

# Frágeis fronteiras: discussões sobre gêneros musicais no cenário alternativo

**Fernanda Marques**  
Mestranda - ECO / UFRJ

Durante a fase de conservadorismo político dos anos 1980, observou-se a formação de um novo grupo social jovem na Inglaterra e, posteriormente, nos Estados Unidos: o indie, derivado de uma das muitas subdivisões de gêneros musicais que o pós-punk abarcava.

O termo indie (diminutivo para independent) começou a ser utilizado, a partir do final da década de 1980, na Inglaterra e nos Estados Unidos, para designar a estrutura de selos fonográficos e pequenas gravadoras situados à margem do esquema de produção, distribuição e promoção das majors (as grandes companhias fonográficas). As companhias independentes possuíam quadros de funcionários reduzidos, pouco dinheiro para investir e uma modesta infra-estrutura de produção e distribuição.

A maioria dos artistas contratados por essas gravadoras era desconhecida do grande público e fazia uma música menos comercial, com maiores dificuldades de penetração no mainstream. Apesar disso (ou justamente por isso), a produção musical dessas companhias atraía um público composto de jovens universitários de classe média-baixa e alimentava um circuito de mídia alternativo.

A partir da década de 1980, as fronteiras entre gêneros musicais se tornaram menos nítidas, já que nenhum estilo podia se dizer totalmente independente de seus precedentes (Shuker, 1999, p. 142). Os artistas incorporam informações musicais de diversos gêneros, ao longo de suas vidas, que fazem parte de suas referências (ou influências), na hora de compor algo novo.

O indie começou a ser considerado um gênero musical no início dos anos 1990, na Inglaterra. O tipo de música que fazia parte desse novo e amplo gênero musical era um tipo de rock chamado de alternativo (ou underground), produzido, em sua maioria, fora do mainstream por selos independentes.

Neste artigo, procuro analisar a dinâmica dos gêneros musicais na cultura de massa, utilizando o indie rock (ou rock alternativo) como exemplo. Concentrarei minha atenção no modo como são articulados discursos relacionados à hierarquia dos gêneros musicais e nos mecanismos de agrupamento de sonoridades diversas em um único rótulo, entre outras questões concernentes à produção musical.

Para ilustrar a dificuldade de se nomear os gêneros musicais e de estabelecer fronteiras nítidas e relações entre eles, utilizarei o conteúdo de alguns sites da internet. O audiogalaxy ([www.audiogalaxy.com](http://www.audiogalaxy.com)) e o mp3.com ([www.mp3.com](http://www.mp3.com)), dois dos sites de download de músicas mais acessados da categoria, disponibilizam páginas com classificações de gêneros musicais bastante amplas, com divisões em diversos subgêneros, oferecendo uma pequena descrição de cada um.

Sinteticamente, apresento meu principal argumento: gêneros musicais são categorizações fluidas, que têm suas fronteiras expandidas ou reforçadas

periodicamente. Esta talvez seja uma das características responsáveis pela longevidade desse tipo de organização simbólica, já que a reinvenção e a atualização constantes permitem uma certa continuidade aos processos da indústria fonográfica e à configuração mental e simbólica dos indivíduos consumidores de música.

### **Música e classificação genérica**

O termo “gênero” começou a ser utilizado a partir do século XIX, fazendo referência à literatura. Apesar de o conceito ser muito mais antigo, o termo emergiu precisamente no momento em que a ficção popular, de massa, começou a se difundir (Cohen apud Neale, 1990, p. 63).

O curioso é que, antes do Romantismo, a alta literatura era o lugar das formações “genéricas”. Todo o resto era chamado de “cultura popular”. Essa equação se reverteu com o desenvolvimento das sociedades (e a formação de um público letrado; logo, de um mercado consumidor). A “cultura popular” tornou-se genérica, repetindo certos padrões para garantir sucesso comercial. Em contraste, a “verdadeira literatura”, a alta literatura, era marcada pela auto-expressão, pela autonomia criativa, pela originalidade e, portanto, pela liberdade em relação aos constrangimentos do mercado (incluídos aí, os de gênero).

Esse discurso é bem familiar aos apreciadores do rock alternativo (ou indie). Os argumentos mais recorrentes fornecidos por fãs, críticos e artistas, para justificar sua preferência pela sonoridade do indie, vêm justamente do fato de que ela seria fruto de uma criação livre de imperativos mercadológicos e, exatamente por isso, mais verdadeira em comparação com os outros tipos de música. O autêntico estaria fora do mainstream<sup>1</sup>. Ou seja, no underground, onde se desenvolvem as expressões alternativas (Grossberg, 1994; Negus, 1996; Hesmondhalgh, 1999; Shuker, 1999, p. 171-174).

É comum ouvirmos frases como “Minha música não pode ser rotulada, não posso dizer que pertenço a um determinado gênero musical”, nas entrevistas de astros e estrelas da música. Eles insistem em desvincular suas obras das famigeradas “fórmulas de sucesso comercial” e da “falta de liberdade” característicos de um gênero musical.

Segundo Gunn (2004), a lógica da formação dos gêneros é resultado inevitável de nossas tentativas de entender e explicar, para nós mesmos e para os outros, a música que ouvimos. É nas discussões sobre música, ocorridas entre fãs, críticos e artistas, que um gênero musical se constrói.

### **A impossibilidade de não qualificar**

Barthes (Gunn, 2004) observa que o caráter imediato da experiência musical desfaz qualquer correspondência essencial entre som e símbolo musical. Ele nota que estamos fadados a nos referir à música por meio de uma das mais pobres categorias lingüísticas: o adjetivo. Isso significa dizer que o

adjetivo é a unidade representativa primária que o ouvinte usa para descrever a música para si próprio e para os outros: a música suscita humores ou sentimentos (1ª ordem de significação), os quais tentamos entender por meio dos adjetivos (2ª ordem de significação), para cambiar e negociar com os outros (3ª ordem de significação ou metadiscurso)”. É no movimento entre a 2ª ordem de significação e o metadiscurso que os gêneros emergem em um sistema coerente de interpretação.

Os adjetivos servem de referência para a comparação entre o som de um determinado artista e um conjunto de sentidos privilegiados. Gunn sustenta que não haveria uma “música anti-genérica”, devido às inevitáveis associações com o passado e à necessidade de adjetivação para a externalização da experiência musical.

Neale (1990) argumenta que não se deve negligenciar a importância e o papel de discursos institucionais específicos na formação das expectativas em relação aos gêneros. As segmentações estabelecidas pelas grandes gravadoras, ao longo do desenvolvimento da música popular massiva, também foram adotadas pelos outros componentes da indústria fonográfica, sendo reafirmadas ao longo do tempo. Lojas de discos, revistas especializadas em música e o público consumidor, todos organizam materiais e discursos com base nesse tipo de categorização (Frith, 1998; Janotti Jr, 2003).

Não é difícil perceber, portanto, a existência de uma “hierarquia musical”, que não é explicitamente conhecida ou alardeada por críticos, fãs, produtores e artistas. Os critérios de sua formação são baseados em noções de autenticidade, sinceridade e valor comercial (Shuker, 1999; p. 143). A legitimação ou a desautorização de um ou outro gênero musical por meio de tais critérios pode, em certa medida, ser associada à tradicional divisão entre alta cultura e cultura de massa.

A hierarquia musical pode ser entendida como o privilégio de certos códigos de adjetivos em favor de outros. Segundo Cohen (apud Neale, 1990, p. 55), “gêneros não existem por si próprios. Eles são nomeados e posicionados dentro de hierarquias ou sistemas de gêneros e cada um é definido em referência ao sistema e a seus membros”.

Os departamentos artísticos e de marketing das gravadoras utilizam essa concepção na constituição de seu portfólio de artistas e na tomada de decisão sobre os rumos dos investimentos. Os gêneros assumem uma posição no portfólio da companhia, com cada departamento lutando continuamente por maior reconhecimento e investimento (Negus, 1998, p. 365).

Alguns gêneros musicais gozam de posições privilegiadas em termos de investimentos e/ou prestígio entre críticos, artistas e consumidores de música popular massiva. Alguns são associados a um certo tipo de organização cultural a que se quer enaltecer, como a música erudita; outros são reconhecidos por uma eventual vinculação e um certo comprometimento com determinados

valores e ideais. Esse seria o caso do rock alternativo - que prezaria pela independência da expressão musical em relação ao comercialismo (Frith, 1998; Hesmondhalgh, 1999) - e do hip hop - que procura valorizar e divulgar a experiência dos negros na sociedade contemporânea.

O site audiogalaxy oferece uma definição sobre o Indie Rock que permite vislumbrar alguns valores a partir dos quais esse tipo de música é produzido: “Embora não haja uma sonoridade particular do indie, ele é tipicamente baseado em guitarras e produzido segundo uma estética inspirada no ‘Faça Você Mesmo’ do punk”. Sob tal ponto de vista, esses valores se baseariam numa expressão autêntica da possibilidade de experimentação criativa, desenvolvida em um ambiente onde a obtenção de lucro seria um objetivo secundário em relação à manifestação musical.

A divisão da produção musical em gêneros possui como principal objetivo o direcionamento do consumo (Frith, 1998). Os gêneros musicais, por meio da idealização de um consumidor fantasia (fantasy consumer), dizem algo sobre seu público e sobre a importância atribuída à música. E o que é negociado no mercado não é a música per se; são, literalmente, adjetivos.

O público está familiarizado, mesmo que involuntariamente, com conjuntos e códigos de adjetivos que designam este ou aquele tipo de manifestação musical. Mesmo ao manifestar rejeição por essa classificação, o ouvinte demonstra conhecimento sobre aquele código específico e acaba privilegiando um determinado código de adjetivos em detrimento de outro. Isto reafirmaria, paradoxalmente, a inclusão “genérica”, ou seja, a inevitabilidade da categorização em gêneros, subgêneros e metagêneros musicais.

Uma consulta ao audiogalaxy.com revela dez diferentes subgêneros dentro do rótulo/gênero Indie Rock e quatro outros na categoria designada por Alternative Rock. Os dois gêneros estão agrupados dentro da categoria Modern Rock, que abarca, também, o Experimental Rock, o Jam Rock, o Post Punk, o New Wave e o Power Pop. O audiogalaxy oferece, ainda, pequenas definições sobre cada um dos gêneros, subgêneros e “departamentos” (nomenclatura criada pelo próprio site). Por exemplo, sobre o Rock moderno (modern rock):

Rock moderno é isso – música rock moderna. Mais especificamente, o termo se refere aos gêneros do rock que influenciaram ou foram influenciados pelo advento do punk: do punk americano influenciando o Power Pop até as sonoridades pós-punk do New Wave, o ancestral do Alternativo, gênero que, no início dos anos 90, quebrou as barreiras do comercialismo e rachou-se em duas partes: o Indie Rock ferozmente não-comercial e os gêneros Alternativo, Alternativo Adulto e Grunge, que tocavam nas rádios (Glossary, 2004).

No audiogalaxy, é possível obter uma lista de artistas representantes de cada gênero e subgênero musical. É interessante notar que a maioria dos artistas não consegue ser associado a apenas um gênero musical específico.

Digitando-se a palavra “beatles” no campo de busca do audiogalaxy, observa-se que o grupo britânico The Beatles pode ser enquadrado em sete tipos diferentes de gêneros musicais (rock, pop, classic rock, oldies, early rock’n’roll, British Blues & Rock, British Invasion), alguns dos quais definidos temporal ou geograficamente, sem que elementos musicais propriamente ditos sejam determinantes na classificação.

A fluidez das fronteiras entre os gêneros, as diferentes naturezas de classificação e as dificuldades de incluir diferentes expressões musicais em uma mesma categoria pode ser atestada por uma simples comparação entre as tabelas fornecidas por dois sites de downloads de música da internet: o audiogalaxy e o mp3.com. Os critérios de separação e arranjo dos gêneros musicais não são os mesmos nos dois sites, embora as categorias mais amplas (como rock, pop, alternativo, etc.) estejam presentes em ambos.

Por exemplo, a categoria Alternative / Indie no mp3.com (que difere das observadas no audiogalaxy, já a partir do nome), engloba quase cinquenta subgêneros. Estes refletem movimentos musicais ocorridos em locais e períodos específicos (como o Madchester<sup>2</sup> e o Riot Grrrl<sup>3</sup>), que não foram contabilizados na tabela do audiogalaxy.

98

Frith (1998) argumenta que os gêneros musicais podem influenciar o processo de produção (e a posterior audição) das obras musicais, além de direcionar o consumo. É bastante comum testemunharmos, na leitura de press releases, revistas ou jornais, recusas por parte dos artistas às tentativas de filiação a um gênero musical específico. Mais comum ainda é acompanharmos os incontáveis nascimentos e batismos de novos subgêneros/correntes musicais de tempos em tempos. No cenário indie brasileiro, diversas bandas criaram novas nomenclaturas, ao misturar dois ou mais gêneros musicais em suas composições.

O site do Projeto Sintonia ([www.projetosintonia.com.br](http://www.projetosintonia.com.br)), um dos principais eventos de rock independente do Rio de Janeiro entre os anos de 2003 e 2004, abriga dados de mais de uma centena de bandas e oferece informações interessantes. Os próprios integrantes das bandas devem preencher a ficha cadastral. No campo “Estilo”, a banda Caraminholas afirma executar um misto de “reggae, rock, samba, ska”. Já os integrantes do J3 compõem músicas no estilo “hip hop/ dub/ rock”. Entre incontáveis menções a divisões e subdivisões como “rock”, “indie rock”, “rock alternativo” e “pop/rock”, sobressai a categorização da banda Mulambo: “rock, reggae, embolada, maracatu”. Embora nesses casos nenhuma das bandas tenha atribuído um nome a suas misturas musicais, não tenha inaugurado um novo gênero musical propriamente dito, é interessante observar a diversidade dos elementos que os músicos, conscientemente, afirmam utilizar na criação artística.

Filipetas de divulgação de shows de pequenas bandas cariocas também trazem pistas sobre novos estilos e subgêneros nascentes: na segunda edição

do festival independente “Tem gente que gosta de barulho”, destaca-se, entre bandas de hardcore melódico, punk rock “tradicional”, punk core, e “emo”, a banda Bendis, que revela um “estilo” até então inédito – o skapunk’n’roll.

É bastante comum tratar o trabalho do artista por meio de comparações com obras anteriores. A partir dessas analogias a obra musical pode ser classificada por fãs, artistas, críticos e produtores e pode ou não ser enquadrada em um determinado gênero musical.

O caráter histórico dos gêneros musicais, mencionado anteriormente, fica evidente com a canonização, um outro tipo de comparação muito comum na análise de obras musicais. Nomes de artistas e bandas originários (considerados os primeiros a desenvolver certo tipo de expressão ou gênero musical, os clássicos) servem como adjetivos para qualificar neófitos e eventuais sucessores.

O cânone deve ser continuamente negociado para que as fronteiras dos gêneros musicais possam ser expandidas e fixadas no tempo. Muitas vezes, bandas ou artistas que compõem o cânone de um gênero musical são, com o passar dos anos, removidos de sua posição de prestígio, devido às mudanças na organização simbólica de cada gênero musical. Mudanças na composição de seu público consumidor também podem acarretar o deslocamento do cânone.

Também são freqüentes as comparações entre o trabalho “seminal” de um artista e suas obras posteriores<sup>4</sup>. Exemplos no cenário do rock internacional não faltam: toda a obra do U2 é analisada a partir de Joshua Tree; a do Radiohead, comparada a Ok Computer; Nirvana e Pearl Jam serão sempre lembrados por Nevermind e Ten, respectivamente.

A cena indie também oferece exemplos da canonização de certos artistas e álbuns: o álbum azul, do Weezer e o Doolittle, dos Pixies, além de servirem como referência para a maioria das bandas de rock alternativo dos anos noventa até hoje, marcaram (determinaram), de certa forma, a expressão futura daqueles artistas.

No Brasil, esse tipo de comparação pôde ser feita, durante os anos oitenta, entre o disco Cabeça Dinossauro e o restante da obra dos Titãs. A revolta dos dândis, dos Engenheiros do Hawaii e, mais recentemente, com Lavô tá novo, dos Raimundos.

### **Origens, influências, referências: a gênese do rock alternativo**

No campo musical britânico, o final dos anos 1960 revelou grupos de rock que influenciariam a música produzida pelas próximas gerações: Kinks, Small Faces, Beatles, The Who, Rolling Stones. Na metade da década de 1970, quando o rock já havia se estabelecido como gênero musical e rendia muito à indústria fonográfica, surgia, simultaneamente, na Inglaterra e nos Estados Unidos, o punk rock, um novo tipo de rock mais agressivo, com mais

guitarras, e vocais menos melodiosos e grudentos (aqui, novamente, o uso de adjetivos para explicar música) que os anteriores (Clark, 2004).

Tanto o proto-punk nova-iorquino do final dos anos 1960 ( Iggy and The Stooges , Velvet Underground , MC5 ) quanto o punk britânico e norte-americano do final dos anos 1970 surgem como reação ao rock que estava sendo feito no período. A versão nova-iorquina podia ser encarada como uma resposta ao estilo de vida hippie e à música produzida durante o movimento (por exemplo, as canções de Bob Dylan e Grateful Dead). Os proto-punks valorizavam a decadência, a perversão, a vida na sarjeta. Os punks do final da década de 1970 se opunham ao rock grandioso e megalômano do rock progressivo, cujos expoentes eram bandas como Yes e Emerson, Lake & Palmer, bem como ao som dos ídolos dos anos 1960, superastros como Rod Stewart e Peter Frampton.

Tanto os punks norte-americanos como os britânicos desejavam um retorno às raízes do rock, às canções de curta duração. Os punks britânicos eram jovens provenientes de classes operárias, sem muitas perspectivas de ascensão econômica ou social. Os nova-iorquinos pertenciam a uma esfera mais intelectualizada.

100

Neste artigo, entretanto, utilizarei o termo “punk” para fazer referência ao movimento sociocultural e musical que emergiu no Reino Unido por volta de 1976, e que foi objeto de análises subculturais empreendidas pelos estudos culturais britânicos na década de 1970.

A subcultura punk, como os teóricos a nomeavam, se apropriava dos símbolos e dos bens culturais disponíveis na cultura dominante, de uma forma oposicional. O vestuário punk era composto por coturnos pesados, alfinetes de segurança em diversas partes da roupa e do corpo, além de roupas escuras (em sua maioria, rasgadas).

A ideologia do movimento punk, estendida à música, pregava a utilização de uma estética mais visceral e menos trabalhada que as dos períodos anteriores. Eles almejavam um retorno às “raízes” do rock, às canções de curta duração, com vocais compostos de palavras de ordem gritadas e harmonia simples, com poucos acordes (McNeil & McCain, 2002).

O rock alternativo foi extremamente influenciado por essas duas manifestações culturais. O novo gênero musical era baseado em guitarras, com vocais melodiosos e possuía linha rítmica pouco complexa (Hesmondhalgh, 1999, p. 38).

O site mp3.com define o gênero Alternative pop/rock como algo que engloba a produção musical pós-punk, do final dos anos 1980 até a metade inicial dos anos 1990. Segundo o site ,

há uma enorme quantidade de estilos musicais dentro do rock alternativo, das doces melodias do jangle-pop aos ruídos metálicos

perturbadores do industrial ; porém, estão todos ligados por uma estética similar – todos existem e operam fora do mainstream (MP3, 2004).

O rock alternativo dos anos noventa, devido à contratação de muitas das novas bandas alternativas pelas majors , apresentava sonoridades mais homogêneas que as anteriores – já que os sons mais pesados possuíam maior apelo comercial que as versões mais calmas e peculiares. A maioria das bandas do segundo tipo continuaram nos selos independentes, constituindo o subgênero chamado de indie rock.

No Brasil, há uma grande variedade de bandas de rock se desenvolvendo de forma independente. Alguns com o apoio de selos, outros tantos apenas com recursos próprios. Bandas como Valv, Autoramas, Pelvs, Wry são consideradas, desde a metade dos anos 1990, expoentes do underground brasileiro. Das quatro bandas citadas, somente os Autoramas cantam músicas em português. Os integrantes do Wry, por exemplo, se mudaram para Londres para tentar alcançar uma posição de prestígio junto aos selos de lá, tocando em pubs e pequenos festivais.

Recentemente, algumas bandas como Maybees, que só compunham em inglês, começaram a tocar músicas em português. Com uma mudança de nome (para Ludov), em pouco menos de dois anos de existência, a banda conquistou prêmios importantes na MTV<sup>5</sup> e um contrato com a Deckdisc, uma gravadora que vem aumentando sua importância no mercado fonográfico brasileiro.

Para uma teoria sobre gêneros musicais

Neale (1990), analisando a classificação genérica no cinema de Hollywood, propõe que devemos reconhecer que:

nenhum “artista”, em qualquer esfera de produção estética, em qualquer período da história, em qualquer forma de sociedade, já foi livre de convenções e regras estéticas ou de constrangimentos institucionais específicos (mesmo se ele reagiu contra isto ou não). E, como Geoffrey Nowell-Smith re-enfaticou, toda a produção artística e cultural nas sociedades ocidentais está (já há algum tempo) sujeita às condições de produção, distribuição e troca capitalista, ou seja, à comodificação. (1990, p. 63).

Dessa forma, gêneros devem ser entendidos dentro do contexto econômico, político e social em que estão inseridos. Deve-se evitar, entretanto, cair no lugar comum de encará-los como simples veículos para uma ideologia capitalista dominante. O significado ideológico de cada texto não pode ser simplesmente deduzido da natureza da instituição responsável por sua produção e circulação.

Os gêneros musicais são processos inerentemente temporais, que ocorrem em contextos específicos. Eles podem, como vimos, ser dominados pela repetição de padrões; no entanto, também são marcados, fundamentalmente, pela diferença, pela variação e pela mudança. Mais do que um conjunto de

sons específicos, o indie engloba movimentos e tendências musicais diferentes entre si. É possível afirmar que a característica que talvez consiga unir tantos estilos dentro do indie é o fato de todos partilharem, em algum grau, dos mesmos ideais estéticos e filosóficos sobre uma produção musical baseada em um tipo de organização industrial diferenciado (alternativo) ao enraizado na indústria fonográfica da sociedade contemporânea.

Segundo Shuker (1999, p. 142) o rock alternativo poderia ser considerado um metagênero musical, uma categoria ampla de denominação de estilos musicais. O metagênero englobaria diversas fusões e formas híbridas de vários estilos musicais em sua composição.

Gêneros mudam, se desenvolvem e variam, pegando emprestado algo de uns, se amontoando a outros. Os híbridos não são raridade. Em compensação, não são considerados gêneros (híbridos são híbridos) (Neale, 1990, p. 62).

Não creio, no entanto, que os híbridos, citados por Neale – formações derivadas do encontro de dois “gêneros” ou subgêneros diferentes – sejam uma categoria à parte dos gêneros musicais. Eles têm papel importante na formação e na reformulação dos gêneros musicais – na flexibilização e na ampliação das fronteiras “genéricas” – e, por esse motivo, devem ser encarados como subdivisões e/ou subgêneros ou como integrante de um metagênero. Como vimos, nenhum artista pode ser considerado representante puro de um único gênero (o que pode ser exemplificado pelas listas de gêneros nos sites audiogalaxy e mp3.com e pelos releases de diversas bandas brasileiras). Isso significaria reconhecer a natureza híbrida dos gêneros musicais.

Ao mesmo tempo em que a classificação genérica é inevitável, ela não tem condições de fornecer exemplares puros de cada subdivisão. O rock’n’roll, por exemplo, tem suas origens no misto de rhythm’n’blues, country music norte-americana e boogie-woogie dos anos de 1940 e 1950 (Shuker, 1999). Além disso, as próprias subdivisões dos gêneros musicais são determinadas por outros critérios, temporais, geográficos, mercadológicos, que, por sua vez, variam de épocas em épocas.

Portanto, sustento a hipótese de que não há gênero musical que não sofra (ou tenha sofrido, em sua origem) interferências e não possua referências oriundas de formações culturais mais amplas, ao longo da história. É interessante observar, a partir da recente produção indie brasileira, a fluidez das categorizações genéricas; como elas podem oscilar em curtos períodos de tempo devido a mudanças na composição das audiências e a acontecimentos específicos.

O Ludov (ex-Maybees), em pouco menos de dois anos, deixou de ser reconhecido como exemplar típico do indie rock, inspirado no Britpop dos anos noventa, para transitar entre o indie pop e o pop rock. Com relação à sonoridade, pode-se dizer que as composições dos Maybees possuíam maior predomínio de timbres diferenciados de guitarras, o que atribuía às músicas um caráter de experimentação, comum às bandas independentes. No Ludov,

as guitarras ficaram um pouco mais brandas, ainda experimentais, dando pistas de uma suavização do som e uma aproximação com uma sonoridade mais popular, ou seja, mais agradável a um maior número de ouvidos.

Em recente crítica ao primeiro disco do grupo, O exercício das pequenas coisas, o jornalista de O Globo, Leonardo Lichote, diz que o grupo “une teclados (e bem mais que isso) com gosto de Jovem Guarda, barulhinhos bacanas, melodias pop sem apelação, letras leves mesmo quando sobre assuntos densos (abandono, solidão)”. A expressão sem apelação, que grifei acima, demonstra o tipo de desconfiança que críticos, artistas e fãs possuem em relação à transição de uma banda de rock para o terreno da famigerada música pop. Ao utilizar a expressão sem apelação, o jornalista quis dizer, a meu ver, que o Ludov faz música agradável sem os clichês e a pieguice de melodias recorrentes na música pop brasileira.

De certa forma, a trilha rumo ao mainstream pode parecer, aos olhos do público da banda, uma transição de uma estética fortemente baseada em ideais de auto-expressão para uma forma mais suave, mais “comercial” de rock – para o amplíssimo e polêmico gênero pop/rock.

### NOTAS

103

1 Por mainstream, entendo o espaço midiático da cultura de massa, comumente chamado de grande mídia, onde os discursos difundidos são mais abrangentes, voltados para um público amplo e pouco segmentado, em comparação com aqueles disseminados por veículos endereçados a nichos de mercados específicos.

2 O Madchester foi a força dominante no rock britânico durante o fim dos anos 1980 e início dos 90. Muitas das bandas da época influenciaram a sonoridade de outras que alcançaram sucesso mundial posteriormente, como Oasis e Blur (MP3, 2004). O filme “A festa nunca termina” (24 hour party people – ING - 2002), dirigido por Michael Winterbottom, retrata a cena musical da cidade de Manchester, na Inglaterra, no final dos anos 1980.

3 Movimento contrário à marginalização das mulheres no cenário musical alternativo, estabelecido em Washington DC e Olympia (EUA) no início dos anos 1990. A sonoridade era semelhante à das tradicionais bandas de hardcore e punk, “mas sua ênfase situava-se no processo e não no produto” (SHUKER, 1999, p. 140).

4 O mais recorrente é que o primeiro disco do artista seja a referência – positiva ou negativa – para a crítica aos trabalhos posteriores.

5 A banda ganhou o prêmio da categoria “Melhor Videoclipe Independente, na premiação Video Music Brasil 2004, da emissora MTV Brasil.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Teodor W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural - o Iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, L. (org.), Teoria da cultura de massa, p. 159-204. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990 [1947].

BIVAR, Antonio. O que é punk?. São Paulo: Brasiliense, 1982.

DIAS, Marcia Tosta. Os donos da voz : indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo editorial, 2000.

FREIRE FILHO, João. Música, identidade e política na sociedade do espetáculo. *Interseções*, Rio de Janeiro, n.2, p. 303-327, dez. 2003.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1998.

GELDER, Ken & THORNTON, Sarah (eds.). *The subcultures reader*. London: Routledge, 1997.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GLOSSARY of music styles. *Audiogalaxy*. Disponível em <http://www.audiogalaxy.com>. Acesso em: 05.nov.2004.

GOTTLIEB, Joanne & WALD, Gayle. Smells like teen spirit: riot grrrls, revolution and women in independent rock. In: ROSS, Andrew & ROSE, Tricia (eds.). *Microphone friends: youth music and youth culture*, p. 250-274. London : Routledge, 1994.

GROSSBERG, Laurence. *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*. New York : Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_ Is anybody listening? Does anybody care?: on talking about “the state of rock”. In: ROSS, Andrew & ROSE, Tricia. (eds.). *Microphone friends: youth music and youth culture*, p. 41-58. London: Routledge, 1994.

GUNN, Joshua. Gothic music and the inevitability of genre. Disponível em [http://articles.findarticles.com/p/articles/mi\\_m2822/15\\_1\\_23/ai\\_59450312/print](http://articles.findarticles.com/p/articles/mi_m2822/15_1_23/ai_59450312/print) . Acesso em 1.jun.2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_ *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HESMONDHALGH, David. Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural studies*, vol 13 (1), p 34-61. London : Routledge, 1999

JANOTTI JR., Jeder. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *EcoPós*, Rio de Janeiro, v.6, n.5, p. 31-46, ago./dez. 2003.

\_\_\_\_\_ *Aumenta que isso aí é rock'n'roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

LICHOTE, Leonardo. Quando Simony e Jairzinho encontram David Bowie. *O Globo online*. Disponível em <http://oglobo.globo.com/online/>

cultura/166764396.asp

. Acesso em 20.fev.2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUZA, M. W. de (Org.) Sujeito, o lado oculto do receptor. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 39-68.

MP3.com. Mp3.com. Disponível em <http://www.mp3.com>. Acesso em: 11.nov.2004.

MUGGLETON, David & WEINZIERS, Rupert. (eds.). The post-subcultures reader . Oxford : Berg, 2003.

NEALE, Steve. Questions of genre. In: Screen 31:1. Spring, 1990. p. 44 a 66.

NEGUS, Keith. Popular music in theory: an introduction. London : Wesleyan University , 1996.

\_\_\_\_\_ Cultural production and the corporation: musical genres and the strategic management of creativity in the US recording industry. Media, Culture & Society , London , vol. 20, nº 3, p. 359-379. Sage, 1998.

O'SULLIVAN Tim et al. Key concepts in communication and cultural studies . New York : Routledge, 2002. p. 296-298.

SHUKER, Roy. Vocabulário de música pop. São Paulo: Hedra, 1999.

Thornton , Sarah. Moral panic, the media and british rave culture In: ROSS, Andrew & ROSE, Tricia (eds.). Microphone friends : youth music and youth culture. p. 176-192. London : Routledge, 1994.

WEINSTEIN, Deena. Alternative youth : the ironies of recapturing youth culture. Disponível em: [http://www.alli.fi/nyri/young/1995/95\\_1\\_Artikkel\\_Weinstein.htm](http://www.alli.fi/nyri/young/1995/95_1_Artikkel_Weinstein.htm). Acesso em: 11.jul.2004. 13 p.