____. (2006). **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify.

DAVIES, Stephen. (1999). Rock versus Classical Music. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, volume 57, n. 02, p. 193 – 204.

_____. (2001). **Musical Works and Performances: a philosophical exploration**. Oxford: Clarendon Press.

DEWEY, John. (2005). **Art as experience**. 3 ed. New York: Perigee Books.

_____. (1980a). Experiência e natureza. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural.

_____. (1980b). Lógica: a teoria da investigação. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural.

DICKIE, George. (1965). Beardsley's Phantom Aesthetic Experience. **The Journal of Philosophy**, volume 62, n. 05, p. 129 – 136.

_____. (1997). **Art circle: a theory of art**. Chicago: Chicago Spectrum Press.

DOYLE, Peter (2005). **Echo & Reverb: fabricating space in popular music recording 1900 – 1960**. Middletown/Connecticut: Wesleyan University Press.

DUBRO, Alec. **Atom Heart Mother Review**. Disponível em http://www.rollingstone.com/artists/pinkfloyd/albums/album/313122/review/6068155/atom_heart_mother. Acesso em 20 de julho de 2009.

DU GAY, Paul *et al.* (1997). **Doing cultural studies: the story of the Sony Walkman**. London: Sage Publications.

ECO, Umberto. (1989). A inovação no seriado. In: **Sobre os Espelhos e outros ensaios**. Rio de

Janeiro: Nova Fronteira.

_____. (1984). **O conceito de texto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

ENO, Brian. (2004). The studio as a compositional tool. In: COX, C. & WARNER, D. (org). **Audio Culture: readings in modern music**. Continuum: New York/London, p. 127 – 130.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. (2001). Cultural Studies: A Latin American Narrative. **Media, Culture & Society**, volume 23, n. 06, p. 869-881.

FABBRI, Franco. (1981). **A theory of musical genres: two applications**. Disponível em http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri81a.pdf. Acesso em 31 de outubro de 2009.

FELINTO, Erick & ANDRADE, Vinícius. (2005) A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. **Contemporânea**, volume 03, n.01, p. 75 – 94.

FORNÄS, Johan. (2000). The crucial in between. **European Journal of Cultural Studies**, volume 03/01, p. 45 – 65.

FREIRE, Sérgio. (2003). Early musical impressions from both sides of the loudspeaker. **Leonardo Music Journal**, vol. 13, p. 67 – 71.

_____. (2008). Entre a produção e a mediação sonora: a presença de alto-falantes na experiência musical. **RUA – Revista Universitária do Audiovisual**. Disponível em http://www.ufscar.br/rua/site/?page_id=307. Acesso em 23 de novembro de 2008.

FRIECKE, David. **Kid A Review**. Disponível em <http://www.rollingstone.com/reviews/album/202351/review/6068274/kida>. Acesso em 29 de maio 2009.

FRIEDLANDER, Paul. (2004). **Rock and Roll: uma história social**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record.

FRITH, Simon. (1996). **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press.

_____. (1981). **Sound effects: youth, leisure, and the politics of Rock 'n' Roll**. New York: Pantheon Books.

_____. (2001). The popular music industry. In: FRITH, Simon *et al.*. **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. Edinburg: Cambridge University Press.

_____. & MCROBBIE, Angela. (1990). Rock and Sexuality. In: FRITH, Simon & GOODWIN, Andrew (org.). **On Record: Rock, Pop and the Written Word**. Knopf Doubleday Publishing Group.

GRACYK, Theodore. (1996). **Rhythm and noise: an aesthetics of rock**. Durham/London: Duke University Press.

GREIMAS, Algirdas. (1987). **Semantica Estrutural**. Madrid: Editorial Gredos.

GROSSMAN, Loyd. **Dark Side of the Moon Review**. Disponível em http://www.rollingstone.com/artists/pinkfloyd/albums/album/126211/review/6212432/dark_side_of_the_moon. Acesso em 20 de julho de 2009.

GUIMARÃES, César & LEAL, Bruno. (2007). Experiência mediada e experiência estética. **Anais da XVI COMPOS**, Curitiba, Universidade Tuiuti do Paraná. Acesso em 20 de setembro de 2007.

Disponível em <http://www.compos.org.br/>

- GUIMARÃES, César. (2006) O que ainda podemos esperar da experiência estética?. In: GUIMARÃES, C. *et al.*. **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich & MARRINAN, Michael. (2003). **Mapping Benjamin**: the work of art in the digital age. Stanford: Stanford University Press.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. (2006). Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES *et al* (org.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- _____. (2004). **Production of Presence**. Stanford: Stanford University Press.
- _____. (2002). Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **A Literatura e o Leitor**: textos de estética da recepção. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (1998a). **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34.
- _____. (1998b). O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: ROCHA, João Cezar (org.). **Corpo e forma**: ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro: Eduerj.
- _____. (1998c). As conseqüências da estética da recepção: um início postergado. In: ROCHA, João Cezar (org.). **Corpo e forma**: ensaios para uma crítica não hermenêutica. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- HAINGE, Greg. (2005). To(r)uring the Minotaur: Radiohead, Pop, Unusual Couplings, and Mainstream Subversion. In: TATE, Joseph. **The Music and Art of Radiohead**. Aldershot: Ashgate, p. 62 – 84.
- HANNEN, Michael. (2008). The sound design of Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. In: JULIEN, Olivier. **Sgt. Pepper and the Beatles**: it was forty years ago today. Aldershot: Ashgate, p. 45 – 62.
- HANSEN, Mark. (2005). Deforming Rock: Radiohead's Plunge into the Sonic Continuum. In: TATE, Joseph. **The Music and Art of Radiohead**. Aldershot: Ashgate, p. 118 – 138.
- HARDE, Erin. (2005). Radiohead and the Negation of Gender. In: TATE, Joseph. **The Music and Art of Radiohead**. Aldershot: Ashgate, p. 52 – 61.
- HARRIS, John. (2006). **The Dark Side of the Moon**: os bastidores da obra prima do Pink Floyd. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editors.
- HEBDIGE, Dick. (1981). **Subculture**: the meaning of style. London: Routledge.
- HERTSGAARD, Mark. (1995). **A Day in the Life**: the music and artistry of the Beatles. New York: Delacorte Press.
- HEYLIN, Clinton. (2007). **Sgt. Peppers's Lonely Hearts Club Band**: um ano na vida dos Beatles e amigos. São Paulo: Conrad Editora.
- HJELMSLEV, Louis. (1991). **Ensaio Lingüísticos**. São Paulo, Perspectiva.
- HOLM-HUDSON, Kevin. (2005). "Worked out within the groove" the sound and structure of The Dark Side of the Moon. In: REISING, Russel. **"Speak to me" the legacy of Pink Floyd's The Dark Side of the Moon**. Aldershot: Ashgate, p. 69 – 86.
- HOROWITZ, David *et al.* (1972). **Counterculture and revolution**. New York: Random House.

- IAZZETTA, Fernando. (2009). **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Perspectiva.
- INGLIS, Ian. (2000). **The Beatles, Popular Music and Society: a thousand voices**. London: Mcmillan Press.
- ISER, Wolfgang. (1996). **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**, vol. 1. São Paulo: Editora 34.
- JACKS, Nilda. (2000). Martín-Barbero por ele mesmo e outras considerações. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, volume 23, n. 02, p. 173 – 182.
- JANOTTI JÚNIOR, Jeder. (2003). **Aumenta que isso aí é Rock and Roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-papers.
- _____. (2007). Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular. **Revista Interin**, volume 04, p. 01 – 12.
- _____. (2008). De que lado você samba? Uma proposta de análise mediática da música popular massiva. **Revista Ícone**, volume 10, n. 02, p. 03.
- _____. (2009). Entretenimento, produtos midiáticos e fruição estética. **ANAIS da XVIII COMPÓS**. PUC-MG, Belo Horizonte. Acesso em 10 de setembro de 2009. Disponível em <http://www.compos.org.br/>
- JAUSS, Hans Robert. (2002a). A estética da recepção: colocações gerais. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (2002b). O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (2002c). O texto poético na mudança do horizonte de leitura. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **Teoria da literatura em suas fontes, volume II**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (1994). **A história da literatura como provocação a teoria literária**. São Paulo: Ática.
- JULIEN, Olivier. (2008). 'A lucky man who made the grade': Sgt Pepper and the rise of a phonographic tradition in twentieth-century popular music. In: JULIEN, Olivier. **Sgt. Pepper and the Beatles: it was forty years ago today**. Aldershot: Ashgate, p. 147 – 170.
- KANIA, Andrew. (2006). Making Tracks: the ontology of Rock. **The Journal of Aesthetics and Arts Criticism**, volume 64/04, p. 401 – 414.
- KÄRKI, Kimi. (2005). “Matter of fact it’s all dark” audiovisual stadium rock aesthetics in Pink Floyd’s The Dark Side of the Moon. In: REISING, Russel. **“Speak to me” the legacy of Pink Floyd’s The Dark Side of the Moon**. Aldershot: Ashgate, p. 27 – 42.
- KEIGHTLEY, Keir. (2001). Reconsidering Rock. In: FRITH, Simon *et al.*. **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. Edinburg: Cambridge University Press.
- KITTLER, Friedrich. (1990). **Discourse networks 1800/1900**. Stanford: Stanford University Press.
- _____. (1999). **Gramophone, film, typewriter**. Stanford: Stanford University Press.
- _____. (1982). Pink Floyd, Brain Damage. In: Linderman, Klaus. **Europalyrik 1775 bis Heute. Gedichte und Interpretationen**. Paderborn, p. 467 – 477.

KOSELLECK, Reinhart. (2006). **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio.

KUREISHI, Hanif & SAVAGE, Jon. (1995). **The Faber Book of Pop**. London/Boston: Faber and Faber.

LEÃO, João & NAKANO, Davi. (2009). O impacto da tecnologia na cadeia da música: novas oportunidades para o setor independente. In: PÉRPETUO, I. & SILVEIRA, S.. **O futuro da música depois da morte do CD**. São Paulo: Momento Editorial, p. 11 – 26.

LEÃO, Tom. (1997). **Heavy Metal**: guitarras em fúria. São Paulo: Editora 34.

LEWISOHN, Mark. (1988). **The Beatles recordings sessions**: the official Abbey Road studio session notes. New York: Harmony Books.

LEAL, Bruno. (2006). A poesia que a gente vive, talvez. In: GUIMARÃES, C. *et al.*. **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG.

_____. (2005). A gente se vê por aqui: a realidade da TV numa perspectiva recepional. **Revista FAMECOS**, nº 28, pp. 37 – 44.

LOPES, Denilson. (2008). **A delicadeza** – estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora da UNB.

_____. (2006). Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano. In: GUIMARÃES, César *et al* (org.). **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 117 – 150.

MACAN, Edward. (1997). **Rocking the classics**: English progressive rock and the counterculture. New York/Oxford: Oxford University Press.

MACDONALD, Ian. (1994). **Revolution in the head**: The Beatles records & the Sixties. Cidade: 4 State.

MACFARLANE, Thomas. (2008). Sgt. Pepper's quest for extended form. In: JULIEN, Olivier. **Sgt. Pepper and the Beatles**: it was forty years ago today. Aldershot: Ashgate, p. 33 – 44.

MARTIN, Bill. (2002). **Avant Rock**: experimental music from the Beatles to Björk. Chicago: Open Court.

MARTIN, George. (1994). **With a Little Help from My Friends**: The making of Sgt. Pepper. **Cidade**: Little Brown.

MARTIN-BARBERO, Jesus. (2001). **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

_____. (2004). **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola.

MARTINS, Thiago. (2009). **Estratégias de autenticidade e rotulação**: o gênero musical Heavy Metal e os casos de *3 Inches of Blood*, *Iron Maiden*, *Saxon* e *Slayer*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Comunicação – UFBA.

MASSEY, Howard. (2000). **Behind the glass**: top record producers tell how they craft the hits. San Francisco: Backbeat Books.

MCCOURT, Tom & BUKART, Patrick. (2003). When creators, corporations and consumers collide: Napster and the development of on-line music distribution. **Media, Culture and Society**, volume 25,

p. 333 – 350.

MCLUHAN, Marshall. (1999). **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 11ª ed. São Paulo: Cultrix.

MELO, Fabrício de. (2007). De “**Introducion a la musique concrète**” ao **Traité dès objects musicaux**: gênese do solfejo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer. Dissertação (mestrado). Escola de Música – UFMG.

MILLER, Jim. **A Saucerful of Secrets Review**. Disponível em http://www.rollingstone.com/artists/pinkfloyd/albums/album/112387/review/5945795/a_saucerful_of_secrets. Acesso em 20 de julho de 2009.

MOORE, Allan. (2008). The act you've known for all these years: a re-encounter with Sgt. Pepper. In: JULIEN, Olivier. **Sgt. Pepper and the Beatles**: it was forty years ago today. Aldershot: Ashgate, p. 139 – 146.

_____. (1997). **The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. Cambridge: Cambridge University Press.

MORREL, Brad. (1999). **Nirvana & O Som de Seattle**. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

MURPHY, John. (1993). **O pragmatismo**: de Peirce a Davidson. Porto: Edições Asa.

NIRVANA. (1991). **Nevermind**. [S.I.] David Geffen Company.

_____. (2004). **Classic Albuns: Nevermind**. Eagle Vision: ST2 Video. 01 DVD (74 min).

NEGROMONTE, Marcelo. (2007). “**In Rainbows**”, o álbum que não tem preço, é o melhor do **Radiohead**. Disponível em <http://musica.uol.com.br/ultnot/2007/10/10/ult89u8111.jhtm>. Acesso em 29 de setembro de 2008.

OGIÉN, Albert & QUERÉ, Louis. (2005). **Le vocabulaire de la sociologie de l'action**. Paris: Ellipses.

PALOMBINI, Carlos. (2007). A noção de arte-relé em Pierre Schaeffer. **Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**. São Paulo: Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (em CD-ROM).

_____. (1999). A música concreta revisitada. **Revista eletrônica de musicologia**, volume 04. Disponível em www.rem.ufpr.br/REMV4/vol4/art-palombini.htm. Acesso em 20 de abril de 2008.

_____. (1998). Pierre Schaeffer, 1993: por uma música experimental. **Revista eletrônica de musicologia**, volume 03. Disponível em www.rem.ufpr.br/REMV3.1/vol3/Schaeffer.html. Acesso em 27 de abril de 2008.

PEIRCE, Charles. (1995). **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva.

PINK FLOYD. (1973). **Dark Side of the Moon**. [S.I.] EMI.

_____. (2003). **Classic Albuns: Dark Side of the Moon**. Eagle Vision: ST2 Video. 01 DVD (84 min).

POGREBINSCHI, Thamy. (2006). Será o neopragmatismo pragmatista? Interpelando Richard Rorty. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 74, p. 125 – 138.

POUNCEY, Edwin. **Bleach Review**. Disponível em <http://www.nme.com/reviews/nirvana/7370>.

Acesso em 25 de outubro de 2010.

QUÉRÉ, Louis. (2010). O caráter impessoal da experiência. In: GUIMARÃES, César *et al.*. **Comunicação e Experiência Estética II**. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

RADIOHEAD. (2007). **In Rainbows**. Disponível em <http://www.inrainbows.com/>. Acesso em 29 de setembro de 2008.

REISING, Russel. (2005). Life on the dark side of the moon. In: REISING, Russel. **“Speak to me” the legacy of Pink Floyd’s The Dark Side of the Moon**. Aldershot: Ashgate, p. 1 – 11.

RIDDEL, Alistair. (1995). **Ecstasy Solfège**. Originalmente publicado em Sounds Australian. Disponível em <http://www.alistairiddell.com/publications/ES.html>. Acesso em 03 de maio de 2008.

RIETHMÜLLER, Albrecht. (1994). “The matter of music is sound and body-motion”. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich & PFEIFFER, Karl (org.). **Materialities of Communication**. Stanford: Stanford University Press.

ROBINS, Ira. **Nevermind Review**. Disponível em <http://www.rollingstone.com/music/reviews/album/7076/36440>. Acesso em 25 de outubro de 2010

ROBINS, Wayne. (2008). **A Brief History of Rock, off the record**. New York/London: Routledge.

ROCHA, João Cezar. (1998). A materialidade da teoria. In: ROCHA, João Cezar (org.). **Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica**. Rio de Janeiro: Eduerj.

SÁ, Simone. (2004). Explorações da noção de materialidade da comunicação. **Contracampo, UFF**, volume 10/11, p. 31 – 44.

_____. (2006a). A música na era de suas tecnologias de reprodução. **E-COMPÓS**, volume 06, p. 01 – 15.

_____. (2006b). Quem media a cultura do shuffle? Cibercultura, mídias e cenas musicais. **UNirevista**, volume 01, nº 03, p. 1–13.

SCHAEFFER, Pierre. (1966). **Traité des objets musicaux**: essai interdisciplines. Paris: Seuil

_____. (2004). Acousmatics. In: COX, Christoph & WARNER, Daniel (org.). **Audio Culture: readings in modern music**. Continuum Books: New York.

_____. (2010). **Ensaio sobre o rádio e o cinema**: estética e técnica das artes-relé, 1941-1942. Texto estabelecido por Sophie Brunet e Carlos Palombini, colaboração de Jacqueline Schaeffer. Apresentação, aparato crítico e tradução de Carlos Palombini. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

SCHLEIFER, Ben. (2005). Eclipsing: the influence of The Dark Side of the Moon on the next generation’s music through Radiohead’s Ok Computer. In: REISING, Russel. **“Speak to me” the legacy of Pink Floyd’s The Dark Side of the Moon**. Aldershot: Ashgate, p. 208 – 217.

SEEL, Martin. (2007). **Die Macht des Erscheinens**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

_____. (2005). **Aesthetics of appearing**. Stanford: Stanford University Press.

SHAW, Arnold. (1982). **Dictionary of American Pop/Rock**. New York/London: Schirmer Books – Collier Mcmillan Publishers.

- SHEFFIELD, Rob. In **Rainbows Review**. Disponível em http://www.rollingstone.com/reviews/album/16830636/review/16831146/in_rainbows. Acesso em 29 de setembro de 2008.
- SHUKER, Roy. (1999). **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra.
- SHUSTERMAN, Richard. (1998). **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Editora 34.
- _____. (2000a). The end of aesthetic experience. In: **Performing Live: aesthetic alternatives for the ends of art**. Ithaca/London: Cornell University Press.
- _____. (2000b). Beneath Interpretation. In: **Performing Live: aesthetic alternatives for the ends of art**. Ithaca/London: Cornell University Press.
- STOCKFELT, Ola. (2004). Adequate Modes of Listening. In: COX, C. & WARNER, D. (org.). **Audio Culture: readings in modern music**. New York/London: Continuum.
- SULLIVAN, Henry W.. (1995). **The Beatles with Lacan**. New York: Lang.
- TATIT, Luiz. (2004). **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial.
- THÉBERGE, Paul. (2001). “Plugged in”: technology and popular music. In: FRITH, Simon *et al.*. **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. Edinburg: Cambridge University Press.
- _____. (1997). **Any sound you can imagine: making music/consuming technology**. Hanover: Wesleyan/University Press of New England.
- THORTHON, Sarah. (1996). **Club Cultures: music, media and subcultural capital**. New York: Wesleyan University Press.
- TILLEKENS, Ger. (2005). The keys to quiet desperation: modulating between misery and madness. In: REISING, Russel. **“Speak to me” the legacy of Pink Floyd’s The Dark Side of the Moon**. Aldershot: Ashgate, p. 104 – 120.
- TODOROV, Tzvetan. (1981). **Os gêneros do discurso**. Lisboa: Edições 70.
- TOSTA DIAS, Márcia. (2000). **Os donos da voz**. São Paulo: Boitempo Editorial.
- TROTTA, Filipe. (2008). Gêneros musicais e sonoridades: construindo uma ferramenta de análise. **Revista Ícone**, volume 10, n.02, p. 01 – 12.
- TUCORI, Fernando. (2007). **Rockwave - Lançamentos**. Disponível em <http://www.rockwave.com.br/lancamentos/in-rainbows>. Acesso em 29 de setembro de 2008.
- VALENTE, Heloisa. (2003). **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera.
- VALVERDE, Monclar. (2007). **Estética da Comunicação - sentido, forma e valor nas cenas da cultura**. Salvador: Quarteto.
- _____. (2008). Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, Cláudia *et al* (org.). **Palavra Cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 268 – 277.
- _____. (2000). Estética e recepção. **Comunicação e Corporeidades**. Ceará: UFPB, 2000.
- VICENTE, Eduardo. (1998). As tecnologias digitais de produção musical. **Cadernos da Pós-**

graduação, ano 02, volume 02, n. 02. Campinas, p. 103 – 108.

WALSER, Robert. (1993). **Running with the Devil: power, gender and mandes in Heavy Metal music**. New York: Wesleyan University Press.

WARD, Ed *et all.* (1986). **Rock of Ages: the Rolling Stone history of Rock n´ Roll**. New York: Summit Books/Rolling Stone Press.

WENNER, Jann & LEVY, Joe (org.). (2008). **Rolling Stone: as melhores entrevistas da revista Rolling Stone**. São Paulo: Larousse do Brasil.

WOMACK, Kenneth. (2009). **The Cambridge Companion to The Beatles**. Cambridge: Cambridge University Press.

YOUNG, James. (1995). Between Rock and a Harp Place. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, volume 53/01, p. 78 – 81.

ZILBERMANN, Regina. (1989). **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática.

ZUMTHOR, Paul. (2007). **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify.

_____. (2005). **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial.

_____. (1991). **Oral Poetry: an introduction**. Minneapolis: University of Minnesota Press.