

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH
Escola de Biblioteconomia

PAOLO NICOLA MASCITELLI

**O SOM DE SEATTLE: A EVOLUÇÃO DO SUPORTE MUSICAL NO
CONTEXTO DO MOVIMENTO CULTURAL “GRUNGE”**

Rio de Janeiro
2018

Paolo Nicola Mascitelli

O SOM DE SEATTLE: A EVOLUÇÃO DO SUPORTE MUSICAL NO
CONTEXTO DO MOVIMENTO CULTURAL “GRUNGE”

Trabalho de conclusão de curso apresentado
à Escola de Biblioteconomia da Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do grau de
Bacharel em Biblioteconomia.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo da Silva

Alentejo

Rio de Janeiro
2018

Mascitelli, Paolo Nicola

M395s Som de Seattle : a evolução do suporte musical no contexto do movimento cultural "grunge". / Paolo Nicola Mascitelli. - Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018.
55p.

Orientador: Prof.^a Eduardo da Silva Alentejo.

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Biblioteconomia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ, 2018.

1. Música. 2. Movimento Cultural Grunge. 3. Suportes de Registro Musical - Evolução. 4. Percepção de audição da música. 5. Mercado Fonográfico . I. Alentejo, Eduardo da Silva . II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. III. Título.

CDD: 306.1

Paolo Nicola Mascitelli

O SOM DE SEATTLE: A EVOLUÇÃO DO SUPORTE MUSICAL NO CONTEXTO DO MOVIMENTO CULTURAL “GRUNGE”

Trabalho de conclusão de curso apresentado
à Escola de Biblioteconomia da Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do grau de
Bacharel em Biblioteconomia.

Aprovado em ____ de _____ de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof Dr. Eduardo da Silva Alentejo (orientador)

Prof^a. Dr^a. Bruna Silva do Nascimento
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a. Ma. Dayanne da Silva Prudêncio
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

À música, força motriz da vida, que me
proporciona momentos inesquecíveis.

AGRADECIMENTOS

À minha perseverança e determinação, por terem me trazido essa vitória. Foram cinco anos de muitos obstáculos e dificuldades superados que me trouxeram ao fim desse trabalho e a conclusão da graduação.

A Deus, por todas as coisas.

À Sonia Regina e Vittorio, meus pais, por todo apoio e cumplicidade em toda minha vida. Vocês são meus maiores exemplos e faço de vocês espelho, pois são os dois maiores guerreiros que eu conheço. Muito obrigado pelo carinho, pelo cuidado, pelos conselhos, pelas brincadeiras, pelas broncas e por tudo que ainda há de vir.

Ao meu irmão Giovanni, por sempre me acompanhar e estar ao meu lado. Eu sei que lá no início eu não fui o irmão perfeito para você, mas procuro cada dia mais te recompensar por toda cumplicidade e companhia. Você é meu melhor amigo.

À Nathalia, prima que o tempo se encarregou de tornar uma irmã. Obrigado pela cumplicidade e amizade durante todos os anos de nossa convivência.

À Ingrid, pelo amor, carinho, amizade e compreensão. Por tudo de bom que há de vir para nós. Muito obrigado por todo teu apoio e paciência.

Ao meu orientador, Eduardo Alentejo. Nunca me esquecerei do quão acolhedor você quando cheguei na EB e te mostrei esse tema com uma enorme preocupação e, com muita maestria, me ajudou a destrinchar em poucos minutos o esqueleto do que hoje é este trabalho finalizado. Muito obrigado por me acolher como um filho teu, pela experiência e por toda a atenção a minha pessoa. Você é o cara.

À banca, composta pelas Professoras Bruna Nascimento e Dayanne Prudêncio, por aceitarem meu convite que muito me honra e pela oportunidade de apresentar um tema que tenho tanto carinho.

Aos amigos do Genyense: Alec, Flávio, Peagah, Esteban, Cris, lury, Alex, Hugo, Gabriel, Guto, Lyrio, Jordan, Felipe Caetano (*in memorian*) e tantos outros grandes amigos de time. Nosso futebol dominical foi uma das chaves do sucesso, sem vocês eu não seria nada. Muito obrigado por aproveitarem meus passes, me agraciarem com assistências para gols meus, por me apoiarem e por sermos uma família, tanto dentro quanto fora de campo.

Aos amigos que fiz na UNIRIO: Alexandre (clubista), Anabel, Andreza, Alex, Carol, Debora, Isaac, Jean, Jeziel, João Bosco, Fernanda Lima (minha grande irmã botafoguense), Fernanda Precioso, Thiago Pastana (nosso pastor), Vinicius Canabarro, Hellihar, Mary Ellen e tantos outros que foram e vieram. Todos vocês têm uma grande importância nessa minha jornada acadêmica e um grande espaço reservado no meu coração. Obrigado por todos os momentos únicos e inesquecíveis que vivemos juntos.

Aos amigos que fiz no estágio da Escola Superior de Guerra: Thais, Erica, Nicole, Fernanda Lima (se aparecer uma terceira vez pede música heim?), Heloise, Bianca, Mariana, Luana, Lucas, Vivian e sem esquecer minhas eternas chefinhas, Andreia Saroldi e Fatima Figueiredo (*in memoriam*). O tanto que aprendi com vocês é inestimável. Muito obrigado pelos dois anos de trabalho e amizade de todos vocês.

A Lucas Wendling, por nossos doze anos de amizade. Quem diria que lá de 2006 até hoje, teríamos toda essa conexão e cumplicidade. Muito obrigado pelas conversas e apoio.

A todos, até mesmo os não citados por falta de lembrança, o meu mais sincero agradecimento.

*Stuttering, cold and damp
Steal the warm wind tired friend
Times are gone for honest men
And sometimes far too long for snakes
In my shoes, a walking sleep
And my youth I pray to keep
Heaven sent hell away
No one sings like you anymore (Chris Cornell, Black
Hole Sun, 1994)*

RESUMO

Trata sobre a evolução dos suportes de registro de informação em reprodução de música no contexto do Movimento Cultural Grunge. Objetiva analisar as mudanças ocorridas ao longo do tempo, tanto dos suportes de informação musical quanto de sua relação com os movimentos culturais artísticos musicais. Sob a abordagem e metodologia tais como revisão de literatura sobre a evolução dos suportes e histórico do grunge e análise dos dados via linha do tempo, questiona quais os efeitos da evolução dessas tecnologias no Grunge. Explica que conforme se avança em novos suportes de registro musical, o custo da produção de música tende a diminuir, o que causa o surgimento do mercado fonográfico e em consequência, de novos gêneros musicais e artistas. Sintetiza os principais resultados no formato linha do tempo (*timeline*) da evolução do suporte de registro musical. Explica características dos suportes no contexto da música face ao interesse e importância cultural que marcam a evolução da sociedade artística. Aponta que tal fenômeno é potencialmente capaz de alterar a percepção de audição da música conforme os inventos tecnológicos surgem e modificam o panorama geral do mercado fonográfico. Conclui-se que há uma relação evidente entre a evolução dos suportes de registro em música a partir do surgimento do Movimento Cultural Grunge.

Palavras-chaves: Música. Movimento Cultural Grunge. Suportes de Registro Musical – Evolução. Percepção de audição da música. Mercado Fonográfico.

ABSTRACT

It treats with the evolution of the information recording media in music reproduction in the context of the Grunge Cultural Movement. It aims to analyze the changes that have occurred over time, both in terms of musical information and in relation to musical artistic cultural movements. Under the approach and methodology such as literature review on the evolution of media and grunge history and data analysis via timeline, questions the effects of the evolution of these technologies on Grunge. He explains that as new musical recording media advances, the cost of music production tends to decrease, which causes the phonographic market to appear and, consequently, new genres of music and artists. It synthesizes the main results in the timeline format of the evolution of the musical record support. It explains characteristics of the media in the context of music in the face of the interest and cultural importance that mark the evolution of the artistic society. It points out that such a phenomenon is potentially capable of altering the perception of music listening as technological inventions arise and modify the general panorama of the music market. It is concluded that there is an evident relationship between the evolution of the recording media in music from the appearance of the Grunge Cultural Movement.

Palavras-chaves: Music. Grunge Cultural Movement. Musical Registration
brackets - Evolution. Perception of hearing of music.
Phonographic Market.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 1	Quantitativo de publicações sobre o Grunge.....	22
Retrato	Chefe Seattle.....	24
Tabela 2	Quantitativo de textos recuperados sobre suporte informacional na musica.....	30
Figura 1	Linha do tempo: 1877-1940.....	39
Figura 2	Linha do tempo: 1950-1986.....	39
Figura 3	Linha do tempo: 1987-2008.....	40
Figura 4	Timeline evolutivo do suporte de registro musical.....	42

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	Objetivos.....	14
1.1.1	Objetivo Geral.....	14
1.1.2	Objetivo Específico.....	14
1.2	Justificativas.....	15
2	ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA	20
3	SEATTLE E O GRUNGE	22
3.1	Movimento Cultural Grunge.....	23
3.2	Seattle e sua história.....	24
3.3	Elementos e histórico do Grunge.....	25
4	O SOM DE SEATTLE: DO SUPORTE ANALÓGICO PARA O FORMATO DIGITAL	30
4.1	Fonógrafo e gramofone	31
4.2	Os suportes vinil, tape, fitas magnéticas e cassetes	32
4.3	Surgimento e ascensão do CD-ROM	33
4.4	Desenvolvimento dos formatos digitais.....	34
4.5	Plataformas Web de reprodução musical.....	35
5	RESULTADOS E DISCUSSÃO	39
6	CONCLUSÃO	45
	REFERÊNCIAS	47
	ANEXO: Pronunciamento do Cacique Seattle.....	51

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão de curso (TCC) trata sobre a evolução do suporte de registro sonoro musical no contexto do movimento cultural “Grunge”¹. Autores como Bowman (2013) e Strong (2011) creditam o surgimento do Grunge nos anos 1990. Porém, tal como afirma Prato (2009, p. 11), há registros de bandas “garage-punk” como “The Sonics”, “The Wailers”, “The Telepaths”, “The Lewd”, entre outras, que datam do final dos anos 1950 e início dos anos 1960 que segundo o autor foi período embrionário do Grunge.

Nessa perspectiva, o foco de análise da evolução do suporte musical compreende o que aqui se denomina por contexto do movimento Grunge sob as perspectivas de formatos de registros sonoros e suas relações com a produção e consumo de música sob a perspectiva de movimento cultural.

Desde o advento da Revolução Industrial no Século XIX, o universo tecnológico iniciou um processo de mudanças impactantes no seio da sociedade com o advento da máquina a vapor, da eletricidade, da telefonia e dos suportes de registros da informação analógicos; tal tecnologia que continua impactando toda a sociedade, principalmente no que se refere ao registro e ao desenvolvimento do conhecimento (CARR, 2009).

Antes do acesso à música no formato MP3, CDs, aos cassetes e discos de vinil, as pessoas ouviam rolos de cilindros surgidos em 1877 (GOMES, 2014). No início, os rolos eram feitos de papel de alumínio, em seguida, com cera e plástico, sendo as primeiras gravações de som produzidas comercialmente nas décadas próximas da virada do Século XX (SANTINI; LIMA, 2005). Após esse formato, os primeiros discos foram feitos em cera e mais tarde em vinil e progressivamente, para o meio eletrônico e logo para o plano digital que passaram a ocupar plataformas Web de registros sonoros (VLADI, 2011).

Nesse processo, os movimentos culturais e artísticos têm se beneficiado da evolução dos registros musicais ao aproveitarem da variedade de possibilidade para sua expansão intelectual, dentre os quais, os movimentos culturais ligados à música, como é o caso do Grunge.

¹ Grunge é a denominação para que por vezes também é chamado de *Seattle Sound* ou Som de Seattle e refere-se a gênero de rock alternativo. Fonte: Bowman (2013).

Nesse contexto, o presente TCC está dividido em parte introdutória na qual são apresentados os objetivos, justificativas e metodologia do estudo, em seguida, apresenta-se a contextualização do Movimento Grunge com a produção do registro musical bem como o exame da evolução dos suportes de registro de música. Na seção resultados e discussão, apresenta-se o *timeline*, recurso informativo sintético para apreciação da discussão sobre o tema proposto. Por fim, a conclusão do estudo e indicação de pesquisas futuras.

1.1 Objetivos

As origens culturais da música e suas influências socioculturais são assuntos comumente estudados na História da Arte e na Musicologia. Dentre os estudos aí gerados, encontra-se a influência mútua entre a música e os demais movimentos culturais e desenvolvimentos tecnológicos (CANDÉ, 2001).

Nesse contexto, os suportes do registro sonoro têm sido objeto de estudos na Biblioteconomia e de outros campos de estudos de informação (ALENTEJO, 2012). Desse modo, os objetivos e perguntas de pesquisa estão dispostos a seguir em geral e específico.

1.1.1 Objetivo Geral

No contexto desse trabalho, para a construção da linha do tempo, o objetivo geral desse estudo é analisar a literatura especializada acerca do tema sobre as mudanças ocorridas ao longo do tempo, tanto dos suportes de informação musical quanto de sua relação com os movimentos culturais artísticos musicais, tendo como ponto central de análise o movimento cultural 'Grunge'.

1.1.2 Objetivo Específico

Ao se verificar a evolução da tecnologia de registro e acesso físico aos conteúdos musicais ao longo do tempo, desde o modo mais primitivo de registro

sonoro ao que contemporaneamente se designa pelo *streaming*, a sociedade pode ter a impressão de que este seja o último estágio de evolução do suporte musical.

Nesse sentido, especificamente, visa analisar as mudanças tecnológicas no plano do registro e acesso aos conteúdos musicais. Desse modo, busca-se responder sobre o impacto que a tecnologia musical exerceu para o movimento cultural 'Grunge'.

Nessa possibilidade, isso pode refletir o modo como a música é consumida no atual estágio da Sociedade da Informação e vaticinar o que a ela está reservada para o futuro.

1.2 Justificativas

O tema proposto nesse estudo foca a relação entre o Movimento Cultural Grunge e os suportes de informação em música. No decorrer da pesquisa, percebe-se essa relação em um momento histórico dos modos de produção artística musical no seio da sociedade, principalmente no contexto americano da década de 1980 em Seattle. O que torna o tema singular quando se lança o olhar sobre a evolução do suporte musical.

O curso de Biblioteconomia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) tem proporcionado o encontro de variado tema de interesse profissional e científico para pesquisas biblioteconômicas. No entanto, ainda não o suficiente sobre o campo de estudos em Biblioteconomia em Música.

Sob o ponto de vista de estudos da disciplina 'Biblioteconomia Digital', a escolha do tema se dá pela percepção sobre a rápida mutação com que a tecnologia afeta a sociedade, incluindo-se as questões relativas ao campo cultural. E como as inovações mudam o modo de vivenciar certas experiências de acesso ao conhecimento, parecer ser apropriado dimensionar os movimentos culturais a partir da música, percorrendo desde o início o caminho que tomamos até os dias de hoje.

A escolha pelo tema também decorre da constatação de ser o Grunge um movimento cultural que em essência buscou desenhar linhas combativas aos modos de vida da sociedade e de sua formação cultural; com cunho revolucionário, o movimento negava a centralização do mercado cultural dentro de um momento da história singular do suporte musical.

Nesse sentido, ao se considerar o Movimento de Cultura 'Grunge', percebe-se a evolução do suporte de vinil, entre o advento do *Long Player*, conhecido pelo seu acrônimo LP de 33 r.p.m. e do disco de vinil de 47 r.p.m.² em 1948, e a invenção da fita-cassete em 1963 e do *Compact Disc* (CD) no final da década de 1980 (VLADI, 2011, p. 42), suportes históricos do registro musical que revolucionam a forma de se ouvir e produzir música.

Sob este pressuposto, infere-se que o tema de pesquisa possa ser analisado e apresentado sob o *timeline* de evolução do suporte musical tendo como objeto de análise o Movimento Grunge.

De acordo com Alentejo (2012), a evolução do suporte musical não significou a substituição de um suporte por outro, e sim, representou sobreposição que alcançou o registro em formato digital em plataformas Web.

Nessa perspectiva, Alentejo (2012) explica que essa acumulação tecnológica do suporte de registro de música promoveu dois efeitos de interesse para estudos sobre música e bibliotecas. O primeiro se refere à volta da indústria fonográfica do vinil, em escala mundial e sua relação com a audiofilia; e o outro, o surgimento de bibliotecas especializadas na área de música, com variado acervo musical de materiais sonoros colecionáveis.

A partir dessa noção, é possível verificar que desde o advento do fonógrafo ao "*streaming*³" musical, as tecnologias da música avançaram concomitantes com demandas sociais reais (ALENTEJO, 2012), inseridas em movimentos culturais diversos, constituindo assim uma memória artística que precisa ser estudada à medida que, tal como o fenômeno da sobrecarga informacional, os movimentos musicais não cessam e não são esquecidos (CANDÉ, 2001).

Uma vez que, há um número considerável de Bibliotecas Digitais, virtuais e repositórios institucionais que oferecem acesso online à cultura musical, 'música' se torna assunto de interesse de pesquisas em variada área de interesse, Musicologia, Sociologia, Antropologia, História da Música e das ciências que se ocupam do

² A sigla RPM pode fazer referência a diferentes conceitos. De um modo geral, o seu uso está relacionado com as rotações por minuto: a quantidade de voltas que um corpo giratório completa em volta do seu eixo a cada sessenta segundos. Fonte: <<https://conceito.de/rpm>>. Acesso em: 16 jul. 2018.

³ Tecnologia que envia informações multimídia, através da transferência de dados, utilizando redes de computadores, em especial a Internet, e foi criada para tornar as conexões mais rápidas. A palavra Streaming, indica um fluxo de dados ou conteúdos multimídia. Fonte: <<http://afsystems.com.br/streaming-o-que-e-2/>>. Acesso em: 16 jul. 2018.

tratamento da informação e organização do conhecimento: Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia.

No Brasil, destacam-se, por exemplo, a Fundação Biblioteca Nacional que em seu projeto 'Passado Musical'⁴ o qual permite acesso a conteúdo sonoro digitalizado, partituras, livros, periódicos e catálogos de música; a Biblioteca Digital de Música para Cinema, Vídeo e Multimídia⁵, criada pelo músico Andersen Viana, que oferece pesquisa em música e cinema e acesso online a trilhas sonoras de cinema e televisão.

No exterior, a British Library⁶ que tem coleção mundialmente famosa de música impressa e manuscrita, gravações de música, programas de concertos e livros e periódicos sobre música e disponível online; Louisville Free Public Music Library⁷, Louisville (EUA) que oferece acesso online à música clássica e via tecnologia streaming oferece pesquisa e acesso a mais de 82.850 álbuns com mais de 1,2 milhão de faixas, incluindo repertório raro em música clássica, jazz e música pop e rock.

Além de bibliotecas digitais, há ainda bases de dados, tais como da Academia Brasileira de Música⁸ que permite em seu site a pesquisa, o acesso, pesquisa e aquisição de partituras e ainda bases de dados comerciais, como o DISCOGS⁹ que é uma base de dados colaborativa que permite a realização de pesquisa sobre a informação em música e de seu variado suporte de registro, considerando aspectos audiofílicos, tais como: colecionismo, valor de mercado, raridade.

De alcance internacional, há a base de dados Last.fm¹⁰, que oferece serviços interativos, por exemplo, ligados aos hábitos musicais do seu usuário, por meio dos *scrobbles*¹¹. Com essas informações, o Last.fm disponibiliza ao seu consumidor as principais faixas dos seus artistas favoritos, além de indicar onde adquiri-las e relaciona outros artistas com base nos seus gostos e costumes.

⁴ Fonte: <<https://www.bn.gov.br/explore/acervos/musica-arquivo-sonoro>>

⁵ Fonte: <www.cinemusic.com.br>

⁶ Fonte: <<https://www.bl.uk/subjects/music>>

⁷ Fonte: <<http://www.lfpl.org/lfpl-history.htm>>

⁸ Fonte: <<http://www.abmusica.org.br/partituras.php?n=instrumental&id=3>>

⁹ Fonte: <<https://www.discogs.com/>>

¹⁰ Fonte: <<https://www.last.fm>>

¹¹ *Scrobbles* significa serviço que permite o rastreamento do conteúdo musical que o usuário reproduz. Fonte: <<https://www.last.fm/pt/about>>

No âmbito das potencialidades das tecnologias Web e das tecnologias para sistemas móveis de informação, a utilização de aplicativos de acesso a conteúdos musicais podem ser oferecidos por bibliotecas, repositórios ou até mesmo bases de dados via aplicativos, tais como: Spotify, Deezer, Rdio entre outros.

Dentro da contextualização do movimento cultural, interessam as partes onde a evolução tecnológica altera de fato a sociedade e seus componentes (CARR, 2009).

Nesse sentido, a escolha desse recorte se dá pelo fato de o “Grunge” ser um movimento de origem “*underground*”¹² entre 1960 e 1980, até surgir à explosão digital, quando vêm à tona diversos estilos de vida e histórias (STRONG, 2011; VLADI, 2011).

Acerca do mercado musical, a literatura especializada tem mostrado que ele se expande tanto quando a mão da tecnologia crescente toca na arte e na música, que causa um estouro na disseminação dessa informação: “Eu acho que a música independente ou alternativa está se tornando mais aceita no *mainstream*. Penso que é uma coisa boa, porque vai criar algo novo. Agora, as pessoas terão que começar a procurar uma alternativa à alternativa”¹³ (USINGER, 2017, tradução nossa).

A declaração acima colhida por Mike Usinger (2017), em entrevista com o vocalista Chris Cornell, demonstra as consequências relativas aos gêneros musicais considerados ‘*underground*’, os quais começam a atingir a superfície, causando influência em outras pessoas que vivem de música, e assim, aumentando cada vez mais o leque dos gêneros musicais. Tanto que hoje é quase impossível definir com uma exatidão qual tipo de música uma determinada banda, ligada a todos os movimentos cultural-musicais, cria (VLADI, 2011).

No entanto, no tocante aos modos como a música foi e atualmente é consumida, infere-se que tanto o surgimento de movimentos culturais musicais tem influenciado a produção de registros sonoros em variado suporte de registro

¹² Underground (“subterrâneo”, em inglês) é uma expressão usada para designar um ambiente cultural que foge dos padrões comerciais, dos modismos e que está fora da mídia. Também conhecido como Cultura Underground ou Movimento Underground, para designar toda produção cultural com estas características, ou Cena Underground, usado para nomear a produção de cultura underground em um determinado período e local. Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Underground>>. Acesso em: 16 jul. 2018

¹³ Tradução livre de: “I think independent-sounding or alternative music is becoming more accepted in the mainstream. I think that’s a good thing, because it’s going to create something new. Now people will have to start looking for an alternative to alternative.” (USINGER, 2017)

(CANDÉ, 2001) quanto como tais registros têm se tornado objeto de colecionismo e de interesse à memória intelectual da qual busca-se garantir o acesso ao patrimônio musical colecionado às gerações futuras (ALENTEJO, 2012).

Tal perspectiva pode ser verificada com o aperfeiçoamento do controle bibliográfico nacional de música, quando em vários países como Dinamarca¹⁴, França¹⁵ e Brasil têm contemplado legislação de depósito legal a inclusão de materiais musicais para registro nacional da produção musical de determinados países. Tal como ocorre no Brasil com a Lei nº 12.192¹⁶, de 14 de janeiro de 2010 que dispõe sobre o depósito legal de obras musicais na Fundação Biblioteca Nacional e em outros países, tais como: Canadá, França, Inglaterra, Japão e Sri-Lanka.

No caso deste estudo, as tecnologias no suporte de informação musical, afetam de algum modo a sociedade de diversas formas, assim como a sociedade demanda da evolução dos meios de se escutar a música (CANDÉ, 2001), pode-se analisar que há estreita relação entre o desenvolvimento dos movimentos culturais com as tecnologias que permitem tal desenvolvimento através da reprodução e acesso aos registros sonoros.

Com base nesse pressuposto, esse estudo permitiu traçar uma possível configuração de equivalência, na forma de linha do tempo (*timeline*), com a relação entre movimentos culturais com as tecnologias de registro sonoros. O que se espera como produto de análise desse estudo.

¹⁴ DET KGL.BIBLIOTEK. **The Danish National Bibliography**. [København], 2007. Disponível em: <www.kb.dk/en/kb/service/nationalbibliografi/>. Acesso em: 8 dez. 2017.

¹⁵ IFLA. French National Bibliography. [Paris], 2012. Disponível em: <<https://www.ifla.org/node/4858>>. Acesso em: 8 dez. 2017.

¹⁶ BRASIL. Senado Federal. Lei N. 12.192, de 14 de janeiro de 2010. **LexBrasil**, Brasília, DF DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12192.htm>. Acesso em: 8 dez. 2017.

2 ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA

Esse estudo de cunho exploratório e de natureza qualitativa está dividido em duas abordagens metodológicas. A primeira com base em revisão de literatura tendo como ponto de partida o período que envolve o movimento cultural 'Grunge'.

Para essa parte da pesquisa, o material utilizado foi: Google Acadêmico, onde se recuperou referências aos seguintes autores: Prato (2009), Strong (2011), Yarm (2011), entre outros. Também se utilizou revistas especializadas em cultura musical, tais como: Rolling Stone, Tenho Mais Discos que Amigos, Loudwire e vídeos com documentários sobre grunge no Youtube. Esse material contribuiu para alicerçar a base teórica desse estudo.

Para o exame da evolução do suporte informacional em música, as fontes de pesquisa utilizadas para este primeiro momento do estudo foram coletadas: em bases de dados tais como BRAPCI e SciELO, no Portal Periódicos CAPES bem como no Google Acadêmico.

Pesquisou-se também em catálogos online de bibliotecas; destacam-se os da Biblioteca Nacional, da UNIRIO, FUNARTE, o catálogo Minerva da UFRJ, British Library e Louisville Free Public Music Library onde se buscou evidências sobre evolução do suporte de registro musical no período compreendido entre as décadas 1980 à atualidade.

Essa perspectiva deve viabilizar o trajeto histórico do suporte de registro musical que por sua vez deve facilitar as análises que se pretende realizar. Pois, tal como Vianna (2001) explica, deve-se primeiro conhecer o que já foi produzido até hoje por outros pesquisadores.

O referencial teórico contempla as variáveis de pesquisa relativas ao tema desse estudo. Trata-se de se pesquisar o Movimento Grunge tendo como orientação de que este fez parte do momento de transição de suportes sonoros para musicais que alcança ao tempo atual com o streaming.

Nesse sentido, para se atingir os objetivos de pesquisa, as análises são apresentadas sinteticamente no formato linha do tempo (*timeline*). Tal recurso possibilitou condensar o referencial teórico que inclui o exame dos suportes e sua relação com os movimentos culturais em música, o que inclui a noção que baliza o

surgimento de bibliotecas e bases de dados especializadas em música bem como a busca por padronização da documentação em música.

A técnica de análise de dados para se atingir os objetivos está focada na possibilidade de se examinar a relação entre os diferentes suportes e sua distribuição no *timeline* de modo que os resultados do estudo do estudo possam ser discutidos e as considerações finais emitidas.

Para apresentação das três figuras de linha do tempo, utilizou-se recursos do SmartArt do PowerPoint que permitem a ilustração das fases evolutivas do suporte de registro musical (Figuras 1-3). Já a apresentação dos resultados de pesquisa, de forma sintética, condensa as três ilustrações. Para tanto, buscou-se no sítio na Internet 'SmartDraw'¹⁷ que oferece recurso online e gratuito para a montagem de gráficos denominados de *timeline* (Figura 4).

¹⁷ Fonte: <<https://www.smartdraw.com>>, Acesso em: 17 jul. 2018.

3 SEATTLE E O GRUNGE

Para atingir o primeiro objetivo de pesquisa, é necessário contextualizar o Grunge como movimento cultural. À luz do tema do TCC, entende-se por movimento cultural características da concepção do Grunge, sua história e os elementos que o consolidam como tal. Um aspecto disso se refere à quantidade de publicações a respeito do Grunge para além de um contexto musical.

Utilizando-se de descritores de busca: 'Grunge', 'Grunge articles', e 'Grunge Documentary', respectivamente, no Google, Google Acadêmico e no Youtube, recupera-se o seguinte quantitativo:

TABELA 1 – Quantitativo de publicações sobre o Grunge

Indexadores	Google	Google Acadêmico	Youtube
Grunge	235.000.000	21.600	2.350.000
Grunge articles	21.100.000	6.610	1.410
Grunge Documentary	7.960.000	3.150	50.000
Total Parcial	264.060.000	31.360	2.401.410

Fonte: o autor, 2018.

A princípio, essa busca ampliada totalizou cerca de 266.492.770 itens; também indica que as maiorias das fontes não se limitam ao contexto acadêmico, mas sim, de interesse cultural e comercial. Essa perspectiva também envolve registros de sua história e da cidade de Seattle, berço do “Grunge”.

Dois autores com abordagem cultural, Prato (2009) e Yarm (2011), entrevistaram artistas e produtores do cenário, entre outros componentes importantes, mas com diferentes objetivos. Enquanto Prato (2009) remonta desde a década de 1960 para traçar exatamente como o movimento cultural surge, Yarm (2011) aborda a cidade de Seattle desde o surgimento do termo “Grunge” que denomina o movimento a partir da década de 1980.

Strong (2011, p. 16) traz a definição de “Grunge” como “um gênero musical e um centro cultural que existiu no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, com modas e ideologias associadas, bem como alianças políticas e musicais”¹⁸. Nessa

¹⁸ Tradução livre de: “Grunge will be defined here as a musical genre and a cultural centre that existed in the late 1980s and early 1990s, with associated fashions and ideologies, as well as political and musical alliances.” (STRONG, 2011, p. 16)

obra, ela aborda as definições de memória e música; de como o movimento é lembrado, tanto de forma comercial como quanto ao envelhecimento da população que ajudou a impulsionar esse gênero.

O texto de Dias (2015) introduz a relação que o mesmo faz do Romantismo com o movimento “Grunge”, uma vez que para que isso seja feito, precisou caracterizar a cidade de Seattle:

De modo geral, Seattle foi o principal ambiente que serviu de palco para essas bandas, com seus cenários são marcados pela industrialização; portanto, um ambiente que nos inspira a ideia de um clima urbano abafado e sufocante. Marcada por cenários brumosos, Seattle se apresenta como detentora de uma atmosfera “depressiva” e de um clima sombrio e chuvoso; clima este que, inevitavelmente marcaria o cenário musical (DIAS, 2015, p. 53).

Também incluímos estudos de Fernandes ([2000?], p. [1]) dos quais abordam o assunto da seguinte forma:

A cidade de Seattle [...] foi palco de uma experiência musical-mercadológica que mudou a forma de agir da indústria do entretenimento, resultando em um sacrifício aos deuses do capitalismo. No entanto, o mesmo local viu nascer um surpreendente movimento de contestação à ordem dominante, que reativou o debate sobre as perspectivas da ação coletiva nos seus centros hegemônicos.

Este ensaio aborda com mais ênfase as mudanças no mercado da cultura musical, sem deixar de lado o contexto da época e da cidade o que se pode explicar o Grunge como movimento cultural.

3.1 Movimento Cultural Grunge

Contextualiza-se o tema de pesquisa nessa seção ao introduzir o histórico da cidade de Seattle, o movimento cultural e seus elementos identitários são apresentados.

A pesquisa bibliográfica revocou poucos artigos acadêmicos sobre a história do grunge. No entanto, há uma literatura midiática abundante sobre o tema. O que

permite explorar matérias de revistas e de publicações científicas para discorrer sobre seu histórico e a relação com o registro sonoro musical.

3.2 Seattle e sua história

Contar a história de um movimento cultural demanda conhecer o local onde surge, pois como diz Guerra (2016, p. 2):

As definições/significados encontrados sobre o grunge incidem em elementos musicais, geográficos, temporais e culturais, assim como numa compreensão e ilustração das bandas que se considera estarem ínsitas no estilo.

Seattle é uma cidade norte-americana que se localiza no extremo norte da costa oeste dos EUA, no estado de Washington. Coelho (2016) narra sobre a fundação de Seattle. Segundo Coelho (2016), isso ocorreu em 1869, porém, o autor adverte que já era uma região ocupada pelos nativos americanos quatro mil anos antes da chegada dos homens brancos, o que só ocorreria em 1851. Até essa data, as tribos Suquamish e Duwamish já ocupavam o local. O nome da cidade homenageia o chefe da tribo Duwamish, o Chefe Seattle (c.1786-1866)¹⁹, famoso por seu pronunciamento²⁰ a sua tribo diante da oferta de compra de suas terras pelo 14º Presidente dos Estados Unidos da América, Franklin Pierce, em 1854.

Retrato – Chefe Seattle



Fonte: Wikipedia (2001) 'The only known photograph of Chief Seattle, taken 1864',

¹⁹ Também conhecido como **Sealth**, **Seathle**, **Seathl**, ou **See-ahth**. Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Chief_Seattle>. Batizado como Noah por missionários católicos Fonte: <<http://www.historylink.org/File/5071>>.

²⁰ Ver Anexo, página 51. Fonte: <http://www.ufpa.br/permacultura/carta_cacique.htm>

Conhecida como “a Cidade Esmeralda” - por suas vastas áreas verdes – Seattle torna-se o berço do movimento Grunge como conhecemos. Importante também abordar certos aspectos da economia e geografia local.

Dias (2015, p. 53) afirma que Seattle era um local propício para as bandas que surgiram nessa época, tendo em vista seu cenário industrial que, aliados com seu clima sombrio e propício a chuvas, criava um ambiente depressivo, o qual seria a tônica do tema musical desse movimento.

Nos anos 1980, o surgimento do Grunge essencialmente ocorre com o surgimento de várias bandas musicais cujos elementos e históricos delineiam o movimento cultural, o que se verifica na seção a seguir.

3.3 Elementos e histórico do Grunge

Os elementos do Grunge podem ser apreciados sob dois contextos que o delineiam como um movimento cultural: caracterização dos grupos musicais e elementos culturais próprios. Em ambas as possibilidades de análise, o lugar de seu nascimento e contexto histórico são bases para tal compreensão, o que se verifica nessa seção.

No que tange os elementos culturais, baseados na cidade de Seattle, observa-se o fomento à cultura, principalmente aos artistas de rua. No documentário *The Seattle Sound*, filmado em 2014 por Ryan Lee e Heather Acord, podemos reconhecer esse cenário cultural pulsante que habita as ruas de Seattle. Os artistas contam sobre suas experiências como *buskers*²¹, em sua maioria músicos, e, por vezes, bastante performáticos.

Na região abordada, *Pike Place Market*, eles contam com orientações e normas administrativas de convívio público²². Os artistas devem adquirir uma licença anual, a qual custa \$30. São demarcados treze locais, aonde os artistas podem *performar* por até uma hora.

²¹ Busking é uma gíria britânica de origem espanhola definida como dançar, cantar ou recitar em um local público. Sua história pode ser traçada, pelo menos, desde a República Romana no quinto século a.C. (VISSER, 2017, tradução nossa)

²² Fonte:

<http://www.pikeplacemarket.org/sites/default/files/paperclip/attachments/3/original/Become_a_Pike_Place_Market_Busker.pdf?1373507994>. Acesso em: 16 jul. 2018

Iniciativas como essa não eram comuns em Seattle. Visser (2017) conta a história de Jim Page, ativista e músico que adotou a cidade esmeralda após sair da Califórnia. Page chega a Seattle no ano de 1971, para preencher os espaços da cidade com sua arte musical, o que era permitido à época apenas por pessoas cegas ou outras deficiências.

Em 1974, graças aos esforços de Jim Page, os membros do Conselho Municipal de Seattle derrubam a antiga lei, decretando assim, que os artistas de rua poderiam manifestar-se de forma livre (VISSER, 2017).

Isso sugere que tal ampliação experimentada pelos cidadãos de Seattle implantou uma sensação de liberdade de expressão e influenciou a liberdade de manifestação cultural e de criação artística popular, tal como ocorreu com o Grunge.

De acordo com Azzerad (1992, tradução nossa), o Movimento Grunge em Seattle chegou ao auge em 1989, quando as bandas que faziam sua reputação ainda estavam na cidade. No entanto, Prato (2009) identifica o som do movimento cultural no fim da década de 1950 e início da década de 1960 em bandas de “garage-punk” como “The Sonics”, “The Wailers”, “The Telepaths”, “The Lewd”. Porém a denominação do movimento como um todo, tanto para o mercado como para o cultural, surge entre as décadas de 1970 e 1980. Mark Arm, vocalista da banda Mudhoney, explica em entrevista ao portal de notícias G1:

Eu quis escrever do ponto de vista de alguém que tinha trombado com a banda por acaso e achado uma porcaria. Foi uma armação mesmo (risos). Mas não fui eu quem inventou o grunge, o termo já circulava por aí bem antes de mim. O Steve Turner [guitarrista do Mudhoney] tem um disco de relançamento do [grupo de rockabilly dos anos 1950] Johnny Burnette and the Rock and Roll Trio, dos anos 1970 [1974, precisamente], e na contracapa está escrito que o som da guitarra de Paul Burlison é “grungy” [“sujo”, “lamacento”] (POTUMATI, 2008).

O que ocorre no fim da década 1980 permite considerar a afirmação de Mark Arm (POTUMATI, 2008). Ou seja, o mercado fonográfico de Seattle vê um impulso de sua música *underground* basicamente pelos jovens que se identificaram pelo som.

O mercado identificou essa tendência e passou a investir na manipulação cultural local, moldando a cena da cultura popular local. Porém, nesse panorama, os artistas desse contexto reagem contra a massificação dos costumes e

comercialização como afirma Fernandes ([2000?]), pois mesmo a indústria do entretenimento alterando suas ações em sua experiência musical-mercadológica, o movimento que contesta à ordem dominante continuou a crescer exponencialmente.

Como exemplo disso, a história do Melvins foi iniciada em 1983, seguindo as influências do metal e punk. A época, a cidade de Seattle ainda se desgarrava da imagem dos hippies, porém mantendo seu posicionamento de contracultura e não conformidade (GRAMBUSH, 2017). Na sequência, em 1984, há o surgimento de Green River e Soundgarden, sendo acompanhadas em 1985 pela banda Screaming Trees.

A essa altura, as bandas já ostentavam um alto número de composições artísticas, obtendo assim, material suficiente para o lançamento de seus próprios discos. Entretanto, não havia interesse comercial dos principais selos, e as bandas citadas não tinham capital necessário para investir em si mesmas. Os selos independentes também não eram tão comuns, o que dificultaria ainda mais o lançamento de novos materiais. (VH1... 2001)

Surgem então em Seattle os dois selos que vieram a alterar o curso da história da música: C/Z Records, fundada em 1985 por Chris Hanzsek e Tina Casale e Sub Pop, fundada em 1986 por Bruce Pavitt e Jonathan Poneman (AZZERAD, 1992; GRAMBUSH, 2017). A C/Z Records reuniria em um LP nomes como Soundgarden, Melvins, Green River, Skin Yard, Malfunkshun e U-Men: nascia o Deep Six, um compilado de músicas dessas seis bandas de Seattle, que posteriormente seria considerado o embrião do “som de Seattle” ou Grunge como foi conhecido.

A primeira separação seria marcada pelo embate entre a comercialização e a manutenção da raiz *underground*. A Green River acabaria se dividindo em duas: em 1987, Jeff Ament, Bruce Fairweather e Stone Gossard, em seu objetivo de se tornarem *rock stars*, se juntariam ao ex-baterista do Skin Yard Greg Gilmore e o ex-vocalista do Malfunkshun Andrew Wood, formando assim a Mother Love Bone. Mark Arm e Steve Turner no desejo de se manterem fieis a sua base de fãs, fundam em 1988 a banda Mudhoney. O final da década de 1980 ainda veria a formação da banda Alice in Chains e Soundgarden ser a primeira banda a carregar o “som de Seattle” para o *mainstream*, sendo a primeira a assinar com um grande selo, a A&M Records (GRAMBUSH, 2017).

Ironicamente, a primeira música lançada pela Mudhoney sob o selo da Sub Pop, *Touch Me I'm Sick*, se tornaria um dos marcos da influência Grunge e alcançaria um moderado sucesso no território americano (I'M... 2013). Entretanto, as apostas continuavam em Mother Love Bone e seu carismático vocalista Andrew Wood. Com seu estilo extrovertido e de certa forma inovadora para o cenário, a banda vinha conquistando fãs de forma avassaladora e chamando a atenção do mundo da música. Porém, dias antes do lançamento de seu primeiro álbum, *Apple*, Andrew Wood e seu vício em heroína o levaria a uma overdose fatal, findando tragicamente a meteórica trajetória do Mother Love Bone (GRAMBUSH, 2017). Seria o primeiro de muitos episódios fatais envolvendo abuso de drogas e overdose.

O falecimento de Andrew Wood trouxe à tona duas iniciativas: Chris Cornell, vocalista do Soundgarden, convocaria Stone Gossard e Jeff Ament, dois ex-membros do Mother Love Bone, Mike McCready, Matt Cameron e Eddie Vedder, que até então era apenas um afilhado musical de Chris, e desconhecido na época. Essa formação foi conhecida como Temple of the Dog, tendo lançado um álbum homônimo, sob selo da A&M Records, que viria a se tornar um sucesso apenas em 1992, quando Eddie Vedder, Jeff Ament, Stone Gossard e Mike McCready fundam o Pearl Jam (VH1... 2001; CHILDERS, 2017; GRAMBUSH, 2017).

Porém, o início da década de 1990 ainda traria a grande guinada ao *mainstream* a todas essas bandas. Em 1987, Krist Novoselic e Kurt Cobain dariam início ao Nirvana, que ainda engatinhava em seus lançamentos sob o selo da Sub Pop, como o seu primeiro lançamento *Bleach* (AZZERRAD, 1992). Kurt e Krist passam por uma incessante jornada buscando um baterista que encaixasse ao som que procuravam para a banda, quando em setembro de 1990, Buzz Osborne, da Melvins, apresenta Dave Grohl (VH1... 2001).

Em sequência, o Nirvana assinaria com a DGC Records e, um ano depois, lança o que seria a ponte do anonimato ao sucesso mundial. O álbum *Nevermind* e seu principal *single Smells Like Teen Spirit* quebram todas as barreiras imagináveis e levam o Grunge aos rádios e TV's de todo o mundo.

De fato, o sucesso estrondoso altera todo o panorama do que os três poderiam alcançar. Perto do fim de 1991, a turnê europeia do Nirvana teria todos os seus ingressos vendidos em rara antecipação, causando certa preocupação pela superlotação dos locais dos eventos. O *Nevermind* chega a vender 400 mil cópias

no natal de 1991 e um mês depois, desbancaria o rei do pop, Michael Jackson, do topo da *Billboard* (AIEX, 2017).

Entretanto, Kurt Cobain, que vinha sendo considerado o porta-voz de toda essa geração, não suporta a pressão da mídia e mercado o tornando um *rockstar*. Após os lançamentos de *Incesticide* (1992), *In Utero* (1993) e da histórica performance no *MTV Unplugged* (1993), surgem rumores e relatos de tentativas de suicídio do famoso frontman, até que, no dia 8 de abril de 1994, seu corpo seria encontrado. Sua morte se torna um grande baque em todo o mundo, e também um marco do que consideram como a “morte do Grunge”, numa tentativa dos locais da cena de Seattle se desgarrarem do mercado e da mídia, retornando ao *underground* ponto inicial de contracultura e rejeição a ordem dominante (HÁ..., 2014, não paginado).

O que se pôde perceber nessa pesquisa é a presença massiva da mudança e evolução tecnológica na mutação da música e do movimento cultural em si de algo conhecido somente no território de Seattle em uma febre mundial.

Nesse sentido, observa-se que se trata de um movimento progressivo, pois como observa Prato (2009) em suas entrevistas, o estilo musical já existia, os trejeitos da população já eram visíveis, desde a década de 1960. Conforme os anos passam, cada vez mais nota-se a evolução das tecnologias e a sua influência na indústria da cultura (VLADI, 2011). Tal visão pode ser verificada na seção a seguir.

4 O SOM DE SEATTLE: DO SUPORTE ANALÓGICO PARA O FORMATO DIGITAL

Nessa seção, dissertamos sobre a tecnologia como marco para a diversidade dos registros de música, tendo o Grunge como *mainstream* no movimento cultural.

A quantidade registrada na Tabela 1, de itens recuperados indicou o tema Grunge como movimento cultural e as circunstâncias históricas e identitárias analisadas na seção anterior.

No entanto, outro fenômeno marcou tal período e diz respeito ao aspecto tecnológico. O que se verifica nessa seção. A Tabela 2 mostra a quantidade de itens sobre as mudanças tecnológicas do suporte musical.

TABELA 2 - Quantitativo de textos recuperados sobre suporte informacional na música

Indexadores	SciELO	BRAPCI	Periódicos CAPES	Google Acadêmico	Biblioteca Nacional
Gramofone	0	0	29	3.900	15
Fonógrafo	4	1	125	10.100	6
Vinil	92	2	619	33.000	3.230
CD-ROM	91	34	169.389	2.460.000	6.562
MP3	539	0	57.733	604.000	739
Streaming	48	6	232.976	1.910.000	6
Total	774	43	460.871	5.021.000	10.558

Fonte: o autor, 2018.

A Tabela acima apresenta o quantitativo de itens acerca de suportes de registro musical o que favoreceu análises quanto aos resultados das pesquisas em relação à temporalidade do suporte informacional em música. Encontram-se poucos estudos em relação aos primeiros meios de reprodução, o gramofone e o fonógrafo, enquanto se torna visível o crescimento do interesse a partir do vinil. Desse modo, podemos fazer uma analogia do advento do vinil como o suporte que seria o início da mudança massiva em consumo de música, assim como a imprensa de Gutenberg causa o mesmo efeito nos suportes de leitura.

Silva (2015) e Vladi (2011) percorrem uma linha do tempo nos suportes de informação musical da mesma forma, porém com diferentes objetivos. Enquanto Silva (2015) pretende demonstrar as mudanças na forma de ensino com o uso da música, Vladi (2011) evidencia o crescimento e o surgimento de novos gêneros e formas no mundo musical a partir do crescimento estrondoso da indústria da cultura devido às novas tecnologias disponíveis ultimamente.

Alentejo (2012) reporta que a indústria da música no vinil, seus respectivos colecionadores, e as condições para a criação de bibliotecas públicas de música no Brasil resultam da rápida mudança de suportes de registros da música, sobretudo, no contexto da audiofilia, onde colecionadores retomam o disco em vinil como referência audiofílica para o acesso à música gravada.

Gauziski (2013) também analisa o acesso à música sob a noção de colecionismo e consumo no vinil, e ao observar e entrevistar vendedores de Lps pelas lojas e ruas do Rio de Janeiro, ele mapeia os tipos de materiais musicais preferidos pelos consumidores de música.

Já Santini (2006) e Lima e Oliveira (2005) apresentam um panorama da difusão da música na era digital, trabalhando a difusão da música no plano da informática e problematizando a questão dos direitos autorais e pirataria virtual.

Caetano (2016) e Slager (2016) já focam na última evolução do suporte de informação musical, o “streaming”, tendo os dois como objeto de pesquisa o aplicativo Spotify, onde buscam analisar a tecnologia como mote de acesso aos conteúdos musicais.

Nessa perspectiva, percebe-se considerável número de pesquisas que relacionam aspectos culturais e tecnológicos no campo da música onde há relativa preocupação em demonstrar a linha do tempo tecnológico das transformações do registro musical, e especificamente, relacionando tal tema com os movimentos culturais, tal como já apontaram pesquisadores, como Candé (2001), Alentejo (2012), Caetano (2016) e Slager (2016).

Em geral, os relacionamentos entre movimentos culturais e desenvolvimento de tecnologias de tais autores trazem históricos desde a tecnologia mais rudimentar no auge da Revolução Industrial aos aspectos que norteiam o consumo e o colecionismo na contemporaneidade, no plano da Tecnologia da Informação e Comunicação baseada em meio digital, na Internet. Nesse sentido, busca-se nas seções seguintes a apresentação sumarizada de tais análises históricas.

4.1 O fonógrafo e o gramofone

O advento do fonógrafo ocorreu ao fim do século XIX, mais exatamente no ano de 1877, quando Thomas Edison desenvolve o primeiro aparelho que seria

capaz de gravar e reproduzir a fala humana (GOMES, 2014, p. 73). O autor ainda pontua sobre os objetivos de Edison ao acabar “descobrimo” o fonógrafo:

[...] é preciso lembrar que as inovações científicas raramente surgem como resultado de insights de seus inventores. Muitos fatores de ordem social, econômica e cultural influenciam a direção da imaginação dos inventores, até mesmo a própria competição entre eles. No caso do fonógrafo, acrescenta-se a todos esses fatores um fator acidental, uma vez que sua invenção foi fruto do esforço de Edison para estender o alcance das linhas telefônicas (GOMES, 2014, p. 73-74).

Apenas após a criação do registro sonoro no formato disco, a replicação em massa tornaria a música algo completamente internacional. As gravações poderiam ser realizadas em locais distintos ao de reprodução. Isso vem a representar o marco para o início da indústria fonográfica como a conhecemos (GOMES, 2014, p. 74-75; SANTINI; LIMA, 2005, p. 5)

Apenas dez anos mais tarde, 1887, Emile Berliner patentearia o gramofone, que dentro de suas várias inovações, substituiu os cilindros e introduz os discos de sete polegadas e 78 rotações, além da possibilidade da duplicação das gravações (GOMES, 2014, p. 75)

4.2 Os suportes vinil, *tape*, fitas magnéticas e cassetes

Os discos de vinil são introduzidos no mercado fonográfico apenas ao final da década de 1940 (BUARQUE, 2008, p. 41; GOMES, 2014, p. 77). Com a composição de polímeros (PVC e PVA), os também denominados *Long Plays* (LPs) trouxeram uma melhoria na qualidade de som, com velocidades mais baixas de reprodução, trazendo um aumento na capacidade de armazenamento de registro sonoro de até quarenta minutos de música, com vinte minutos em cada lado do disco (GOMES, 2014).

Como afirma Santini (2005, p. 2), o “LP se tornou instantaneamente um sucesso estrondoso entre consumidores da música erudita”. Santini (2005, p. 2) ainda aponta essa como a primeira grande transformação na produção musical do Século XX, sendo a segunda a explosão da tecnologia digital (a qual será abordada

aqui em seção posterior). Mowitt (1987) compara essa revolução apenas com o surgimento da escrita musical

Já o sistema de fita magnética faz sua primeira aparição apenas ao final da década de 1920, invenção de Fritz Pfleumer, sendo lançado para utilização comercial somente em 1934, utilizando fitas plásticas (GOMES, 2014 p. 78). Apesar de serem lançadas para uso comercial baseada na portabilidade da música, as fitas magnéticas se voltam para os estúdios de gravação, como diz Gomes (2014, p. 78), que se transformavam em laboratórios onde se criavam sons que não conseguiríamos reproduzir naturalmente, tendo criado assim, novas técnicas de edição musical, com menção especial ao *overdubbing*²³.

Com o advento da fita-cassete em 1963 e do *Walkman* da Sony em 1979, há a promoção tanto do fortalecimento da pirataria quanto à possibilidade do consumo móvel das gravações (DE MARCHI, 2005, p. 12) e permitindo que o consumidor passasse a ter o controle sobre o que se desejasse escutar (VLADI, 2011, p. 42).

Pois, a capacidade de cópia e reprodução do registro sonoro proporcionado pela fita magnética foi maior do que no contexto do disco de vinil, uma vez que, fitas magnéticas eram comercializadas sem o registro gravado e podiam, em algumas tecnologias, serem regravadas, fenômeno distinto do vinil que demandava a posse prévia de certos materiais para a realização de molde e gravação, tais como: silicone e plástico líquido (GOMES, 2014, p. 77).

Apesar das inovações, as fitas-cassete não faziam frente ao vinil na questão de consumo “devido aos ruídos gerados em seu processo de reprodução e à sua reduzida durabilidade em relação aos discos (GOMES, 2014, p. 78)”.

4.3 Surgimento e ascensão do CD-ROM

Desde o início da década de 1970, e especialmente a partir dos anos 1980, há a redução de custos na tecnologia digital, o que acarreta em grande parte das atividades musicais estarem “de um modo ou de outro, ligadas a algum tipo de uso de recursos de informática.” (SANTINI; LIMA, 2005, p. 6).

²³ *Overdubbing*, às vezes chamado de "*sweetening*", é um processo que permite que as execuções sejam gravadas em sincronia com o material pré gravado. Fonte: <<http://www.music-production-guide.com/overdubbing.html>>

Esse processo acaba por desenvolver o Compact Disc (CD), em 1982:

O Compact Disc (CD) foi padronizado como um formato de áudio digital em 1982. Mas logo em 1985 se introduziu o CD-ROM, de modo que o CD também passou a armazenar dados em geral, não apenas áudio. E em 1991 surgiram as mídias graváveis (CD-R) e regraváveis (CD-RW). (BUARQUE, 2008, p. 43)

Os avanços observados na tecnologia e inevitável digitalização facilitam tanto o armazenamento como a manipulação dessa informação (SANTINI; LIMA, 2005, p. 6). E como observam Santini e Lima (2005), a criação das redes de computadores e consolidação da internet na década de 1990 é que permitem a essa informação ser transmitida, sem depender do suporte físico.

Com o avanço da pirataria pela digitalização, o mercado de música em CD começou a decair. Atualmente, assim como passou a ocorrer com a venda de vinil, o CD cada vez mais caminha para se tornar um aspecto de nicho mercadológico onde colecionadores e audiófilos passam a empreender seus interesses em atividades colecionistas, com seus aficionados procurando o produto como uma obra de arte, pelo seu encarte e execução de som limpo, característica da audiofilia (FERREIRA, 2017). Porém, segundo tal alteração no mercado pode se tornar se tornar fatal para pequenas produtoras, pois nessa configuração, a produção da matéria prima pode decair ao ponto de encarecê-la (A INDÚSTRIA... 2018)

4.4 Desenvolvimento dos formatos digitais

O avanço da tecnologia computacional e na Web implica em demandas de transferências de arquivos, incluindo os áudios. Devido à velocidade dessas transferências e capacidade de armazenamento, havia necessidade da compressão dos dados para a compactação dessa informação a ser transmitida, o que era feito por programas ou hardwares específicos (SANTINI; LIMA, 2005, p. 6-7).

Primeiro protocolo a ser criado com o objetivo de facilitar as transferências de arquivo de áudio, o “MIDI - *Music Instrument Digital Interface* se consolidou como o protocolo mais utilizado para composição e gravação de música no computador, mas não é adequado para a transmissão via Internet” (SANTINI; LIMA, 2005).

Em 1992, o advento do MP3, inicialmente voltado para gravações de áudio em CD-ROM, se torna o principal protocolo para o uso na internet:

O MP3 começou a ser utilizado em 1992 para gravação de áudio em CD-ROMs mas foi com a Internet que ele ampliou suas possibilidades de uso. Entre as vantagens desse protocolo estão a qualidade sonora ligeiramente inferior a um CD e o fato de não possuir dispositivo de proteção contra cópia. O formato MP3 é aberto e isso tem duas implicações. A primeira é que qualquer um pode criar programas ou aparelhos para tocar MP3. A segunda, e mais importante, é que os arquivos em MP3 podem ser copiados livre e infinitamente (SANTINI; LIMA, 2005, p. 7)

O aumento de popularidade do MP3 traz a tona discussões sobre as possibilidades com relação as grandes mudanças que estariam por vir no mercado. À época, os formatos digitais disponíveis não facilitavam as transmissões de dados, nem em velocidade e nem em qualidade, pois:

Os formatos existentes antes da década de 90 eram destinados a transmissão de textos. O surgimento do formato MP3 revoluciona a transmissão de arquivos musicais, pois permite a compactação de informação sonora. Assim, os arquivos se tornaram facilmente transmissíveis (SANTINI; LIMA, 2005, p. 8).

Com a criação do MP3 e o avanço galopante da tecnologia da internet, escancararam-se as portas para diversas plataformas e redes sociais de compartilhamento de música, as quais são abordadas na seção a seguir.

4.5 Plataformas Web de reprodução musical

Entre os anos de 1997 e 1999, dois softwares livres vieram a causar a revolução do mercado fonográfico. O primeiro deles, Winamp, facilitava o acesso a troca de arquivos musicais (SANTINI; LIMA, 2005, p. 8).

Porém, Shawn Fanning, um universitário norte-americano de 19 anos, desenvolveria então o software Napster (VLADI, 2011, p. 38), cujo objetivo se dava em compartilhar arquivos de música em massa:

Com o surgimento do Napster, o primeiro e mais popular software para o intercâmbio de arquivos de áudio na rede, muitos outros programas seguiram seus passos. Diversas redes descentralizadas

ampliaram-se e não puderam ser freadas por barreiras judiciais. As redes descentralizadas na Internet não usam servidores centrais para organizar o tráfego de arquivos, além de não ser controlada por nenhuma empresa (SANTINI; LIMA, 2005, p. 9).

Se a criação dos protocolos, formatos e softwares para facilitar o compartilhamento trouxe avanços, também trouxe uma variedade de problemas relativos à pirataria, tanto para o mercado fonográfico, quanto para os artistas. A *Recording Industry Association of America* (RIAA), organização que reúne as principais gravadoras do mundo) entraria com um processo milionário contra o Napster:

Em vez de tentar negociar com o primeiro programa de troca de MP3s online, lançado por Shawn Fanning no mesmo ano, a RIAA resolveu brigar. Faria uma campanha contra os usuários (“*Você acha que vai sair impune dessa?*”, questionava o e-mail que distribuía) e processaria os fundadores e financiadores do projeto. Comprando os argumentos da indústria, artistas *mainstream* como Metallica e Madonna também se engajariam na batalha anti-Napster, torcendo por uma derrota nos tribunais e repetindo o mantra que dizia que seus usuários eram ladrões. O caso arrastou-se por mais de oito anos – mesmo depois de julho de 2001, quando o programa desligou sua rede e declarou falência. Um ano depois, a corte federal de São Francisco decidira que o Napster era mesmo culpado de tudo que o acusavam: sua arquitetura distribuída, p2p, permitia que milhões de pessoas no mundo violassem direitos autorais e ‘roubassem’ músicas (CABRAL, 2009).

Em 2001 o Napster foi encerrado, porém as mudanças que o software causou seriam inevitáveis. A possibilidade de divulgação do material artístico na internet já mostrava a tendência de uma renovação de hábitos de escuta e também das relações de consumo entre os artistas, consumidores e o mercado fonográfico (VLADI, 2011, p. 38). Ao avaliar esse fenômeno, Santini e Lima (2005, p. 11-12) chegam a seguinte conclusão:

A transmissão de arquivos musicais na Internet muda as relações entre produtores e consumidores de música. Por um lado, os produtores de música podem disseminar com facilidade a sua obra, tornando-a virtualmente acessível a milhões de pessoas sem grandes custos de distribuição. Por outro lado, os consumidores podem recuperar e usar arquivos musicais sem depender da mediação da indústria fonográfica. A possibilidade de que a música circule sem um suporte físico faz com que produtores e consumidores dependam menos da intermediação da indústria

fonográfica. As máquinas e seus mecanismos de busca ampliam as possibilidades de encontro entre o público, as obras e os autores.

Logo após o fechamento do Napster, as redes *peer-to-peer* (P2P, ou ponto-a-ponto em português) trazem à tona tanto o consumo da música por meio de estações de rádio virtuais (SANTINI; LIMA, 2005, p. 10), como outros *softwares* livres de consumo online como Kazaa, Limewire e redes sociais como MySpace e Last.fm. Segundo Vladi (2011, p. 38), seria “um ponto final no modelo centrado no lucro das grandes gravadoras (as *majors*) com os fonogramas e a venda de produtos editoriais”.

Outra fonte de preocupação as gravadoras da indústria fonográfica, a pirataria moderna se estabeleceu mesmo após o encerramento das atividades do Napster. A Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI) citou como as causas, além do compartilhamento na internet, o barateamento dos aparelhos gravadores de CD-ROM (AUMENTA... 2001).

Entretanto, a grande aposta para o combate a pirataria surgiria apenas em 2008, com o lançamento *start-up* sueca Spotify (SLAGER, 2016, p. 22). Contando com um catálogo de aproximadamente 35 milhões de músicas atualmente, o serviço é oferecido via aplicativo ou web player. Chegou somente em 2014 ao Brasil (SPOTIFY... 2014) e aposta no modelo *freemium*, característico de alguns serviços em *streaming*, aonde o usuário tem a liberdade de utilizar o aplicativo somente criando uma conta, mas que disponibiliza um plano por uma taxa mensal que dá direito ao usuário ouvir as músicas mesmo quando *off-line*, remove os anúncios entre as reproduções, entre outros benefícios (CAETANO, 2016, p. 231). Para entendimento de como funciona os serviços fornecidos pelo aplicativo, Caetano (2016, p. 232) destaca:

Em termos estritamente técnicos o streaming deve ser entendido como um download temporário de um ficheiro, na medida em que o ficheiro completo não se destina a ser guardado no disco rígido do computador. O que efetivamente ocorre é que o ficheiro vai sendo transferido em pequenas secções à velocidade de tempo real, sendo em seguida removido. Para tal, o streaming faz uso de uma técnica designada buffering, através da qual os dados são guardados durante um curto período de tempo na memória RAM do computador.

O *Stream* em tradução ao português significa fluxo, o que faz sentido tendo em vista a característica do serviço *streaming* que nada mais é do que “fluxo contínuo de dados sem a necessidade de armazenamento definitivo deles no computador” (FERNANDES, 2016).

No que diz respeito a garantia dos direitos autorais, Fernandes (2016, p. 40) explica que o Spotify efetua repasses de recursos aos titulares dos direitos de autoria. Caetano (2016, p. 237) esclarece maiores detalhes de como se dividem os *royalties*:

Em média 70% das receitas geradas pela empresa por via da publicidade e das subscrições são distribuídas aos detentores de direitos sob a forma de royalties de direitos de autor, ficando a Spotify com os restantes 30%. Esses 70% são geralmente pagos diretamente às companhias discográficas e editoras de música que retiram uma comissão e só depois distribuem o restante aos artistas e empresários, dependendo dos contratos individuais estabelecidos.

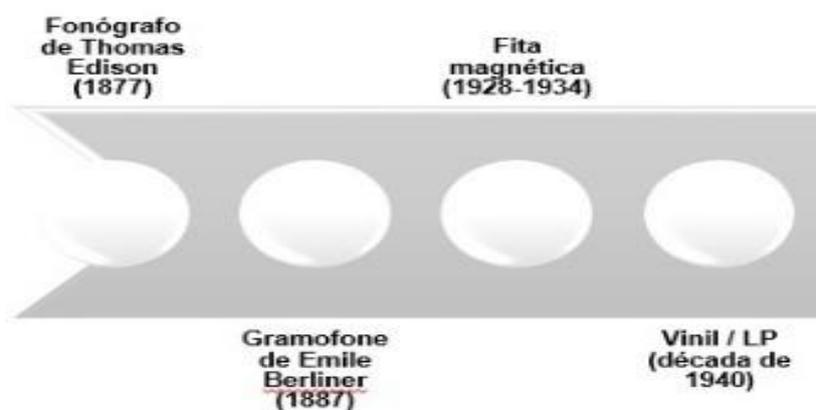
Torna-se importante o esclarecimento de tais detalhes neste trabalho para o total entendimento do impacto das iniciativas de empresas como o Spotify no combate à pirataria moderna. Em estudo realizado pelo Centro Comum de Investigação para averiguar o impacto dos serviços de *streaming* nos downloads ilegais, concluiu-se que a cada 47 reproduções de uma música de um artista, um download a menos dessa mesma faixa é realizado ilegalmente (ALECRIM, 2015).

A linearidade temporal apresentada nessas seções traça um panorama de como a evolução tecnológica implica tantas mudanças ao modo de se consumir a música, que o próprio meio cultural começa a produzir mais e mais conteúdo, gêneros e movimentos, assim como o Grunge. Ilustraremos isso na seção seguinte.

5 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Essa seção apresenta as análises do estudo. Para tanto, as figuras de *timeline* aqui apresentadas sintetizam os objetivos de pesquisa alcançados.

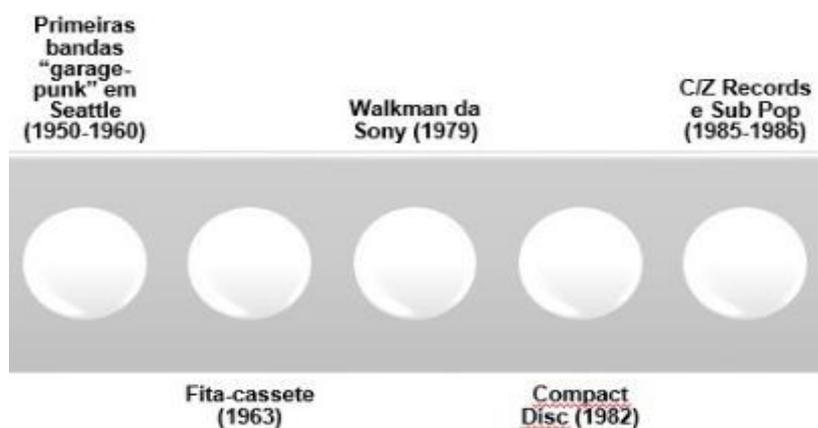
Figura 1 – Linha do tempo: 1877-1940



Fonte: o autor, 2018.

Do advento do fonógrafo de Thomas Edison em 1877 até a criação do vinil na década de 1940 passaram-se 63 anos e se nota a pouca movimentação no que diz respeito ao consumo e criação de músicas. Havia a dependência de estar nos locais de apresentação da música para ouvi-la, o que somente mudaria após os discos de vinil surgirem. O que contribuiu para o desenvolvimento da indústria fonográfica e da popularização da música registrada nos movimentos musicais e culturais locais.

Figura 2 – Linha do tempo: 1950-1986



Fonte: o autor, 2018.

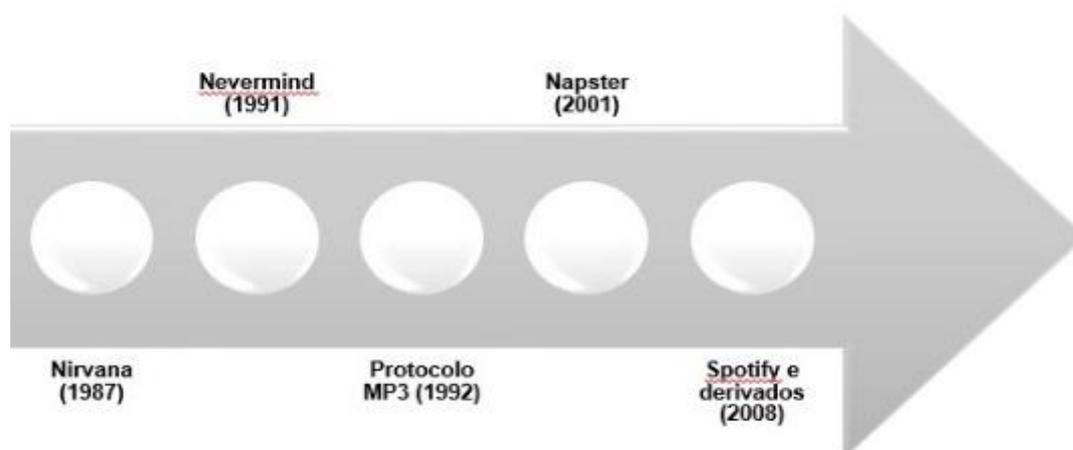
Entre o fim da década de 1950 e início da década de 1960, começam a se identificar bandas de “garage-punk” como “The Sonics”, “The Wailers”, “The Telepaths”, “The Lewd” (PRATO, 2009).

Porém, como eram bandas com características e som identificados da região de Seattle e não existia ainda uma facilidade na disseminação e divulgação do material artístico por conta dos altos custos e tecnologia desfavorável, essas bandas continuam no *underground*.

Com a invenção da fita-cassete em 1963, o Walkman da Sony em 1979 e o Compact Disc em 1982, o panorama começa a se alterar drasticamente. A forma de consumo da música se volta a portabilidade e a redução dos custos da tecnologia disponível para a produção dos suportes viabilizou a criação de selos independentes, como a C/Z Records em 1985 e a Sub Pop em 1986.

Enquanto a C/Z Records seria responsável pelo lançamento do LP Deep Six, cuja compilação reuniu bandas de Seattle como Soundgarden, Melvins, Green River, Skin Yard, Malfunkshun e U-Men, a Sub Pop lançou algumas das principais faixas do Grunge, tais como o primeiro *Extended Play* do Soundgarden, *Screaming Life* e o álbum *Bleach* do Nirvana, cuja formação inicial acontece em 1987. Nirvana ainda faria história ao lançar em 1991 o álbum *Nevermind* e firmar de vez a cultura de Seattle no mundo inteiro.

Figura 3 – Linha do tempo: 1987-2008



Fonte: o autor, 2018.

Com a chegada do protocolo MP3 em 1992, a literatura analisada indica que ocorreu a maior revolução em portabilidade para música, pois com a criação de

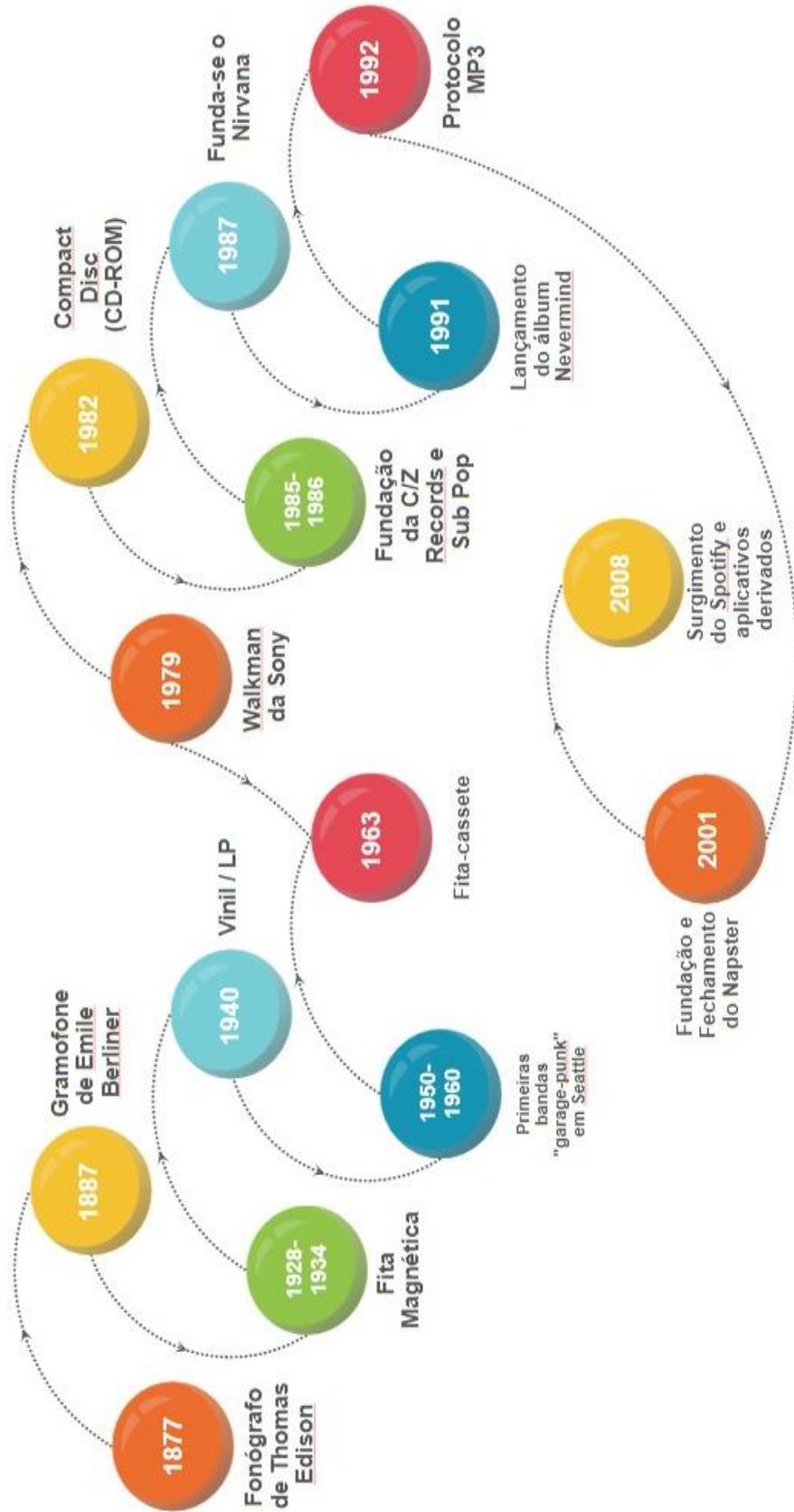
players próprios para o formato digital, o suporte físico dá lugar a facilidade de levar consigo diversas músicas sem ter que carregar um peso maior que 50g.

A criação de plataformas como Napster em 2001, Spotify em 2008, entre outros, auxilia no compartilhamento rápido e qualidade do produto musical. O início dos anos 2000 viu como consequência da velocidade da troca de dados o aumento da pirataria e falência do mercado fonográfico como conhecíamos.

Porém, iniciativas como o Spotify, dentre outros serviços de *streaming*, mudam o formato de comércio e disseminação, o que nos permite desfrutar de obras musicais de grande qualidade a qualquer momento, assim como deixar em evidência artistas e bandas de diversos estilos e gêneros, deixando evidentes os traços culturais.

Nessa relação temporal entre o movimento cultural e a evolução do suporte do registro musical, o *timeline* apresentado na figura 4, a seguir, condensa as análises a partir das três ilustrações.

Figura 4 – Timeline evolutivo do suporte de registro musical



Fonte: o autor.

Nessa linha do tempo (timeline) verifica-se os efeitos do avanço tecnológico que afetam diretamente a criação do Movimento Cultural Grunge, isto é, até as datas de 1985 e 1986, datas de fundação da CZ Records e Sub Pop, a evolução do suporte analógico percorre do Gramofone até o surgimento da Fita-cassete, evidenciando uma passagem embora lenta, mas continuada do suporte de registro musical. O que permite evidenciar que movimentos culturais baseados em música foram definitivamente afetados a partir da rápida e continuada evolução do suporte musical, migrando do formato analógico para o eletrônico e depois para o meio digital em pouco tempo.

Nota-se que os pontos de interesse e importância de cada advento tecnológico do suporte de registro musical marcam a evolução da sociedade artística e como a percepção de audição da música conforme os inventos surgem alteram drasticamente o panorama geral do mercado fonográfico, pois, segundo Santini e Lima (2005, p. 3), as pessoas poderiam ouvir músicas somente na possibilidade de comparecerem a eventos onde se encontravam músicos que pudessem a executar, até o surgimento dos sistemas de gravação no início do século XX. Isto é, antes do processo de universalização da música, os ouvintes estariam sujeitos ao gosto dos que poderiam opinar dentro do meio artístico.

Ao tornar possível a gravação e reprodução de música, o usuário não se encontra mais limitado a opção de comparecer a locais onde se reproduziam música ao vivo.

O processo de evolução dos suportes de informação em música permite que um novo mercado se abra e assim, novas possibilidades de músicos apresentarem seus trabalhos autorais, universalizando seus trabalhos e mostrando a cultura de suas regiões. Isso sugere que a evolução do suporte de registro musical impactou os modos de produção e de consumo de música com a seguinte dinâmica: dos Gramofones, ao Vinil e Cassete e com mais rapidez do Compact Disc para o Protocolo MP3, até o desenvolvimento das plataformas Web, o que culmina na consagração de determinados movimentos culturais baseados em música, tal como é o caso do Grunge.

Entretanto, é importante pontuar que além do Grunge, outros artistas, gêneros e culturas ganham evidência nesses parâmetros estabelecidos, pois, tal como Vladi (2011, p. 39) expõe os casos da banda Arctic Monkeys que obtém fama internacional e estabelece o *Indie Rock* e Mallu Magalhães, que em ambiente

nacional utiliza a mesma plataforma para divulgação de seu trabalho autoral, a rede social MySpace.

Isto é, assim como o Grunge, inúmeros artistas, culturas e gêneros musicais se beneficiaram com a diminuição de custos e facilidade de disseminação de suas artes, principais causas da evolução do suporte do registro musical.

Importante frisar que, como vislumbramos o futuro de como ouvimos a música, os suportes de informação antecessores ao atual modelo digital, assim como os livros, não irão necessariamente acabar, pois os registros acumulados evidenciam uma memória de tal evolução tecnologia para o registro musical, contribuindo para o desenvolvimento da indústria fonográfica para o surgimento de novos artistas, gêneros e movimentos culturais, bem como para praticas de colecionismo e a preservação da memória.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente trabalho permitiu ao pesquisador fomentar o debate de assuntos dentro da arte e sua relação com cultura e tecnologia. No caso da música e seus suportes de informação, a forma como a sociedade consome essa cultura é um aspecto que pode ser considerado no contexto de interesse de estudos na Biblioteconomia.

E como as inovações mudam o modo de vivenciar certas experiências de acesso ao conhecimento, parece ser apropriado dimensionar os movimentos culturais a partir da música, percorrendo desde o início o caminho que tomamos até os dias de hoje quanto ao modo de produzir, consumir e colecionar música

Desde a Revolução Industrial no Século XIX, o universo tecnológico se deparou com o início de um processo de mudanças e causou impacto contínuo em toda a sociedade, principalmente no que se refere ao registro e ao desenvolvimento do conhecimento, sendo a cultura em sociedade e os artistas o foco do trabalho aqui apresentado.

Nesse contexto, foi analisada a evolução dos suportes de registro de informação em música, partindo do advento do Gramofone de Thomas Edison em 1877, sendo esse o primeiro aparelho que seria capaz de gravar e reproduzir a fala humana até a invenção do protocolo MP3 e suas possibilidades nas plataformas web (*streaming*).

Dentro dessa perspectiva, comparamos essa passagem temporal com o surgimento do Movimento Cultural Grunge, característico da cidade de Seattle e com registros datados do fim da década de 1950 e início da década de 1960, o que permite uma comparação em *timeline* com os eventos de evolução do suporte de informação em música, pois o início do movimento se dá entre o advento do Vinil em 1948, a invenção da fita-cassete em 1963 e do Compact Disc (CD) no final da década de 1980, suportes históricos do registro musical que revolucionam a forma de se produzir e ouvir música.

A partir dos dados sintetizados nos *timelines* expostos na seção de Resultados e Discussões, sugere-se que há uma relação entre a evolução dos suportes de registro em música e o surgimento do Movimento Cultural Grunge.

No decorrer desse estudo, há uma percepção sobre a evolução da tecnologia de registros sonoros, o que permite vislumbrar que a sociedade consome a

produção intelectual de seus artistas de diferentes formas em suas perspectivas culturais, e a disseminação facilitada pelos novos suportes permite evidenciar a universalização tanto da música em si, quanto das culturas de onde elas são produzidas. Observa-se isso, pois, o Movimento Cultural Grunge, em seu auge no fim da década de 1980 e início da década de 1990, traz à tona a cidade de Seattle e as características de seu povo e de sua cultura popular.

No entanto, é importante frisar que tais efeitos nas culturas e gêneros musicais não se restringiram somente ao Grunge. Este estudo contextualiza o dado movimento cultural por se encaixar no recorte temporal do objeto de estudo proposto.

Eventuais trabalhos no futuro poderiam explorar outros aspectos culturais e tecnológicos, considerando as passagens do analógico ao eletrônico e deste ao meio digital na Web sob as variadas tecnologias que se acumulam e ampliam o sentido de consumo da música registrada, das transformações tecnológicas e da indústria fonográfica e nas evidências dinâmicas dos movimentos culturais.

REFERÊNCIAS

- A INDÚSTRIA do CD não morreu, está se transformando. **Época Negócios**, [S.l.], 25 fev. 2018. Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Tecnologia/noticia/2018/02/industria-do-cd-nao-morreu-esta-se-transformando.html>> Acesso em: 13 mar. 2018
- ALEX, Tony. Há exatamente 25 anos o Nirvana fazia história ao tomar o topo da Billboard. **Tenho Mais Discos que Amigos**, [São Paulo], 11 jan. 2017. Disponível em: <<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2017/01/11/nirvana-nevermind-billboard-1992/>>. Acesso em: 28 maio 2017.
- ALECRIM, Emerson. Comissão Europeia: o Spotify está mesmo dando uma ajudinha no combate à pirataria. **Tecnoblog**, [S.l.], 2015. Disponível em: <<https://tecnoblog.net/187145/comissao-europeia-spotify-pirataria/>>. Acesso em: 15 set. 2017.
- ALENTEJO, Eduardo da Silva. Rediscovering disc vinyl: a new perspective for the emergence of music libraries in Brazil. In: **The 4th Qualitative and Quantitative Method in Libraries International Conference**, 2012, Limerick. Proceedings of The 4th Qualitative and Quantitative Method in Libraries International Conference. Limerick: Ed. of Institute of Technology, 2012. v. 4. p. 51-52.
- AUMENTA pirataria de música no mundo: a culpa é dos aparelhos de CD-R, diz indústria. **BBC Brasil**, [São Paulo], 12 jun. 2001. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2001/010612_pirataria.shtml> Acesso em: 12 dez. 2017
- AZZERAD, Michael. Grunge City: The Seattle Scene: For real rockers, Seattle is the ultimate Wet Dream. **Rolling Stone Magazine**, [New York], Apr. 16 1992. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/news/grunge-city-the-seattle-scene-19920416>>. Acesso em: 14 maio 2017.
- BOWMAN, Durrell. Hard, "Alternative" Roots, Grunge, and Post-Grunge, late 1980s-2000s. In: **The Canadian Encyclopedia**, [Toronto], 2013. Não paginado. Disponível em: <<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/anglo-canadian-rock-n-roll-and-rock-music-emc/index.cfm>>. Acesso em: 3 dez. 2017.
- BUARQUE, M. D. Documentos sonoros: características e estratégias de preservação. **Ponto de Acesso**, v. 2, n. 2, p. 37-50, 2008. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/v/a/5114>>. Acesso em: 5 jun. 2017
- CABRAL, Rafael. Napster no tribunal: O dia em que a indústria fonográfica escolheu o caminho errado. **Estadão**. São Paulo, 7 dez. 2009. Disponível em: <<https://link.estadao.com.br/noticias/geral,napster-no-tribunal---o-dia-em-que-a-industria-fonografica-escolheu-o-caminho-errado,10000045735>>. Acesso em: 13 ago. 2017.

- CAETANO, Miguel Afonso. Spotify e os piratas: Em busca de uma “jukebox celestial” para a diversidade cultural. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 109, p. 229-250, maio 2016. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2182-74352016000100011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 13 set. 2017.
- CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 2 v.
- CARR, Nicholas. **Será que Ti é tudo?** Repensando o papel da tecnologia da informação. São Paulo: Gente, 2009.
- CHILDERS, Chad. 27 Years Ago: Temple of the Dog releases their self-titled album. **Loudwire**. S.I., 16 abr. 2017. Disponível em: <<http://loudwire.com/temple-of-the-dog-self-titled-album-anniversary/>>. Acesso em: 27 jun. 2017.
- COELHO, Luciana. **Seattle**: tudo que você precisa saber sobre Seattle num só lugar. 2016. Disponível em: <<http://visiteseattle.com/seattle/>>. Acesso em: 15 dez. 2017.
- CORNELL, Chris. Black Hole Sun. In: **Superunknown**. Seattle, WA: Bad Animals Studio, 1994.
- DE MARCHI, Leonardo. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. **Revista E-Compós**, Brasília, DF DF, v. 2, 2005. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/29/30>>. Acesso em: 15 jul. 2017
- DIAS, Eric Alves. **Obscuridade e culto ao mortuário**: uma analogia entre o Romantismo e o movimento Grunge. 2015. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. Disponível em: <<https://hermes.cpd.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/172>>. Acesso em: 22 nov. 2016.
- FERNANDES, Maurício Gondran. **A tutela dos direitos autorais no consumo de produtos culturais nas plataformas de streaming**. 2016. 52 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) – Curso de Direito, Faculdade de Direito, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande. 2016.
- FERNANDES, Tiago Coelho. **Seattle em dois tempos**: reflexões sobre a subjetividade no centro do capitalismo. 2000. Disponível em: <http://www.academia.edu/7819098/Seattle_em_dois_tempos_reflexões_sobre_a_s_ubjetividade_no_centro_do_capitalismo>. Acesso em: 19 dez. 2017.
- FERREIRA, Mauro. Aos 35 anos de vida, o CD agoniza no mercado fonográfico, mas não morre. **G1**, [S.I.], 24 maio 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/aos-35-anos-de-vida-o-cd-agoniza-no-mercado-fonografico-mas-nao-morre.html>>. Acesso em: 1 jun 2017.

- GAUZISKI, D. O resgate do vinil: Uma análise do mercado atual e dos colecionadores na cidade do Rio de Janeiro. **Ciberlegenda** (UFF. Online), v. 2013, p. 83-94, 2013.
- GOMES, R. M. Do fonógrafo ao MP3: algumas reflexões sobre música e tecnologia. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, n.5, p. 73-82, 2014.
- GUERRA, Paula. **The Man Who Sold the World**: Música, memória e grunge. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2016. 16 p.
- I'M Now: The Story Of Mudhoney. 2013. (102 min.), DVD, DVD-Video, NTSC, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TafpSSwq4sY>>. Acesso em: 27 maio 2017.
- HÁ 20 anos, Kurt Cobain tirava sua própria vida nos EUA. **Terra**, [S.l.], 5 abr. 2014. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/musica/ha-20-anos-kurt-cobain-tirava-sua-propria-vida-nos-eua,dd21058b4e725410VgnVCM10000098cceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 24 dez. 2017.
- MOWITT, J. The Sound of Music in the era of its Electronic Reproducibility. *Music & Society: The politics of composition, performance and reception*. **R. Leppert & S. McClary (Eds.)**, Cambridge University Press, 1987, p.173-197.
- POTUMATI, Mateus. '**Seria ridículo ficar remoendo o passado do grunge**', diz **vocal do Mudhoney**. 2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL800836-7085,00-SERIA+RIDICULO+FICAR+REMOENDO+O+PASSADO+DO+GRUNGE+DIZ+VOCAL+DO+MUDHONEY.html>>. Acesso em: 17 dez. 2017.
- PRATO, Greg. **Grunge is dead**: the oral history of Seattle rock music. Toronto: Ecu Press, 2009. 478 p.
- PRONUNCIAMENTO do Cacique Seattle. [S.l.]: UFPA, Disponível em: <http://www.ufpa.br/permacultura/carta_cacique.htm>. Acesso em: 15 dez. 2017.
- SANTINI, Rose Marie. LIMA, Clóvis Ricardo M. de. Difusão de música na era da Internet. **V Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura**. Salvador: UFBA, 2005. Disponível em: <<http://www.gepicc.ufba.br/enlepicc/pdf/ClovisMontenegroDeLimaRoseSantini.pdf>>. Acesso em: 7 jun. 17
- SILVA, Rafael Alexandre da. Do gramofone ao live streaming: a evolução dos modos de escutar música - algumas implicações. **Revista da Tulha**, Ribeirão Preto, v. 1, n. 1, p. 251-263, nov. 2015. ISSN 2447-7117. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/107706>>. Acesso em: 16 set. 2017.
- SLAGER, Remco. **Streaming into the future**: The value of music in the digital age. 2016. 46 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de New Media & Digital Culture, Universiteit Utrecht, Utrecht, 2016.

SPOTIFY chega ao Brasil para combater pirataria na música. **Olhar Digital**, São Paulo, 28 fev. 2018. Disponível em: <<https://olhardigital.com.br/noticia/spotify-chega-ao-brasil-para-combater-pirataria-na-musica/42251>> Acesso em: 24 nov. 2017.

STRONG, Catherine. **Grunge**: music and memory. London: Routledge, 2011. 179

USINGER, Mike. **From the Vaults**: Chris Cornell talks Badmotorfinger, grunge, Seattle, and hype in a '92 interview with the Straight. Vancouver, May 18 2017. Disponível em: <<https://www.straight.com/music/912346/vaults-chris-cornell-talks-badmotorfinger-grunge-seattle-and-hype-92-interview-straight>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

VH1 News Special: Grunge. [Nova Iorque]: VH1, 2001. (42 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MiC6xpailKg>>. Acesso em: 27 maio 2017.

VIANNA, Ilca Oliveira de Almeida. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Epu, 2001. 304 p.

VISSER, Alex. Projecting voices: Busking is alive and well on the streets of Seattle. **Real Change News**, Seattle, Sep. 6 2017. Disponível em: <<http://realchangenews.org/2017/09/06/projecting-voices-busking-alive-and-well-streets-seattle>>. Acesso em: 1 dez. 2017.

VLADI, Nadja. O Admirável mundo da tecnologia musical: - Do fonógrafo ao MP3, a funcionalidade do gênero para a comunicação da música. **Ciberlegenda**, Niterói, n. 24, p.37-49, jan. 2011. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/277034617_O_Amiravel_mundo_da_tecnologia_musical__Do_fonografo_ao_MP3_a_funcionalidade_do_genero_para_a_comunicacao_da_musica>. Acesso em: 22 nov. 2017.

YARM, Mark. **Everybody loves our town**: an oral history of Grunge. Nova Iorque: Crown Archetype, 2011.

ANEXO: Pronunciamento do Cacique Seattle

O grande chefe de Washington mandou dizer que desejava comprar a nossa terra, o grande chefe assegurou-nos também de sua amizade e benevolência. Isto é gentil de sua parte, pois sabemos que ele não precisa de nossa amizade.

Vamos, porém, pensar em sua oferta, pois sabemos que se não o fizermos, o homem branco virá com armas e tomará nossa terra. O grande chefe de Washington pode confiar no que o Chefe Seattle diz com a mesma certeza com que nossos irmãos brancos podem confiar na alteração das estações do ano.

Minhas palavras são como as estrelas que nunca empalidecem.

Como podes comprar ou vender o céu, o calor da terra? Tal ideia nos é estranha. Se não somos donos da pureza do ar ou do resplendor da água, como então podes comprá-los? Cada torrão desta terra é sagrado para meu povo, cada folha reluzente de pinheiro, cada praia arenosa, cada véu de neblina na floresta escura, cada clareira e inseto a zumbir são sagrados nas tradições e na consciência do meu povo. A seiva que circula nas árvores carrega consigo as recordações do homem vermelho.

O homem branco esquece a sua terra natal, quando - depois de morto - vai vagar por entre as estrelas. Os nossos mortos nunca esquecem esta formosa terra, pois ela é a mãe do homem vermelho. Somos parte da terra e ela é parte de nós. As flores perfumadas são nossas irmãs; o cervo, o cavalo, a grande águia - são nossos irmãos. As cristas rochosas, os sumos da campina, o calor que emana do corpo de um mustang, e o homem - todos pertencem à mesma família.

Portanto, quando o grande chefe de Washington manda dizer que deseja comprar nossa terra, ele exige muito de nós. O grande chefe manda dizer que irá reservar para nós um lugar em que possamos viver confortavelmente. Ele será nosso pai e nós seremos seus filhos. Portanto, vamos considerar a tua oferta de comprar nossa terra. Mas não vai ser fácil, porque esta terra é para nós sagrada.

Esta água brilhante que corre nos rios e regatos não é apenas água, mas sim o sangue de nossos ancestrais. Se te vendermos a terra, terás de te lembrar que ela é sagrada e terás de ensinar a teus filhos que é sagrada e que cada reflexo espectral na água límpida dos lagos conta os eventos e as recordações da vida de meu povo. O rumorejar d'água é a voz do pai de meu pai. Os rios são nossos irmãos, eles apagam nossa sede. Os rios transportam nossas canoas e alimentam nossos filhos. Se te vendermos nossa terra, terás de te lembrar e ensinar a teus

filhos que os rios são irmãos nossos e teus, e terás de dispensar aos rios a afabilidade que darias a um irmão.

Sabemos que o homem branco não compreende o nosso modo de viver. Para ele um lote de terra é igual a outro, porque ele é um forasteiro que chega na calada da noite e tira da terra tudo o que necessita. A terra não é sua irmã, mas sim sua inimiga, e depois de a conquistar, ele vai embora, deixa para trás os túmulos de seus antepassados, e nem se importa. Arrebata a terra das mãos de seus filhos e não se importa. Ficam esquecidos a sepultura de seu pai e o direito de seus filhos à herança. Ele trata sua mãe - a terra - e seu irmão - o céu - como coisas que podem ser compradas, saqueadas, vendidas como ovelha ou miçanga cintilante. Sua voracidade arruinará a terra, deixando para trás apenas um deserto.

Não sei. Nossos modos diferem dos teus. A vista de tuas cidades causa tormento aos olhos do homem vermelho. Mas talvez isto seja assim por ser o homem vermelho um selvagem que de nada entende.

Não há sequer um lugar calmo nas cidades do homem branco. Não há lugar onde se possa ouvir o desabrochar da folhagem na primavera ou o tinir das asas de um inseto. Mas talvez assim seja por ser eu um selvagem que nada compreende; o barulho parece apenas insultar os ouvidos. E que vida é aquela se um homem não pode ouvir a voz solitária do curiango ou, de noite, a conversa dos sapos em volta de um brejo? Sou um homem vermelho e nada compreendo. O índio prefere o suave sussurro do vento a sobrevoar a superfície de uma lagoa e o cheiro do próprio vento, purificado por uma chuva do meio-dia, ou recendendo a pinheiro.

O ar é precioso para o homem vermelho, porque todas as criaturas respiram em comum - os animais, as árvores, o homem.

O homem branco parece não perceber o ar que respira. Como um moribundo em prolongada agonia, ele é insensível ao ar fétido. Mas se te vendermos nossa terra, terás de te lembrar que o ar é precioso para nós, que o ar reparte seu espírito com toda a vida que ele sustenta. O vento que deu ao nosso bisavô o seu primeiro sopro de vida, também recebe o seu último suspiro. E se te vendermos nossa terra, deverás mantê-la reservada, feita santuário, como um lugar em que o próprio homem branco possa ir saborear o vento, adoçado com a fragrância das flores campestres.

Assim pois, vamos considerar tua oferta para comprar nossa terra. Se decidirmos aceitar, farei uma condição: o homem branco deve tratar os animais desta terra como se fossem seus irmãos.

Sou um selvagem e desconheço que possa ser de outro jeito. Tenho visto milhares de bisões apodrecendo na pradaria, abandonados pelo homem branco que os abatia a tiros disparados do trem em movimento. Sou um selvagem e não compreendo como um fumegante cavalo de ferro possa ser mais importante do que o bisão que (nós - os índios) matamos apenas para o sustento de nossa vida.

O que é o homem sem os animais? Se todos os animais acabassem, o homem morreria de uma grande solidão de espírito. Porque tudo quanto acontece aos animais, logo acontece ao homem. Tudo está relacionado entre si.

Deves ensinar a teus filhos que o chão debaixo de seus pés são as cinzas de nossos antepassados; para que tenham respeito ao país, conta a teus filhos que a riqueza da terra são as vidas da parentela nossa. Ensina a teus filhos o que temos ensinado aos nossos: que a terra é nossa mãe. Tudo quanto fere a terra - fere os filhos da terra. Se os homens cospem no chão, cospem sobre eles próprios.

De uma coisa sabemos. A terra não pertence ao homem: é o homem que pertence à terra, disso temos certeza. Todas as coisas estão interligadas, como o sangue que une uma família. Tudo está relacionado entre si. Tudo quanto agride a terra, agride os filhos da terra. Não foi o homem quem teceu a trama da vida: ele é meramente um fio da mesma. Tudo o que ele fizer à trama, a si próprio fará.

Os nossos filhos viram seus pais humilhados na derrota. Os nossos guerreiros sucumbem sob o peso da vergonha. E depois da derrota passam o tempo em ócio, envenenando seu corpo com alimentos adocicados e bebidas ardentes. Não tem grande importância onde passaremos os nossos últimos dias - eles não são muitos. Mais algumas horas, mesmos uns invernos, e nenhum dos filhos das grandes tribos que viveram nesta terra ou que têm vagueado em pequenos bandos pelos bosques, sobrarão, para chorar sobre os túmulos de um povo que um dia foi tão poderoso e cheio de confiança como o nosso.

Nem o homem branco, cujo Deus com ele passeia e conversa como amigo para amigo, pode ser isento do destino comum. Poderíamos ser irmãos, apesar de tudo. Vamos ver, de uma coisa sabemos que o homem branco venha, talvez, um dia descobrir: nosso Deus é o mesmo Deus. Talvez julgues, agora, que o podes possuir do mesmo jeito como desejas possuir nossa terra; mas não podes. Ele é Deus da

humanidade inteira e é igual sua piedade para com o homem vermelho e o homem branco. Esta terra é querida por ele, e causar dano à terra é cumular de desprezo o seu criador. Os brancos também vão acabar; talvez mais cedo do que todas as outras raças. Continuas poluindo a tua cama e hás de morrer uma noite, sufocado em teus próprios desejos.

Porém, ao perecerem, vocês brilharão com fulgor, abrasados, pela força de Deus que os trouxe a este país e, por algum desígnio especial, lhes deu o domínio sobre esta terra e sobre o homem vermelho. Esse destino é para nós um mistério, pois não podemos imaginar como será, quando todos os bisões forem massacrados, os cavalos bravios domados, as brenhas das florestas carregadas de odor de muita gente e a vista das velhas colinas empanada por fios que falam. Onde ficará o emaranhado da mata? Terá acabado. Onde estará a águia? Irá acabar. Restará dar adeus à andorinha e à caça; será o fim da vida e o começo da luta para sobreviver.

Compreenderíamos, talvez, se conhecêssemos com que sonha o homem branco, se soubéssemos quais as esperanças que transmite a seus filhos nas longas noites de inverno, quais as visões do futuro que oferece às suas mentes para que possam formar desejos para o dia de amanhã. Somos, porém, selvagens. Os sonhos do homem branco são para nós ocultos, e por serem ocultos, temos de escolher nosso próprio caminho. Se consentirmos, será para garantir as reservas que nos prometestes. Lá, talvez, possamos viver os nossos últimos dias conforme desejamos. Depois que o último homem vermelho tiver partido e a sua lembrança não passar da sombra de uma nuvem a pairar acima das pradarias, a alma do meu povo continuará vivendo nestas floresta e praias, porque nós a amamos como ama um recém-nascido o bater do coração de sua mãe.

Se te vendermos a nossa terra, ama-a como nós a amávamos. Protege-a como nós a protegíamos. Nunca esqueças de como era esta terra quando dela tomaste posse: E com toda a tua força o teu poder e todo o teu coração - conserva-a para teus filhos e ama-a como Deus nos ama a todos. De uma coisa sabemos: o nosso Deus é o mesmo Deus, esta terra é por ele amada. Nem mesmo o homem branco pode evitar o nosso destino comum.