



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

SOUNDGARDEN – ENTRE AS MARGENS E A CORRENTE

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de mestre em Culture Studies,
especialidade em Management of the Arts and Culture

Por

Mário José Menino Avelar

Faculdade de Ciências Humanas

Setembro de 2019



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

SOUNDGARDEN – ENTRE AS MARGENS E A CORRENTE

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Culture Studies, especialidade em
Management of the Arts and Culture

Por

Mário José Menino Avelar

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação do Doutor Jorge Vaz de Carvalho

Setembro de 2019

Resumo

Esta tese visa fornecer uma resposta à nossa pergunta inicial: “o rock alternativo é ‘engolido ou engole’ a música popular convencional”? Esta expressão, que surge numa canção da banda que dá pelo nome de *Bush*, evoca uma questão relevante: a da tensão existente entre o gosto musical predominante num determinado momento e as vozes minoritárias que permanecem em margens estéticas, e que podem, por fim, ecoar ou mesmo influenciar o centro cultural. Para cumprir esse objectivo analítico, focamos a nossa abordagem na banda de rock americana *Soundgarden*.

O capítulo um identifica o nosso principal solo teórico – os estudos da cultura – reflectindo sobre a relação entre cultura e vida quotidiana através das contribuições teóricas fornecidas por Raymond Williams, Theodor Adorno e Theodore Roszak. O capítulo dois esclarece o nosso método hipotético-dedutivo. O capítulo 3 descreve a evolução diacrónica dos *Soundgarden*, o aparecimento da sua estética original e o modo como foram capazes de preservar sua autenticidade original, ao mesmo tempo que atingiam públicos muito vastos.

Palavras-chave: Alternativo, Grunge, Hegemonia, Rock, Soundgarden

Abstract

This thesis aims to provide an answer to our starting question, whether “alternative rock is swallowed up or swallows mainstream popular music”? This expression that comes up in a band that goes by the name of *Bush*, summons a relevant issue: the existing tension between the prevalent musical taste at a certain point in time, and those of minority voices that linger in aesthetic margins, and that eventually may echo or even influence the cultural center. In order to fulfill this analytical purpose, we have focused our approach on the American rock band *Soundgarden*.

Chapter one identifies our main theoretical soil – studies of culture – and ponders on the relationship between culture and daily life within the theoretical contributions provided by Raymond Williams, Theodor Adorno, and Theodore Roszak. Chapter two clarifies our hypothetical-deductive method. Chapter three describes *Soundgarden*'s diachronic evolution, the emergence of their original aesthetic, and the way they were able to preserve their original authenticity while, at the same time, were reaching wide audiences.

Keywords: Alternative, Grunge, Hegemony, Rock, Soundgarden

Aos meus pais

*Gostaria de agradecer à minha família,
minha mãe, meu pai, e Raúl,
e aos meus amigos
pela paciência demonstrada durante 29 anos*

*Gostaria de agradecer também ao meu orientador,
Doutor Jorge Vaz de Carvalho, meu professor no mestrado,
pela sua preocupação e dedicação aos seus alunos,
e pela sua disponibilidade e confiança que em mim depositou
e que possibilitaram a realização desta dissertação.*

ÍNDICE

Resumo.....	3
Dedicatória.....	5
Agradecimentos.....	7
Índice.....	9
Introdução.....	11
Capítulo 1. Enquadramento teórico.....	15
Capítulo 2. Enquadramento metodológico.....	27
Capítulo 3. Objecto de estudo: <i>Soundgarden</i>	31
3.1. Breve percurso histórico dos <i>Soundgarden</i>.....	31
3.2. A estética dos <i>Soundgarden</i>.....	50
3.2.1. Hegemonia(s) e <i>mainstream</i>.....	51
3.2.2. <i>Soundgarden</i> - Os vários momentos de uma estética.....	57
Conclusão.....	95
Bibliografia.....	103
Discografia.....	109
Videografia.....	111
Anexo.....	113

*Suddenly I know
She is going to change the world
But she can't change me.*
Chris Cornell

Introdução

A nossa dissertação tem como objecto a banda de Seattle, *Soundgarden*, e pretende testar as seguintes perguntas de partida que nos foram suscitadas pela expressão “swallow or being swallowed”, insinuada numa canção da banda que dá pelo nome de *Bush*: como é que um artista ou uma banda se mantém fiel ao seu projecto original, sem que isso signifique ser assimilado(a) pela cultura *mainstream*? Ou será essa assimilação inevitável? Questão esta que nos pode conduzir a uma outra: esse processo terá sido voluntário ou involuntário?

Para atingir os objectivos suscitados por estas perguntas, considerámos que devíamos estruturar o nosso trabalho começando por uma explicitação do campo teórico em que este mesmo projecto deve inserir-se, passando em seguida pela definição do corpo conceptual e teórico em que vamos ancorar o nosso percurso analítico, e pela explicitação da metodologia a adoptar. Num momento posterior considerámos que estaríamos já na posse dos instrumentos que nos permitiriam proceder a uma reflexão teórica mais fina concebida em torno do tópico concreto das indústrias culturais, a qual antecede o momento mais extenso de análise diacrónica do nosso objecto.

Deste modo, o primeiro capítulo desta dissertação identifica o campo dos estudos de cultura, e selecciona os contributos teóricos de Raymond Williams e Theodor Adorno no âmbito da identificação do quotidiano como espaço de construção de produtos e valores culturais baseados em experiências individuais e de grupo, e da forma forma como estas

experiências participam de perspectivas sociais dominantes – o *ethos*. Consideramos que, sendo a juventude e uma geração em concreto o objecto do nosso trabalho, a obra de Theodore Roszak, ainda que focada numa geração e num tempo precedentes, poderá ajudar-nos a enquadrar teoricamente o problema.

O segundo capítulo, de uma dimensão mais reduzida, devido às características que lhe são inerentes, explicita a estratégia metodológica por nós adoptada ao longo deste trabalho – o método hipotético-dedutivo, de modo a podermos dar resposta à questão de partida.

O terceiro capítulo é dividido em duas secções, concebidas de modo a sustentar um percurso analítico que culmina na análise do percurso diacrónico do nosso objecto, a banda *Soundgarden*. A primeira secção é essencialmente descritiva e histórica, uma opção que, a nosso ver, se justifica pelo facto de ser necessário conhecer em pormenor o nosso objecto. Deste modo, começaremos por explicitar o conceito de independente, que é nuclear para compreender esse objecto e o contexto em que ele se insere, e as relações que ele mantém face a uma estética dominante.

Na sequência desta explicitação, dividimos a segunda secção, dedicada à estética dos *Soundgarden*, em dois momentos. No primeiro abordaremos a questão da hegemonia e do *mainstream* através de um regresso à Escola de Frankfurt, e às questões conceptuais e teóricas inicialmente expostas no capítulo 1, que assumirá agora um enfoque analítico mais fino, o do tópico das indústrias culturais. Reflectiremos aqui sobre o chamado solo antidisciplinar dos estudos culturais e sobre conceitos como hegemonia, representação, significado e conflito, indivíduo e poder. Tal permitir-nos-á compreender melhor o chamado rock alternativo – o *grunge*, e aqueles que serão os traços identitários mais relevantes da geração concreta a ele associada, a chamada geração X.

No segundo momento desta secção será deveras importante identificar quais as bandas e respectivas estéticas contemporâneas do nosso objecto, para assim melhor esclarecer a diferença introduzida pelos *Soundgarden*. A singularidade desta realidade passa ainda pelo processo de divulgação das bandas, o qual deverá ser abordado através da referência às editoras independentes e, em particular, da Sub Pop, à qual os *Soundgarden* estão inicialmente ligados. A segunda secção deste capítulo porcederá a uma análise mais detalhada da estética e da evolução dos *Soundgarden* através de uma identificação dos diferentes momentos do percurso criativo da banda de Seattle, o qual,

a nosso ver, permite observar a sua evolução e singularidade estéticas, a sua relação com a memória histórica do rock, e o modo como se distinguem do gosto dominante.

Considerámos relevante introduzir, no final, referências videográficas através das quais o leitor pode conhecer diferentes vertentes e dimensões da banda quer em gravações de estúdio quer em atuações ao vivo, assim como Anexos com as tabelas de venda – *billboards* – que permitem ter uma percepção clara das bandas e artistas que definiam o gosto dominante à época.

Por fim, devemos referir que o método utilizado ao longo desta dissertação é o de Chicago Manual of Style.

Capítulo 1. Enquadramento teórico

Na sequência do que foi delineado na Introdução desta dissertação, recordamos que a nossa reflexão assenta em duas vertentes teóricas - a teoria presente em *Culture is Ordinary*, de Raymond Williams, a teoria e os conceitos de cultura, política pública e indústrias culturais, e a abordagem teórica feita por Adorno, nomeadamente em *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, sobre as indústrias culturais, as quais serão objecto de análise neste capítulo. Estas abordagens teóricas foram por nós escolhidas devido ao facto de pretendermos testar a sua possível pertinência conceptual face à temática central da nossa dissertação, e da pergunta de partida: a música rock alternativa pode ser absorvida na rede mais vasta da música popular, ou é ela que absorve, e, neste caso, o quê?

Como acima referido, neste capítulo começaremos por abordar, em primeiro lugar, a obra *Culture is Ordinary*, de Raymond Williams, observando aquelas que serão as suas características nucleares ao nível dos estudos de cultura. Numa parte posterior da dissertação, mais precisamente no capítulo 3, apresentaremos, sucintamente, as questões relativas aos estudos musicais apresentadas na obra *The Cultural Study of Music*, editada por Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton, de modo a reflectirmos sobre a sua eventual pertinência para uma análise do nosso objecto. Por fim, convocaremos outras vertentes teóricas ligadas aos chamados estudos de cultura, de modo a elaborarmos um solo conceptual que nos permita ponderar sobre as diferentes formas de análise do estudo de caso.

A escolha de Raymond Williams deve-se ao facto de este ter um papel preponderante na formação da área em que se situa a nossa reflexão - estudos de cultura, eventualmente dos estudos culturais. O ensaio escolhido deste autor decorre da concepção aí elaborada de que “a culture is ordinary” em qualquer sociedade e em todas as mentalidades nelas

presentes, marcando a preocupação com a mencionada cultura vivida que viria a atravessar a obra deste ensaísta inglês.

Williams enfatiza, deste modo, uma noção de cultura que está profundamente enraizada no quotidiano, nos elementos que o integram, por mais banais que eles sejam. Este crítico inglês recusa, portanto, uma distinção, ou dicotomia mesmo, entre tópicos criativos mais elevados ou dignos, e outros que, pelo seu carácter comum, não teriam essa dignidade característica de uma “alta cultura”.

Em *Sources of the Self*, o pensador canadiano Charles Taylor considera ser este um traço central da cultura contemporânea. Referimo-nos à importância que assume a afirmação da banal vida quotidiana na criação cultural e artística, uma atitude que, segundo ele, teria sido originada na Reforma protestante e que teria adquirido uma dimensão secular durante o Iluminismo, e que culminaria naquela que ele refere ser “a noção expressiva da natureza como uma fonte moral interior” (Taylor, 1989, X).

Esta ideia é pertinente, pois, a nosso ver, a música encontra-se completamente enraizada no nosso quotidiano, seja de uma forma eventualmente menos perceptível – a chamada música ambiente-, seja de uma forma mais evidente, substancial mesmo, como no uso recreativo, como forma de lazer.

Williams entende que a palavra “cultura” pode ser vista como “a whole way of life” (Williams, 1960,VI), ou seja, uma forma de vida, segundo o significado antropológico do termo, referindo-a como sinónimo do dia-a-dia, da vida representada em diversos objectos que circulam na sociedade, como filmes, televisão, publicidade ou música.

Começando pelo primeiro aspecto acima referido, Raymond Williams, em 1958, entende o facto de a cultura emergir do comum, do banal, sendo este, precisamente, o “first fact” (Williams, 1989,93). No entanto, todas as sociedades constroem os seus próprios objectivos e os seus próprios significados, expressando estes aspectos nas suas instituições sejam estas as artes seja o ensino. O autor considera que a forma como cada uma das sociedades humanas é construída, através do encontro, quer de sentidos e direcções em comum, quer na forma como estas crescem num constante activo debate, dentro das pressões, que derivam da experiência, do contacto, da descoberta, inscrevendo-se dentro de cada cultura.

Raymond Williams apresenta esta perspectiva na obra que temos vindo a citar, dando um olhar no sentido para uma visão de cultura como uma forma de vida, analisada através dos contributos de disciplinas científicas como a antropologia e a sociologia, recordando para tal o ponto de vista de T. S. Eliot, um poeta e ensaísta americano, naturalizado inglês. Afirma então:

The sense of 'culture' as a whole way of life' has been most marked in twentieth-century anthropology and sociology, and Eliot, like the rest of us, has been at least casually influenced by these disciplines. The sense depends, in fact, on the literary tradition. The development of social anthropology has tended to inherit and substantiate the ways of looking at a society and a common life which had earlier been wrought out from general experience of industrialism. (Williams, 1960, 249)

Neste seu ensaio, Raymond Williams faz referência à dicotomia acima mencionada entre uma “alta cultura” e uma “cultura popular”, cada uma das quais caracterizada por discursos sociais específicos.

A primeira experiência que terá levado Williams a captar uma certa noção de cultura, surgiu na sua experiência em Cambridge, mais concretamente ao observar as “casas de chá” – *teashops* -, com as quais se cruzava no seu quotidiano. Ao contemplar as pessoas que as frequentavam, e que pertenciam às elites sociais da época – às classes dominantes - deduziu que, afinal, estas não eram indivíduos com muitos estudos, e que “they practised few arts; but they had it, and they showed you they had it” (Williams, 1989,93).

A perspectiva aqui exposta pelo autor deve-se precisamente, a nosso ver, ao facto de a cultura ser algo que se encontra presente nos diferentes rituais do quotidiano praticados pelos seres humanos em geral. Aí surgem constantes interacções sociais que todos nós vamos mantendo com outros indivíduos, com os quais estamos constantemente em contacto, e com os quais trocamos ideias e experiências. Esta constante troca cultural vai assim sendo absorvida e formada por cada um. Williams afirma inclusivé que:

If the people in the teashop go on insisting that culture is their trivial differences of behavior, their trivial variations of speech habit, we cannot stop them, but we

can ignore them. They are not that important, to take culture from where it belongs. (Williams, 1989, 94)

Isto é, importa repensar o que entendemos por cultura, nomeadamente ter presente que esta decorre daquilo que nós, como seres humanos, captamos constantemente a nível de informações, visto encontrarmo-nos num estado de permanente, ainda que por vezes inconsciente, construção e absorção de informações que dão corpo a uma determinada cultura. Com efeito, cada um de nós, a partir da informação e das experiências adquiridas, pode seleccionar aquela que é mais relevante. Consequentemente, Williams questiona aqueles que relevam a sua opinião mais que a dos outros.

Um dos aspectos que nos fez seleccionar este ensaio, e tomá-lo como um dos contributos teóricos fulcrais para a elaboração desta dissertação, é o que explicitamos em seguida. Após questionar esses indivíduos que se consideram detentores de “maior sabedoria”, Williams afirma o seguinte:

What kind of life can it be, I wonder, to produce this extraordinary fussiness, this extraordinary decision call certain things culture and then separate them, as with park wall, from ordinary people and ordinary work? At home we met and made music, listened to it, recited and listened to poems, valued fine language. I have heard better music and better poems since; there is the world to draw on. But I know, from the most ordinary experience, that the interest is there, the capacity is there. (Williams, 1989, 94)

Consideramos esta ideia bastante importante pois reconhece a cada um de nós a noção clara de que poderemos fazer a escolha daquilo que consideramos ser pertinente como cultura, seja ela em forma de música, seja de outras artes, como o cinema.

Portanto, transportando esta perspectiva para a investigação, concluimos que, aquando da escolha de um objecto de estudo para uma dissertação ou para uma tese, nós, o indivíduo, temos a liberdade de fazer a escolha que consideramos ser a mais pertinente para a compreensão da área científica em causa. Neste caso, o objecto de estudo, a banda *Soungarden*, é pertinente, devido a uma série de aspectos que serão referidos e desenvolvidos nos capítulos seguintes desta dissertação, os quais tentarão responder à pergunta de partida.

O outro aspecto - ou *cor*, como ele opta por referir - que Williams assinala, prende-se com o modo como a cultura pode ser sentida e adquirida. Este ensaísta assinala neste âmbito um aspecto mais convencional, o dos museus ou das galerias de arte; isto é, espaços como museus e galerias são locais habitualmente reconhecidos como de existência cultural. Esta noção pode ser confirmada pela própria definição de museu de acordo com o *Oxford Dictionary*: “A building in which objects of historical, scientific, artistic, or cultural interest are stored and exhibit.” (*Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, s.d.)

Ora, Raymond Williams opõe-se a esta noção que identifica os museus como sendo espaços privilegiados de aquisição e exposição de cultura. Na sequência da sua elaboração em torno deste argumento, avança com um ponto de vista que subscrevemos, embora não na íntegra:

The other sense, or color, that I refuse to learn is very different. Only two English words rhyme with culture, and these, as it happens, are sepulture and vulture. We don’t ever call museums or galleries or even universities culture-sepultures, but I hear a lot, lately, about culture-vultures (man must rhyme), and I hear also, in the same North Atlantic argot, of do-gooders and highbrows and superior prigs. Now I don’t like teashops, but I don’t like drinking-hole either. (Williams, 1989, 94)

Nesta breve passagem constata-se a existência de um sentimento de rebeldia para com a norma, para com o que pode ser visto, de certa forma, como cânone de aquisição cultural. Ainda sem avançar já para o nosso objecto, devemos sinalizar para já que se pode estabelecer uma analogia com o estudo de caso, os *Soundgarden*, banda rock de Seattle, que veio mais tarde a ser incorporada no *maintsream*, chegando mesmo a ser sinónima da música de um tempo e de uma geração, em contraposição com a precedente. Tal como Raymond Williams assinala, os *Soundgarden* não se enquadravam naquilo que era a estética habitual da sua área criativa.

Regressando a Raymond Williams, consideramos pertinente citar aquilo que Patrick Brantlinger refere no seu artigo sobre o ensaio deste autor:

Culture for Williams is not, or should not be, what separates people, but what joins them in community. Culture is not for the discerning few, but for the many.

It is characterized by esthetic and intellectual scarcity only in its alienated, elitist forms. However, the more Williams contended that "culture is is ordinary" —the key theme of his career- the more powerful and unique his own voice seemed to grow. (Brantlinger,1991,75)

Esta observação de Brantlinger sobre o texto de Williams, é, para nós, deveras relevante, pois remete para o facto de a noção de cultura não dever ser vista como um elemento alienatório mas sim de congregação de diversos aspectos ou áreas da sociedade; não deve, além disso, ser vista sob um enfoque elitista, e decorre das construções particulares de cada indivíduo. Consideramos pertinente convocar o filósofo francês Michel Foucault quando faz referência a esta noção de união na sua obra *Les mots et les choses*. Escreve Foucault:

Les codes fondamentaux d'une culture – ceux qui régissent son langage, ses schémas perceptifs, ses échanges, ses techniques, ses valeurs, la hiérarchie de ses pratiques – fixent d'entrée de jeu pour chaque homme les ordes empiriques auxquels il aura affaire et dans lquel il se retrouvera. (Foucault, 1966, 11)

Esta passagem é, a nosso ver, deveras importante, pois, mais uma vez, justifica a ideia de que cada ser humano contém na sua identidade uma série de valores e práticas que são, simultaneamente, devedores e construtores da cultura onde se encontra inserido. A ideia apresentada por Michel Foucault, segundo a qual cada um de nós é relevante, permite-nos justificar também a escolha do nosso objecto de estudo, embora, por muito desconhecido que este seja, ou que por muito pouco usual que seja numa área disciplinar como os estudos de cultura, possa eventualmente ser relevado como importante nesta área.

Mas, acima de tudo, é relevante para o facto de este poder ser utilizado para comprovar a nossa pergunta de partida: como um aspecto de uma cultura marginal, alternativa até, pode ser assimilada – “swallowed” - pela cultura dominante, ou se consegue resisitir a esse movimento centrípeto e, em contrapartida, ser ele a “swallow” traços da(s) cultura(s) hegemónica(s).

Com o objectivo de clarificar melhor o conceito de margem ou alternativo, considerámos pertinente evocar um autor cuja obra foi particularmente importante na década de 1960 a nível dos debates que se travaram então em torno da noção de cultura.

Referimo-nos a Theodore Roszak e à sua obra *The Making of a Counterculture*, no qual este autor elabora ao pormenor a noção de *contra cultura*, tendo como um dos pontos de partida, para esta questão, o facto de a contra cultura surgir associada a um conflito de gerações:

The struggle of the generations is one of the obvious constants of human affairs. One stands in peril of some presumption, therefore, to suggest that the rivalry between young and adult in Western society during the current decade is uniquely critical. (Roszak, 1969,1)

Esta noção apresentada por Roszak é relevante, pois ilustra um dos aspectos que mais adiante será por nós elaborado durante a análise do estudo de caso: como é que a banda *Soundgarden*, e todo o movimento ao qual está associada, surge em resposta ao que é esteticamente hegemónico num determinado momento temporal. A ideia de que existe uma luta constante de gerações no seio das sociedades, é demonstrativo para o nosso enquadramento teórico, nomeadamente no que diz respeito ao inevitável surgimento de uma resposta por parte de uma geração face àquela que a precedeu. É preciso, no entanto, ter presente que esta resposta surge, tal como o próprio Roszak afirma, nas sociedades ocidentais, e ligada às gerações mais novas. Refere ele: “Throughout the West (as well as in Japan and parts of Latin America) it is the young who find themselves cast as the only effective radical opposition within their societies.” (Roszak, 1969, 2)

No entanto, é de notar que esta rebeldia surge em oposição ao sistema, a uma cultura, a um *ethos* pré-estabelecidos. Por isso mesmo, ela não pode estar radicalmente dissociada desse sistema, dessa cultura pré-estabelecida, incorporando até elementos daquilo que a antecede. O próprio Roszak refere a propósito deste aspecto:

Over and again it is the same story throughout Western Europe: the students may rock their societies; but without the support of adult social forces, they cannot overturn the established order. And that support would seem to be nowhere in sight. On the contrary, the adult social forces including those of the traditional left-are the lead-bottomed ballast of the status quo. (Roszak, 1969, 3)

Esta noção é deveras importante para a questão de partida, se a música rock alternativa pode ser ou não incorporada pela cultura *mainstream*. De certa maneira o que Theodore

Roszak aqui afirma que, mesmo para que exista uma cultura alternativa, que se revolta contra a dominante, ela não estará totalmente independente da dominante e das forças pré-existentes para se revoltar.

Roszak desenvolve o argumento acerca deste assunto, mencionando o facto de serem os jovens que têm a sua própria identidade, que pode parecer inclusivé grotesca, visto decorrer da dissidência face à norma do comportamento adulto. Será também através do contacto com obras de gerações rebeldes precedentes que acabam por criar um estilo próprio de vida. Com efeito, transformaram aquelas que eram hipóteses suscitadas pela insatisfação das gerações mais velhas, para aquilo que consideravam ser a realização de uma experiência verdadeira.

Ainda segundo Roszak, além do padrão parental, há uma série de factos psíquicos que ajudam a explicar a proeminência dos jovens dissidentes na nossa cultura. De várias maneiras, esta nova geração passa assim a encontrar-se particularmente bem colocada e preparada para a acção (Roszak, 1969, 26-27).

Consequentemente, Theodore Roszak considera que a contra-cultura é um *saudável instinto* que recusa tanto a nível pessoal como político praticar um “estupro de sangue tão frio da nossa sensibilidade humana”. Deduz-se destas palavras que o conflicto entre as gerações jovens e as gerações adultas atinge, no nosso tempo, uma dimensão peculiar e dolorosamente profunda. Trata-se, afinal, de uma emergência histórica sem proporções precedentes. Na sequência do desenvolvimento do seu argumento, Roszak conclui algo que considera arriscado: que somos aquele “estranho animal ligado à cultura” cujo impulso biológico pela sobrevivência se expressa de forma geracional. Deste modo, pela primeira vez, uma disjunção cultural se abre na sociedade, pelo que nada pode ser garantido. Com efeito, a minoria que se encontra “isolada por essa fenda” tanto pode expressar-se através do grotesco, do patético, como de gestos nobres (Roszak, 1969, 47-48).

Para justificar este seu ponto de vista, Roszak recorre a argumentos históricos:

The primitive Christian absurdity can be credited at least with the capacity to produce mighty works of intellect and mystic insight, as well as an ideal of saintly service. On the other hand, the alienated stock clerks and wallpaper hangers of post-World War I Germany sullenly withdrew to their beer halls to

talk imbecile anthropology and prepare the horrors of Buchenwald. (Roszak, 1969, 48)

Tendo apresentado alguns argumentos em torno da importância de uma reflexão sobre o conceito de contra cultura e da rebeldia contra as forças culturais dominantes, devemos identificar o próximo contributo teórico para a elaboração desta dissertação. Referimo-nos aos contributos de Max Horkheimer e de Theodor W. Adorno, em particular da obra *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*.

Nesta obra os dois ensaístas afirmam que a cultura encontra-se hoje “infectada” pela ideia de igualdade, isto é, o cinema, a rádio as publicações periódicas como revistas formam um sistema onde cada ramo da cultura é unânime em si e todos são unânimes no seu conjunto. Entendem ainda que mesmo as manifestações estéticas dos opostos políticos proclamam o mesmo ritmo inflexível, concluindo que, até aquilo que definem como o “administrativo decorativo” e a exibição dos edifícios ligados à indústria, diferem pouco entre países considerados livres ou autoritários (Horkheimer e Adorno , 2002, 41).

Na sequência da evolução deste argumento em torno de uma democraticidade estética, estes autores avançam com a ideia de que existe um “definhar” tanto da imaginação como da espontaneidade, nomeadamente por parte do consumidor de cultura, a qual não precisa ser rastreada por mecanismos psicológicos. Isto reflecte-se inevitavelmente nos produtos em si, especialmente em características estéticas que podem ser até o som de um filme. Estas encontram-se tão construídas que, para que sejam compreensíveis de uma forma adequada, é necessário que exista um observador rápido e experiente, capaz de detectar os factos mais fugazes (Horkheimer e Adorno, 2002, 46).

Esta perspectiva face à cultura dominante, implica inseri-la no contexto histórico da produção decorrente da sociedade industrial em que vivemos, e do seu poder dominante. Esta visão encontra-se bem delineada na passagem seguinte:

The power of industrial society is imprinted on people once and for all. The products of the culture industry are such that they can be alertly consumed even in a state of distraction. But each one is a model of the gigantic economic machinery, which, from the first, keeps everyone on their toes, both at work and in the leisure time which resembles it. In any sound film or any radio broadcast

something is discernible which cannot be attributed as a social effect to any one of them, but to all together. Each single manifestation of the culture industry inescapably reproduces human beings as what the whole has made them. (Horkheimer e Adorno ,2002, 45-46)

Adquirindo um novo estádio, mais adiante, nesta afirmação: “The consumer becomes the ideology of the amusement industry, whose institutions he or she cannot escape”. (Horkheimer e Adorno, 2002, 66)

Este argumento é deveras importante para a nossa reflexão, pela ênfase que é atribuída às grandes indústrias culturais cujo funcionamento se confina ao intuito de procurar e garantir o lucro. Consequentemente, essas grandes indústrias irão absorver aquelas com menor poder, as quais dificilmente conseguirão evitá-lo. Neste contexto cultural, tudo é percebido apenas do ponto de vista do artefacto que só é relevante pela sua potencialidade de disseminação – leia-se de venda – num espaço de procura e oferta. Ora, a procura é pré-determinada por um gosto moldado por aqueles que têm poder para o configurar, e que não está munido dos instrumentos críticos e estéticos para identificar o que é diferente. Afinal, tudo tem valor apenas na medida em que pode ser trocado, não na medida de que é algo em si mesmo.

Para os consumidores, o valor de uso da arte, a sua essência, é, deste modo, um fetiche, e o fetiche - a valorização social que eles confundem pelo mérito das obras de arte - torna-se seu único valor de uso, a única qualidade de que eles gostam. Neste sentido, a arte torna-se uma espécie de mercadoria, trabalhada e adaptada à produção industrial, vendável e trocável; mas a arte como a espécie de mercadoria que existe, a fim de ser vendida torna-se algo hipocritamente invendável assim que a transacção comercial não é mais apenas sua intenção, mas seu único princípio (Horkheimer e Adorno, 2002).

Tendo apresentado o enquadramento teórico das principais teorias utilizadas na nossa dissertação, apresentaremos, em seguida, aspectos teóricos relevantes para o nosso vetor de reflexão no âmbito específico da música. Um destes surge na obra de Mats Arvidson, intitulada *The Impact of Cultural Studies on Musicology Within the Context of Word and Music*.

Neste ensaio o autor refere a existência de muitos exemplos históricos de obras e práticas musico-literárias que se reproduzem ou são engendradas por sistemas

ideológicos, que vão do *status* problemático da literatura e da música no estado ideal de Platão, ao fenômenos modernos como, num plano institucional, os cânones que têm uma dimensão também cultural, os hinos nacionais, e, num plano das margens sociais e culturais, as canções de protesto. Segundo este autor, ambos participam da variedade e complexidade de interações entre obras incluindo palavras e música e crenças ideológicas. Logicamente, a relação entre palavras, música e ideologia tem enorme importância nos regimes totalitários, que frequentemente prescrevem, não apenas uma ideologia particular, mas também conceitos particulares de literatura e de música:

One important oppositional response to such prescriptions is discussed by Heidi Hart, who explores ways in which Hanns Eisler's musical setting of Bertolt Brecht's elegy "An die Nachgeborenen," is a reaction against the glorification of classical music in Nazi ideology. Instead of a dialectics of unresolved collision, consistent with Brecht's *Verfremdungseffekt*, Hart detects fragments of older music-forms that surface and dissolve in Eisler's score. (Arvidson, 2012, 11)

Uma outra reflexão relevante para a elaboração desta dissertação, deve-se a Sara Cohen que, no seu texto, *Ethnography and Popular Music Studies*, refere que, embora avanços significativos tenham sido feitos na nossa compreensão de questões em torno da produção e consumo de música popular, com ênfases particulares nos estudos da música popular, como, por exemplo, sobre a música como media, capital e tecnologia, existe uma dependência de modelos teóricos a partir de dados empíricos e de fontes estatísticas, textuais e jornalísticas. Deste modo, Cohen considera que é necessário ser equilibrado por uma abordagem mais etnográfica.

De um ponto de vista ideal, essa abordagem deve concentrar-se nas relações sociais, focando-se na música como uma prática social e de processo. Esta antropóloga social entende que isto também deve ser visto de um ponto comparativo e holístico, histórico e dialógico, reflexivo e orientado por políticas concretas:

It should emphasize, among other things, the dynamic complexities of situations within which abstract concepts and models are embedded, and which they often simplify or obscure. The social, cultural and historical specificity of events, activities, relationships and discourses should also be highlighted. (Cohen, 1993, 123)

Genericamente, estes são, na nossa opinião, os contributos teóricos que, oriundos de diferentes espaços do saber, pela amplitude a eles associada – de Charles Taylor a Raymond Williams, de Adorno a Michel Foucault, de Theodore Roszak a Arvidson e Cohen -, nos permitirão, segundo esperamos, obter os instrumentos conceptuais capazes de dar resposta às nossas perguntas iniciais.

Capítulo 2. Enquadramento metodológico

O objectivo desta dissertação é, como acima referido, o de investigar a natureza e o impacto de uma banda de rock alternativo em espaços mais convencionais, habitualmente designado *mainstream*. Deste modo, a escolha dos *Soundgarden* deve-se às suas características e às funções que estão na sua génese: a sonoridade e o facto de ter surgido através de uma editora alternativa, a Sub Pop, criada por Bruce Pavitt, sobre a qual nos deteremos mais adiante.

A banda *Soundgarden* é, a nosso ver, formada por um conjunto de artistas com importância acrescida ao nível da divulgação do rock alternativo, o que terá contribuído para a sua promoção e alargamento da sua difusão no espaço internacional. Atente-se, exactamente, no facto de esta ter vendido uma quantidade significativa de cópias relativa à sua série de álbuns. Este aspecto foi, aliás, nuclear para a nossa escolha, em detrimento de outros agrupamentos musicais que pertenceram à mesma geração. Além disso, identificamo-nos com uma das principais directrizes desta banda, que é ser fiel ao seu próprio projecto, como o seu vocalista, Chris Chornell, afirma numa entrevista de 1989:

When we first got stuck with that Led Zep tag three years ago, I thought it was O.K. Back then, everyone in Seattle was into the Smiths and the Cure and Led Zeppelin was very 70s, very uncool. We were outcasts from the goofy art rock scene, which was fine by me. I just figured, it could be worse, they could've compared me to Jim Morrison. (Corcoran, 2017)

A escolha face ao dilema de se ser assimilado - “engolido” - pelo que se produz em termos globais ou a procura da originalidade quando se entra na esfera do *mainstream*, foi para nós determinante, nomeadamente por nos identificarmos com esse dilema. Assim, na escolha deste tema coincidiu o nosso interesse pessoal a nível do trabalho

numa banda de rock - referimo-nos à nossa própria experiência musical na criação e integração como guitarrista no projecto musical *Deserto Branco*, compreendendo e aferindo estratégias neste âmbito -, com a área em que realizamos o curso de mestrado, *Cultural Studies Management of Art and Culture*.

Devido ao facto de o tema inicialmente pensado ser demasiado amplo, foi-nos sugerido pelo Professor Doutor Jorge Vaz de Carvalho, nosso orientador desta dissertação de mestrado, que nos circunscrevêssemos apenas a um estudo de caso.

Além disso, contribuiu igualmente para a escolha dos *Soundgarden* o facto de esta banda ter sido a primeira a ter a hipótese de poder assinar por uma grande editora, a A&M Records, quando estava em pleno crescimento criativo. Deste modo, elegê-la como nosso “estudo de caso” proporcionaria uma oportunidade única para analisar a forma como o rock alternativo se tem desenvolvido no seio da cultura musical pop, desocultando a forte ligação histórica e cultural entre o rock alternativo e o *pop* rock, a qual não se confina ao facto de ambos visarem o sucesso, entendido este termo como o propósito de alcançar cada vez maiores audiências.

A partir destes pressupostos as nossas perguntas de partida são, como referido na Introdução, as seguintes: como é que um artista ou uma banda se mantém fiel ao seu projecto original, sem que isso signifique ser assimilado(a) pela cultura *mainstream*? Ou será essa assimilação inevitável? Questão esta que nos pode conduzir a uma outra: esse processo terá sido voluntário ou involuntário?

Após termos definido as perguntas de partida, delimitámos o arco temporal da investigação, isto é, a década de 1990-2000, tendo em atenção que 1990-1996 é o período do apogeu do intitulado género musical de rock alternativo de Seattle, *grunge*. Deste modo, será possível responder às questões iniciais.

Através do estudo desta banda, verificar-se-á de que forma o rock alternativo e um sub-género de cultura foi integrado pela cultura popular, eventualmente coincidente com o *mainstream*, a qual procura constantemente revivificar-se através da integração de novos objectos culturais, formulando uma só cultura dominante (Cf. Capítulo 1).

Assim, face ao objecto de estudo, escolhemos seguir uma abordagem teórico-empírica, cujo enquadramento conceptual foi acima exposto, atribuindo particular atenção às análises de Raymond Williams em *Culture is ordinary*, aos conceitos de cultura,

política pública e indústrias culturais de Nicholas Graham, e à leitura hermenêutica de Theodor W. Adorno de indústrias culturais (Cf. Capítulo 1).

Este enquadramento permitirá analisar, no capítulo 3, o percurso estético e criativo dos *Soundgarden*, acolhendo diferentes estratégias de reflexão, histórica, descritiva e analítica, e procedendo-se a uma, ainda que breve, contextualização historiográfica sobre os antecedentes da banda.

Este enquadramento epocal possibilitar-nos-á examinar de que forma os *Soundgarden* se instituíram seja como instrumento seja como representação de uma cultura alternativa, mais precisamente, do género de rock alternativo. Nesse sentido, convocaremos para este estudo desde entrevistas a artigos vários e videos inclusivé que, num plano geral, contribuíram para a explicitação do modo como uma subcultura, quando ganha determinado *momentum*, adquire uma especial atenção por parte das grandes indústrias. De seguida, analisaremos a acção das grandes indústrias musicais, através das companhias discográficas.

Consequentemente este capítulo revestir-se-á de diferentes dimensões, desde a histórica, ao expor uma narrativa, passando pela descritiva, ao apresentar a documentação considerada incontornável para que o leitor possa ter uma percepção clara do problema em análise, atingindo a analítica, que emerge ainda durante essa descrição. Importa desde já acentuar que a dimensão descritiva não se confina a uma enunciação de tópicos ou paráfrase dos documentos. Procedemos, sim, a uma leitura selectiva dos tópicos que são relevantes para o nosso trabalho.

Como referimos no parágrafo anterior, na última subsecção deste capítulo 3, e à luz dos conceitos teóricos escolhidos, analisamos a actividade desenvolvida pela banda *Soundgarden* no panorama da cultura musical dominante, sendo-nos possível apresentar as nossas conclusões, respondendo às nossas questões de partida.

Seguindo um método hipotético-dedutivo (Quivy & Van Campenhoudt, 1998, 144-145), e procedendo a uma análise cuidada da informação recolhida, será possível alcançar uma conclusão fundamentada face às questões de partida. É certo que a informação seleccionada para a realização deste trabalho se centra fundamentalmente numa dimensão qualitativa, visto a mesma nos possibilitar ser incisivos relativamente ao nosso objecto de estudo. Deste modo, construiremos aquela que desejamos ser uma

abordagem rigorosa do tema proposto, seguindo os princípios de clareza, exequidade e pertinência no nosso trabalho (Quivy & Van Campenhoudt, 1998, 31-46).

Por último, importa referir que efectuámos uma pesquisa indutiva a partir da pertinência das questões relativas ao tema da dissertação, enquadrando os dados compilados. Estes foram obtidos através de pesquisa bibliográfica, nomeadamente de artigos, documentos vários acima referidos, obtidos durante a nossa fase de investigação.

O *corpus* primário desta dissertação, isto é, os documentos-base, sobre os quais incidiu a nossa investigação inicial, foram, desde logo, as obras da banda, e ainda os emanados por autores, tanto jornalistas como críticos ou teóricos que se debruçaram sobre a temática em análise, encontrados tanto em plataformas online, como sob a forma física de livro.

Como referimos na Introdução, ao longo do nosso texto seguimos as normas definidas pelo *Chicago Manual of Style*.

Capítulo 3. Objecto de estudo: *Soundgarden*

Tendo procedido ao enquadramento teórico e à explicitação da estratégia metodológica, transitamos para a análise do objecto desta dissertação, começando por expor, na primeira subsecção, o breve percurso histórico da banda *Soundgarden*, tendo, desde logo, em conta as diferentes vertentes que presidem ao contexto no qual ele emergiu.

3.1. Breve percurso histórico dos *Soundgarden*

Um dos aspectos que consideramos relevante para compreender o lugar desta banda no contexto musical da década de 1990, prende-se com a noção de independência. Consideramos, por isso, que, por uma questão de rigor analítico, devemos apresentar uma definição com a qual nos identificamos. Se observarmos a definição constante do *Oxford English Dictionary Online*, constatamos que o termo independente surge ligado a alguém que vive fora de um controle exterior, ou que escapa a uma qualquer autoridade. Esta noção surge assim associada, num plano político, à ausência de dependência de um poder central ou não, como um governo, e, num plano social, à capacidade de autonomia social, como ser independente na velhice. Por fim, é ainda mencionada a independência como autonomia de decisão no plano pessoal (*Lexico*, s.d.)

Estas definições deixam clara a ligação da noção de independente a um conjunto de tópicos ou posturas face à vida como a “liberdade face a um qualquer poder”, a “autonomia”, o “exercício de uma vontade própria”, ou seja, de escolha. A relevância desta dimensão é assinalada por Mafalda de Faria Blanc ao meditar sobre o tópico da autenticidade:

[...] sendo um ser de possibilidade, o homem tem a liberdade de escolher entre modos distintos de existir: um, autêntico, que passa pela escolha de si, daquilo

que se quer à luz da assumpção resoluta da mortalidade e outro, inautêntico, em que se perde na existência anónima de uma personagem social. Ora, o homem está vocacionado para ser ele próprio – como o atesta o pronome pessoal ‘eu’, proferido em situação no instante da nomeação – e não para imitar modelos abstractos e sempre exteriores. Importa, por isso, pensar a individualidade, não como a actualização de uma forma prévia, mas como resultado de um processo temporal, *uma aventura de liberdade*. (Blanc, 2018, 120 [itálicos nossos])

Aventura essa que, a nosso ver, permite que o indivíduo não se dilua “no mundo público [onde] não há personalidade, [onde] reina o anonimato, que nos dispensa de ser eu próprio e nos impõe a ditadura do ‘a gente’ (*das Man*), ou seja, o seu modo de falar, entender e interpretar” (Blanc, 2018, 1203), a sua estética dominante, estandardizada do *mainstream*, acrescentamos nós.

Como veremos mais adiante, todos estes tópicos que surgem associados, quer na citação, a diferentes vertentes da noção de independente – socioeconómico, político, psicológico até -, quer na segunda, a uma escolha que implica uma *aventura de liberdade*, irão estar presentes no perfil do nosso objecto de estudo.

De modo a inserir concretamente esses tópicos dentro do nosso campo de pesquisa, devemos começar por fornecer uma breve pesquisa histórica, passando, nomeadamente, por uma definição sua no contexto específico da cena musical rock, o chamado rock alternativo.

O rock alternativo surgiu como um estilo de música pop construído sobre duas dimensões: uma estritamente musical e outra textual. No plano da dimensão musical evidenciava-se a função desempenhada pela guitarra que incorporava distorção na tessitura musical. No plano da dimensão textual era dada expressão profunda a um descontentamento geracional (Hunter, 2000) que surge como traço característico de um determinado grupo etário, a chamada Geração X, expressão cunhada pelo romancista Douglas Coupland na sua obra de 1991, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. Situa-se, portanto, no início da década de 1990 (Hunter, 2000).

Consideramos pertinente fazer uma breve síntese do livro *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, de forma a poder, de certa forma, caracterizar a geração da qual

estamos a tratar¹. O livro conta-nos a história de Andy, Dag e Claire, três amigos que viviam numa sociedade para além de suas possibilidades. Com vinte e poucos anos, criados num ambiente familiar caracterizado pelo divórcio, e os episódios de Watergate e Three Mile Island, e marcados pelos anos oitenta com a queda da geração prévia, os chamados *yuppies*, pela recessão, pela epidemia de *crack* e pela presidência de Ronald Reagan, representam uma nova geração perdida, a “Geração X”.

Ferozmente desconfiados face à possibilidade de serem identificados como membros apenas de um qualquer grupo, e de assim passarem a ser o mercado-alvo de uma agência de marketing, abandonam aquelas que consideram serem carreiras sombrias e separaram-se à deriva no deserto da Califórnia: Palm Springs, lugar identificado com as clínicas de lipoaspiração e com a cultura consumista dos centros comerciais, os *shopping malls*, ícones do consumismo da classe-média, e de uma certa memória da cultura americana. Inseguros quanto ao futuro, mergulham numa existência sem perspectiva de futuro, de trabalhos de baixos salários e prestígio, como o de um McDonalds. Subempregados e, todavia, supereducados, sentem-se intensamente privados e as suas reações são imprevisíveis, visto carecerem de um rumo que os liberte desse estado de turpor existencial.

Optam, assim, por contar histórias, histórias perturbadoras que revelam um mundo interior saído, um mundo repleto de programas de TV decadentes, “momentos de Elvis”, vividos em espaços onde predomina a mobília sueca semidescartável.

Será, assim, pertinente apresentar, neste momento, uma tabela que sintetiza as influências da geração, que nos permite diferenciá-la das gerações que a precederam e da que lhes se sucedeu, e assim obter uma perspectiva mais alargada da temática que estamos a abordar.

¹ Adalberto Faria Ribeiro, na sua dissertação de Mestrado em Estudos Americanos, «*Generation X e L'Horreur Économique: uma ponte para um novo espaço americano e a construção de uma nova narrativa social*», realizada em 2001, tendo como ponto de partida o livro de Coupland, analisa o estado de espírito que marca esta geração.

Tabela 1

	Traditionalists	Baby Boomers	Generation X	Millennials
Birth Years	1900-1945	1946-1964	1965-1980	(1977-1994) 1981-2000
Current Age	63-86	44-62	28-43	8-27
Famous People	Bob Dole, Elizabeth Taylor	Bill Clinton, Meryl Streep	Barak Obama, Jennifer Lopez	Ashton Kutcher, Serena Williams
#		80 Million	51 Million	75 Million
Other Names	Veterans, Silent, Moral Authority, Radio Babies, The Forgotten Generation	"Me" Generation, Moral Authority	Gen X, Xers, The Doer, Post Boomers, 13 th Generation	Generation Y, Gen Y, Generation Next, Echo Boomers, Chief Friendship Officers. 24/7's
Influencers	<p>WWII, Korean War, Great Depression, New Deal, Rise on Corporations, Space Age,</p> <p>Raised by parents that just survived the Great Depression.</p> <p>Experienced hard times while growing up which were followed by times of prosperity.</p>	<p>Civil Rights, Vietnam War, Sexual Revolution, Cold War/Russia, Space Travel</p> <p>Highest divorce rate and 2nd marriages in history.</p> <p>Post War Babies who grew up to be radicals of the 70's and yuppies of the 80's.</p> <p>"The American Dream" was promised to them as children and they pursue it. As a result they are seen as being greedy, materialistic and ambitious.</p>	<p>Watergate, Energy Crisis, Dual Income families and single parents, First Generation of Latchkey Kids, Y2K, Energy Crisis, Activism, Corp. Downsizing, End of Cold War, Mom's work, Increase divorce rate.</p> <p>Their perceptions are shaped by growing up having to take care of themselves early and watching their politicians lie and their parents get laid off.</p> <p>Came of age when USA was losing its status as the most powerful and prosperous nation in the world.</p> <p>The first generation that will NOT do as well financially as their parents did.</p>	<p>Digital Media, child focused world, school shootings, terrorist attacks, AIDS, 9/11 terrorist attacks.</p> <p>Typically grew up as children of divorce. They hope to be the next great generation & to turn around all the "wrong" they see in the world today.</p> <p>They grew up more sheltered than any other generation as parents strived to protect them from the evils of the world.</p> <p>Came of age in a period of economic expansion.</p> <p>Kept busy as kids</p> <p>First generation of children with schedules.</p>

<http://www.wmfc.org/uploads/GenerationalDifferencesChart.pdf>

Como esclarece, com apoio em bibliografia crítica, Ana Catarina Gomes na sua dissertação de mestrado em Gestão, apresentada à Universidade Católica Portuguesa, e intitulada *Comportamento nas Organizações e nos Mercados de Trabalho – Comparação com gerações anteriores*, “esta é uma geração nascida entre 1965 e 1979², conhecida também como *Baby Busters...*, e está associada ao nascimento da tecnologia.” (Gomes, 2016, 27) Outros traços apresentados por esta autora relativamente à Geração X, prendem-se com a noção de independência acima referida, pois “gostam de ser envolvidos em diversos trabalho, de ser ouvidos e de opinar sobre as decisões, gostam de possuir o controlo e de ter responsabilidade.” (Gomes, 2016, 27) Além disso, “gostam de ser vistos como indivíduos e não como meros funcionários.” (Gomes, 2016, 28)

² No ensaio intitulado “Geração Z: Uma Análise sobre o Relacionamento com o Trabalho”, Tiago Novaes et al situam a Geração X como “a dos nascidos entre 1961 e 1977, é conhecida como a geração sem identidade” (Novaes et al, <http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/mostraucsppga/xvimostrappga/paper/viewFile/4869/1569>, 1, acedido em 21 de Agosto de 2019) Trata-se, todavia, uma ligeira diferença no arco em causa que não se afigura relevante para o nosso objecto de estudo.

Apresentamos, por fim, algumas características mencionadas por Ana Catarina Gomes, com o respectivo envio para a bibliografia crítica por ela citada, visto elas irem ao encontro do cenário em causa:

- Dão valor à autonomia e à sua independência [...].
- Autoconfiantes e individualistas ao extremo [...].
- Acreditam que é possível o equilíbrio entre a vida pessoal e Profissional [...].
- São mais cépticos e fortemente independentes [...].
- Valorizam uma comunicação transparente [...].
- Independentes e conduzidos para sobreviver [...]. (Gomes, 2016, 29)

Estes traços afiguram-se relevantes visto reflectirem a perspectiva de Williams acima mencionada, segundo a qual a palavra “cultura” pode ser vista como “a whole way of life” (Williams, 1960, VI). A geração em causa torna presente esse aspecto, em particular, no que diz respeito à música, algo que Williams igualmente destaca: “At home we met and made music, listened to it, recited and listened to poems, valued fine language. I have heard better music and better poems since; there is the world to draw on.” (Williams, 1989, 94) Esta “ordinary culture” referida por Williams será, como vimos, retomada por Charles Taylor assim enfatizando a importância que assume a percepção individual do quotidiano (Taylor, 1989, X).

Regressemos, deste modo, ao objecto que estávamos a referir, o rock alternativo. Este seria particularmente disseminado na primeira metade dos anos 90, tendo contribuído profundamente para alterar o universo do rock. Como Williams, sempre astuto, assinala, importa destacar o sentimento de rebeldia para com a norma, do que pode ser visto de certa forma o cânone de aquisição cultural (Williams, 1989, 94).

Ora, o rock alternativo alcançou popularidade popular através do primeiro single da banda de rock *Nirvana* que tanto contribuiu para colocar Seattle no centro do palco da música rock.

Smells Like Teen Spirit, o seu primeiro álbum, vindo a lume através de uma editora influente, tornou-se um sucesso nacional, liderando as principais tabelas musicais. Devido a essa conquista, de um momento para o outro, sons mais antigos e diferentes e alguns movimentos anárquicos, bem como uma década anterior de *do-it-yourself*

*college rock*³, obteve um grande acolhimento pelas estações de rádio consagradas à divulgação da música pop.

Algo ironicamente, a maioria dos que praticavam o rock alternativo, amadureceu esteticamente entre o final dos anos 60 e os anos 70, um período de crescente sofisticação técnica a nível dos estúdios de gravação e de gradual aceitação social das primeiras músicas do rock. No entanto, a música rock, fosse esta a de melodias acessíveis de bandas como os *Beatles* ou de outras mais transgressoras como os *Led Zeppelin*, era percebida como convencional por parte dos músicos de rock alternativos, visto estes desejarem algo diferente da tradição e da norma por ela legada, algo diferente, enfim, do que seria o rock clássico. Em meados dos anos 80, devido a bandas como os *Motley Crue* ou os *Def Leppard*, o género evoluiu face à década precedente para um tipo de música mais extravagante (Hunter, 2000). Deste modo, aqueles músicos tinham consciência de que o seu desejo de se distanciarem da tradição seria, inevitavelmente, impopular.

Daí que muitos músicos tenha procurado inspiração numa geração anterior, oriunda tanto dos Estados Unidos como de Inglaterra, onde não raro prevalecia o mau-humor. Reverenciavam, por isso, a agressividade agressiva de bandas da década de 1970 como os *Sex Pistols* ou os *The Clash*, e a ousadia formal artística, entre várias outras, dos *The Velvet Underground*, dos *The Stooges*, e ainda de *Patti Smith*. Entre os músicos da década de 1980, considerados uma inspiração, encontram-se bandas alternativas como *The Replacements* e *Hüsker Dü* que surgiram das suas próprias garagens num impulso de *do it yourself*, acabando por participar numa crescente rede de editoras discográficas marginais e de clubes que compartilhavam um desejo de independência (Hunter, 2000). Como refere Hunter:

Most of the artists from both the 70s and 80s enjoyed very little, if any, popular success at all, one exception being *R.E.M.*, a band that can claim to have built a bridge between the best values of both decades and that gradually achieved a broad-based success on its own special terms. (Hunter, 2000)

No final da década de 1980, a cena musical de cidades norte-americanas, como Seattle, Los Angeles e Chicago, deu origem ao aparecimento de jovens grupos alternativos que

³ A obra *Keep it simple, Keep it Fast An Approach to Underground Music Scenes*, editada por Paula Guerra e Tânia Moreira (Universidade do Porto 2015), analisa em detalhe esta sensibilidade estética.

pretendiam tentar alcançar um equilíbrio entre a sua independência e o impacto num público mais amplo.

Por seu turno, a indústria discográfica começou a investir nesses objectivos, envolvendo-se, portanto, em vários aspectos relacionados com o próprio processo produtivo. Um exemplo elucidativo do que acabamos por referir é o dos *Jane's Addiction*, uma banda alternativa de Hollywood, que assinou um contrato com uma grande editora, a Warner Brothers, ao mesmo tempo que, em 1988, lançava o álbum *Nothing's Shocking*, cuja sonoridade tinha sido construída através do recurso a tons estranhos de guitarra e não aos sons habitualmente usados.

Criaram, deste modo, um som mais perturbado que contrastava com o predominante em qualquer disco de rock clássico lançado até então por uma grande editora discográfica. Em 1991, os *Nirvana*, a acima referida banda alternativa de Seattle, sob a orientação e produção do produtor Butch Vig, lançou o tema igualmente mencionado *Smells Like Teen Spirit*, do seu álbum de 1991 *Nevermind*.

James Hunter, em *Alternative rock, music*, um trabalho ao qual continuamos a regressar ao longo desta dissertação, considera que o som e o imediatismo das distorções da guitarra e sua orquestração em camadas, fortemente influenciada pelo som organizado de bandas pop britânicas como os *The Cure* ou os *My Bloody Valentine*, transformou aquele som baseado na distorção da guitarra num fenómeno musical pop internacional (Hunter, 2000).

Um aspecto com que os músicos de rock alternativos não contavam era com o facto de, quando os *Nirvana* lançaram *Nevermind*, o público jovem do rock ter já começado a ficar cansado dos sons que esses mesmos músicos haviam rejeitado. As poucas notas *rosnadas* cantadas por Kurt Cobain, dos *Nirvana*, contrastavam radicalmente com os *gritos limpos* da geração anterior. De um momento para o outro, quase de repente, os anos 80, década anterior em que o rock predominante era o dos chamados *hair rock* ou *glam metal*, algo mudou. E assim, quer o som de vários milhões de discos vendidos de bandas como *Motley Crue*, *Ratt*, *Poison* and *Def Leppard*, quer a imagem de calças de moldadas ao corpo, cabelos longos e *aparência efeminada*, foram irremediavelmente ultrapassados.

Mesmo que alguns dos músicos de rock alternativos afirmassem desprezar o rock clássico que os precedeu, bandas como os *Soundgarden* ou os *Screaming Trees* ecoam de facto as suas memórias de infância de bandas como os *Beatles*, os *Led Zeppelin* ou os *Black Sabbath*. Esses músicos queriam, afinal, fazer música que fosse ao encontro do seu universo, de um universo do seu próprio grupo ou público definido por um certo desajustamento social; procuravam, portanto, a autenticidade. Deste modo, esse movimento criou o som de uma geração ressentida e angustiada, distinta, oposta à da geração anterior.

A música alternativa, também conhecida por rock e *grunge* moderno, parecia satisfazer uma geração cansada do rock clássico ou fornecer uma plataforma musical para artistas que se situavam num espaço entre o popular e o *underground*. Assim floresceu e se afirmou como um género.

Esse tipo de estética foi identificada pelas mais importantes editoras musicais como uma “mina de ouro” de marketing, tendo as próprias estações de rádio rock FM passado por uma grande transformação com o objectivo de capitalizar e tirar proveito desse espaço emergente. E esse espaço estava igualmente ligado, em termos geográficos, a Seattle, no estado de Washington.

Com efeito, algumas das primeiras bandas de rock alternativo, como os *Alice in Chains*, os *Nirvana*, os *Soundgarden*, e os *Pearl Jam*, tiveram a sua origem em clubes de Seattle, onde surgiam no centro de uma cena musical florescente. Não tardou que essa nova expressão musical se espalhasse por todo o país, embora as suas raízes não deixassem de estar profundamente ligadas a Seattle. O tempo passaria e, assim como o estilo anterior, os jeans rasgados e a flanela esfarrapada do início do *grunge* ficariam também fora de moda, tendo sido substituídos por um visual pré-pop renovado: saias de xadrez curtas, meias altas e botas de trabalho.

Mas não são esses os tempos que nos interessam para este nosso trabalho. Para já devemos referir que esse novo subgénero musical – uma clarificação conceptual que propomos desde que eles emergem dentro de um espectro mais amplo ou genérico do género rock – esteve igualmente ligado à promoção e realização de um grande número de festivais que apresentavam bandas alternativas, incluindo *Lollapalooza*, criado por Perry Farrell, membro fundador da banda alternativa acima referida *Janes Addiction*. Este festival cultural e de rock alternativo, que começou com digressões todos os verões

nos Estados Unidos, viria a projectar-se para além das fronteiras nacionais, tendo-se expandido a outros países como Brasil e Argentina.

Regressando, porém, ao tópico que estávamos a abordar. Com efeito, o rock alternativo é um conceito que não pode ser facilmente definido. Como mencionado acima, pode ser concebido como algo que fica à margem da divulgação feita pelas estações de rádio. No entanto, esta é apenas uma vertente que não está directamente relacionada nem com a estrutura musical em si nem com a *mensagem* divulgada. Se o encarássemos apenas segundo aquele ponto de vista, então teríamos dificuldade em justificar a presença de bandas como os *Pearl Jam*, os *Offspring* ou os *Counting Crows*, que há muito entraram nos chamados Top 40.

Aliás, tanto os *Pearl Jam* como os *Nirvana*, ambos pioneiros no movimento alternativo e conhecidos por tocar músicas que não eram divulgadas nem pelas estações de rádio nem pela MTV, começaram a vender milhões de álbuns no início de 1992, não tardando que, por essa mesma razão, fossem divulgados por este canal dedicado à música. No entanto, podemos considerar que a música alternativa perdeu algum do impacto que originalmente teve nos anos 90, embora tenha permanecido com bandas como os *War on Drugs* ou com artistas individuais como Kurt Vile, o sucesso ou a difusão de rádio que prevaleceu naqueles anos é hoje algo que pertence ao passado.

Referimos acima a questão da estrutura musical. Será neste âmbito pertinente destacar, nesta breve resenha histórica, o grupo que é o foco da nossa investigação, os *Soundgarden*.

Podemos afirmar que os *Soundgarden* criaram um lugar para o *heavy metal* no seio do rock alternativo. Embora não tenha sido a primeira banda a tomar como base os sons pesados e lentos dos anos 70, acolheu uma estética legada por outros músicos de rock de Seattle como os *Green River*, pioneiros do *grunge* que encontravam no rock dos *Stooges* uma fonte inspiradora, e compartilhou a paixão dos *Jane Addiction* pelo *heavy rock*.

No entanto, os *Soundgarden* popularizaram o *metal* no seio do rock alternativo, tendo superado a linha que separava as duas subculturas, e, de certa forma, criado uma união das duas, a do *metal* e a do rock alternativo. Combinando aquele que considero ser o sentido sonoro lento e metálico dos *Black Sabbath*, com a visão de grandeza e teatral

característica de uma banda como os *Led Zeppelin*, com a ideia de *do it yourself* – um eco da estética punk -, os *Soundgarden* tocavam com uma inteligência e um sentido de humor irônico devedores do *underground* americano de meados dos anos 80.

A sua música continha um sentido de aventura semelhante, muitas vezes com ressonâncias psicadélicas, afinações de guitarra não convencionais e assinaturas de tempo complicadas, como assinala Adam Caress em *The Day Alternative Music Died – Dylan, Zeppelin, Punk, Glam, Alt, Majors, Indies, and the Struggle between Art and Money for the Soul of Rock* (Caress, 2015). Esclarece ainda este autor:

For instance, even though Soundgarden guitarist Kim Thayil was a fan of indie post-punk bands like Bauhaus and Killing Joke, he adopted Black Sabbath's signature drop D guitar tuning, and as a result Soundgarden's sound became a mix of eclectic post-punk and mainstream classic rock. Those kinds of combinations were not uncommon in Seattle during the mid-80s. (Caress, 2015, 84)

A banda iniciou-se em 1984 com Chris Cornell, Hiro Yamamoto e Kim Thayil, tendo o seu nome sido inspirado numa experiência estética de vanguarda, uma instalação artística em Sand Point, em Seattle.

Chris Cornell começou por tocar bateria, ao mesmo tempo que assumia as funções de vocalista até que, em 1985, decidiram contratar o baterista Scott Sundquist para permitir que Chris se concentrasse na dimensão vocal. A sua primeira aparição em público teria lugar num clube de Seattle, o Top of the Court. Por seu turno, as primeiras gravações da banda foram de três músicas para uma compilação da C / Z Records designada *Deep Six*.

O vocalista Chris Cornell e o guitarrista Kim Thayil, ambos profundamente vocacionados para a composição, combinavam a tonalidade de um lamento poderoso de Cornell com os *riffs* sinuosos de Thayil, uma química que deu à banda um carácter distinto que não pertencia nem ao *mainstream* nem ao *underground*. Essa química ficou evidente desde o início da banda, quando os *Soundgarden* foram um dos primeiros grupos a lançar uma gravação na editora pioneira de Seattle, a Sub Pop.

A relevância desta editora no microcosmo *grunge* é destacado por Fabrício Silveira e Marcelo Bergamin Counter no ensaio “‘Do it your self:’ Daniel Johnston’s demon”:

A big portion of bands associated to the grunge scene of the 1990s belonged to Sub Pop's staff. It is possible to say that there is a "Sub Pop sound", it being very characteristic, forged with distorted guitars, and with references to punk and to the English heavy metal of the 1970s. For Simon Reynolds (2010, 2013), DIY ideology had, as one of its main consequences, the creation of an "anti-corporate micro capitalism", not necessarily identified with the left in the political-party spectrum, but disturbed by the sluggishness and lack of imagination of commercial bureaucracy. Sub Pop might have been described – in its initial moment, at least – as one label which assumed this model of catalyzing "productive unit", more agile, more attentive, and more organic. (Silveira e Counter, 2015, 51)

Os *Soundgarden* tiveram, aliás, um papel fulcral na fundação da editora quando esta estava a ser objecto do interesse de dois aspirantes a magnatas da música de Seattle que desejavam fazer gravações desta banda. No entanto, em vez de optarem por um destes magnatas, os membros dos *Soundgarden* sugeriram que Bruce Pavitt, que tinha um conhecimento musical mais amplo, unisse forças com Jonathan Poneman, conhecido pela sua perspicácia a nível dos negócios, e pela sua disponibilidade económica. Embora Pavitt e Poneman tenham inicialmente resistido à ideia, acabaram por concordar em fazer uma parceria. E assim nasceu a Sub Pop Records (Caress, 2015, 84).

O papel de editoras discográficas como a Sub Pop que surgem à margem dos grandes grupos discográficos, obriga-nos a, ainda que brevemente, descrever a sua importância no seio da cultura musical da época.

A Sub Pop é uma editora que, sob a orientação dos acima mencionados Bruce Pavitt e Jonathan Poneman, passou a simbolizar a mesma combinação de liberdade criativa pós-punk e as aspirações comerciais convencionais incorporadas na cena alternativa mais ampla por bandas como os *U2* e os *R.E.M.*, ecoando as mesmas aspirações artísticas e comerciais de David Gaffen, da Asylum Records, no início dos anos 70. Ao contrário de outras editoras *indies*, como a SST ou a Homestead, a Sub Pop resistia à ideia predominante habitual na comunidade *indie*, segundo a qual bandas e editoras independentes não deveriam nortear-se pela busca de popularidade e de procurar ir ao encontro do gosto dominante da cultura de massas.

Pavitt e Poneman cresceram com a música *soul* da Motown e da Atlantic, editoras independentes que procuravam popularidade ao mesmo tempo em que tentavam incentivar a arte criativa. Enquanto os dois magnatas da Sub Pop respeitavam pequenas gravadoras independentes, como as acima referidas SST e Homestead, os seus objectivos no âmbito comercial eram muito mais arrojados. Assim, devido ao facto de a cena de Seattle afirmar a sua diversidade musical por meio de projectos como *Deep Six*, Pavitt e Poneman decidiram tentar criar uma cena, uma imagem e um som identificáveis que pudessem comercializar para além do noroeste do Pacífico.

Esta perspectiva pode ser confirmada ainda em atitudes como a contratação do fotógrafo Charles Petersen para fazer o registo visual de todas as bandas da editora, nomeadamente através da criação de fotos originais a preto e branco de actuações ao vivo que criavam uma ideia de coesão relativamente a todos os álbuns e textos da Sub Pop.

Uma das estratégias mais conseguidas desta editora e dos seus elementos passou por criar a ilusão de que esta seria uma operação maior do que aquilo que realmente era. A estratégia de marketing da Sub Pop teve, assim, um enorme sucesso. Por fim, a sua capacidade para adoptar acções de marketing, combinada com o seu talento dos membros da editora, permitiu-lhe alcançar um público mais vasto, ultrapassando as fronteiras geográficas de Seattle. Esta habilidade para o marketing encontra-se perfeitamente exemplificada nas palavras de Adam Caress quando cita na sua obra as palavras do fundador Bruce Pavitt:

According to Pavitt in *Everybody Loves Our Town*, “Part of our shtick was that we were this huge player on the West Coast, and a lot of people bought into that. In the Sub Pop 200 compilation there was a picture of the building, and it said, ‘Sub Pop World Headquarters.’ And so people looked at the picture and were like, ‘Wow, they’ve got this 11. (Caress, 2015, 88)

Como foi por nós referido, entre 1987 e 1988 Kim Thayil apresentou aqueles que eram então os dois possíveis fundadores da Sub Pop, incentivando-os a iniciar uma editora. Scott Sundquist é substituído por Matt Cameron e a banda assina com a Sub Pop, lançando o EP *Screaming Life* em 1987 e o EP *Fopp* em 1988. Uma combinação dos dois é emitida mais tarde como *Screaming Life / Fopp* em 1990. Devido ao facto de em 1988 a banda ser a primeira das bandas *grunge* de Seattle a gerar grande interesse por

parte de editoras discográficas, em 1988 eles assinam contrato com a menos conhecida SST Records para lançar o álbum de estreia *Ultramega OK*. (Chriscornell, 2018)

Esses primeiros discos tiveram um impacto considerável, sugerindo que os *Soundgarden* seriam a banda capaz de ir mais além dos horizontes comerciais do rock alternativo. Não foi, todavia, esse o caso, já que eles foram eclipsados pelo sucesso meteórico dos *Nirvana*, que anteriormente pertencera à Sub Pop e cujo álbum *Nevermind* se tornou um sucesso de vendas. Os *Soundgarden* estavam então, nesse Outono de 1991, a trabalhar no álbum *Badmotorfinger*.

No entanto, convém fazer referência neste momento ao impacto que os *Nirvana* tiveram no sucesso do nosso “caso de estudo”. Como o estrondoso sucesso do álbum *Nevermind* não foi resultado de uma grande campanha de marketing calculada por uma editora, sendo, em vez disso, um caso inesperado para a maioria dos especialistas do setor desprevenidos, Adam Caress refere no seu livro previamente mencionado o presidente da Geffen, Eddie Rosenblatt, quando declarou ao *New York Times* que o seu plano de marketing para o álbum era “get out of the way and duck” (Caress, 2015, 108), ou seja, lançá-lo e esperar para ver que rumo ele iria tomar sem nenhuma expectativa prévia.

Havia, todavia, uma sensação no mundo da música de que a ascensão do álbum ao topo das tabelas tinha sido uma história de sucesso fundamentada a partir da base. Como a revista *Spin* que os colocou em primeiro lugar, assinala em 1992:

Nirvana made it the old-fashioned way — with virtually no record company hype, through word of mouth street-talk, on its own. ... Nirvana is that rare band that has everything: critical acclaim, industry respect, pop radio appeal, and a rock-solid college/alternative base. (Caress, 2015, 108)

Entretanto, o álbum *Nevermind* continuava a ser um sucesso de vendas, atingindo o disco de platina tripla no início de Fevereiro, ou seja, a partir deste mês o número de álbuns vendidos alcançou o número de 3 milhões. Estes números começavam a chamar a atenção de executivos de editoras de todo o sector musical, colocando no mapa os *Nirvana* e o movimento a eles associado e localizado em Seattle.

É inclusivé importante recordar histórias de sucesso comercial de bandas alternativas anteriores que tiveram um crescimento lento, e lembrar casos em que foram necessários quatro álbuns do bandas de renome como os *U2* para se tornarem platina.

Devemos igualmente relevar o caso de uma das bandas, a nosso ver, de maior renome do universo do rock alternativo, os *R.E.M.*, em que foram necessários cinco álbuns até terem conseguido atingir a marca de platina; recorde-se a marca de platina é um milhão de álbuns vendidos. Ora, no caso dos *Nirvana*, foram necessárias apenas oito semanas para que *Nevermind* se tornasse disco de platina.

O sucesso repentino e inesperado do álbum fez com que os principais executivos de grandes editoras tivessem consciência do enorme mercado inexplorado de música que estes tinham ignorado até à data. Do ponto de vista comercial, poderia colocar-se a questão de saber se os *Nirvana* conseguiram vender 3 milhões de álbuns com uma actividade a nível de marketing mínima, praticamente inexistente. Portanto, quantos álbuns as outras bandas da cena alternativa de Seattle poderiam vender com campanhas de marketing de grandes editoras focadas no seu auxílio por de atrás delas?

A busca da resposta para esta pergunta viria a mudar a face de toda a indústria do rock; mas essa mudança não ocorreria da noite para o dia. Para iniciantes, no início de 1992, as grandes editoras simplesmente não tinham as infraestruturas para fazer chegar a música alternativa ao *mainstream*, à cultura de massas.

As divisões de rock em departamentos de A&R e de marketing fizeram com que passasse quase uma década focados em bandas *glam* como os *Poison*, *Bon Jovi* e *Warrant*. Apoiar bandas alternativas exigiria procurar e identificar uma demografia inteiramente nova e concentrar os esforços num cenário diferente de estações de rádio, de lojas de vendas de discos e de publicações musicais. Enquanto isso, ainda havia nas principais editoras quem acreditasse que o sucesso de *Nevermind* era apenas um mero epifenómeno, tendo em conta que, afinal, bandas do chamado *glam metal* ou *hair metal* como os *Def Leppard*, que lançaram em 1992 o álbum *Adrenalize*, passaram mais semanas na primeira posição no topo do que *Nevermind*.

Seria, assim, necessário um esforço e uma iniciativa por parte das grandes editoras para prosseguir esse caminho, e, como se viu, segundo a nossa própria perspectiva, não era apenas um “breve burburinho”, um “leve soar de um acorde” que vinha daquele pequeno universo musical, mas sim um som em *crescendo* cuja presença era impossível negar por parte de quem de renome e de quem se encontrasse ligado a esta área.

O impacto deste movimento e destas bandas não se limitaria apenas no arco temporal dos anos 90, vindo inclusive a influenciar diversas gerações futuras, não só nos Estados Unidos mas também no resto do mundo. Esta influência é visível na canção de 2013 do artista alemão Bosse Axel, “Schönste Zeit”, na qual faz alusão a Kurt Cobain e ao impacto que teve neste artista:

Dein erstes Tattoo war dann der Refrain:
‘It's better to burn out than to fade away - my my, hey hey’.
Und ich kauft mir 'n Neil Young und Nirvana Shirt.
Als du später wegzogst brach ich heimlich zusammen.
Ich spielte unentwegt Gitarre.
Heulte auf Papier.
Du warst ein Polaroid im Regen
und mein erstes Lied.

Das war die schönste Zeit
weil alles dort began.
Und Berlin war wie New York
ein meilenweit entfernter Ort.
Und deine Tränen waren Kajal
an dem Tag als Kurt Cobain starb
lagst du in meinen Armen
das war die schönste Zeit.
die schönste zeit’ (Bosse, 2013)

Os *Soundgarden* receberiam, todavia, um impulso do *grunge*, saindo das margens e explodindo no *mainstream*. *Superunknown*, o seu álbum de 1994, tornou-se amplamente conhecido para além das fronteiras americanas, vendo o seu single de sucesso “Black Hole Sun”, e a atmosfera sombria nele predominante, tornar-se um padrão da sua época.

No entanto, o grupo não se deu bem com o sucesso alcançado, dissolvendo-se após o álbum de 1996 *Down on the Upside*, embora o seu catálogo discográfico tenha persistido, levando a banda a reunir-se de novo em 2010. Nos anos seguintes, o grupo viajou regularmente, lançando um novo álbum, *King Animal*, em 2012, antes da morte trágica de Cornell em 2017.

Para uma banda tão fortemente identificada com a cena de Seattle, é irónico que dois dos seus membros fundadores sejam oriundos do Centro-Oeste. Kim Thayil (guitarra) e Hiro Yamamoto (baixo), juntamente com Bruce Pavitt, eram todos eles amigos em Illinois que decidiram seguir os seus estudos universitários em Olympia, em Washington, após a conclusão do ensino secundário. Embora nenhum deles tenha chegado a concluir a faculdade, todos eles se envolveram na cena musical *underground* de Washington.

Pavitt foi o único que não seguiu um percurso como instrumentista, tendo fundado um *fanzine* que mais tarde viria a dar lugar à Sub Pop. Por seu turno, Yamamoto tocou em várias bandas *cover* antes de formar uma banda em 1984 com o seu colega de quarto Chris Cornell (vocalista), oriundo de Seattle, que já havia tocado bateria em várias bandas. Thayil juntou-se à dupla, tendo o grupo escolhido como designação *Soundgarden* devido a uma instalação local em Seattle, como acima referimos. Scott Sundquist era originalmente o baterista da banda, mas foi substituído por Matt Cameron em 1986. Nos dois anos seguintes, os *Soundgarden* construíram gradualmente um culto fiel na sequência das suas apresentações em clubes locais.

Pavitt contratou os *Soundgarden* para sua nova editora discográfica Sub Pop no Verão de 1987, lançando o single “Hunted Down” antes do EP *Screaming Life* aparecer no final do ano. *Screaming Life*, o segundo EP do grupo, e *FOPP*, de 1988, tornaram-se *hits underground* tendo suscitado a atenção de editoras de renome.

A banda optou, contudo, por assinar com a SST, em vez de uma grande editora discográfica, tendo lançado *Ultramega OK* antes do fim de 1988. *Ultramega OK* foi muito bem acolhido pela crítica ligada tanto a publicações alternativas como ao *metal*, pelo que o grupo decidiu dar o salto para uma grande para o seu próximo álbum, *Louder Than Love*, de 1989.

O single retirado deste álbum, “Loud Love”, lançado pela A&M Records, tornou-se um sucesso devido à divulgação espontânea *de boca em boca*, recebendo críticas positivas das principais publicações da especialidade, chegando a 108 nas tabelas de vendas e recebendo uma indicação para os Grammy (Cf. Anexo). Após o lançamento do álbum no Outono de 1989, Yamamoto deixou a banda para voltar a estudar. Jason Everman, ex-guitarrista dos *Nirvana*, tocou brevemente com a banda, antes de Ben Shepherd nela ingressar no início de 1990.

O terceiro álbum dos *Soundgarden*, *Badmotorfinger*, de 1991, foi aguardado com expectativa. Embora tenha sido um sucesso significativo, alcançando o número 39 nas tabelas de vendas, foi ofuscado pelo referido sucesso surpresa de *Nevermind*, dos *Nirvana*, lançado no mesmo mês que *Badmotorfinger*.

Antes de *Nevermind*, os *Soundgarden* tinham sido comercializados pela A&M como uma banda de *metal*, e o grupo concordou em apoiar os *Guns N' Roses* na sua digressão *Lose Your Illusion*, no Outono de 1991. Embora esta digressão tenha contribuído para um aumento das suas vendas, os *Soundgarden* beneficiaram principalmente da explosão do *grunge*, tendo a atenção a eles dedicada pelos media ajudado a elevar a banda ao estrelato. Para isso contribuiu ainda o sucesso dos *Temple of the Dog* nos Top Ten, uma homenagem ao falecido vocalista do *Mother Love Bone*, Andrew Wood, que Cornell e Cameron gravaram com membros dos *Pearl Jam*.

No início da Primavera de 1994, os seguidores dos *Soundgarden* tinham crescido consideravelmente, tendo o álbum *Superunknown* chegado ao primeiro lugar nas tabelas de venda um após seu lançamento (Cf. Anexo). No ano anterior, Shepherd e Cameron lançaram um álbum homónimo através do seu projecto paralelo, *Hater*. *Superunknown* revelar-se-ia um dos discos mais populares de 1994, gerando um genuíno *crossover* com “Black Hole Sun” vendendo mais de três milhões de cópias e ganhando dois Grammys. Os seis meses de gravação, engenharia e mistura investidos em *Superunknown* foram, todavia, adversos.

Com efeito, a banda entrou em choques constantes com Beinhorn, o produtor do álbum, cujo processo de trabalho assente na repetição metódica, estava em desacordo com seus hábitos de gravação, pelo que todos começaram a duvidar dos resultados obtidos. No entanto, o processo de produção adoptado revelar-se-ia bastante frutuoso, repercutindo na constante presença de “Black Hole Sun” nas estações de rádio, em duas vitórias nos Grammy e na carreira duradoura que a banda tinha cimentado para si como resultado do sucesso do álbum.

Além disso, o disco facilmente dissipou as dúvidas colocadas por aqueles que reduziam os *Soundgarden* a *metalheads*. Das guitarras pop surfistas de “My Wave”, às ameaçadoras e vocais operações de Cornell em “Mailman”, ao arrastamento e *blues* de “Limo Wreck”, à indiferença de Gonzo e à agilidade do pop psicadélico de “Black Hole Sun”, *Superunknown* prosperou nos seus limites excêntricos. (Anderson, 2014)

A propósito da criação do tema “Black Hole Sun”, Kim Thayil, numa entrevista em 2014, considerou que este era marcado por uma certa naturalidade e fluidez que contrastava com o que era neles habitual:

I had a problem with parts of “Black Hole Sun,” especially the little delicate, arpeggiated parts at the beginning, the guitar part that kind of is reminiscent of a piano part. I think that part and myself, we were stylistically at odds. What does that sound like? Like a ballerina in her tutu kind of tiptoeing on a piano? And then I played that on guitar. That wasn’t really my style. It’s a lot of fun to play now, obviously. (Anderson, 2014)

Relativamente à temática e à criação da música, Chris Cornell referiu, em 2007, numa entrevista ao programa de Howard Stern a forma simples como esta lhe surgiu, demonstrando que inclusive uma música, a nosso ver, de carácter tão icónico, pode surgir nos momentos mais simples e da forma mais inesperada:

I was in a car driving home at like 4 am when I wrote that song (“Black Hole Sun”). I tried to keep it revolving so I wouldn’t forget, went inside kind of whistled it into a tape recorder which I never listened back to, but just in case I forgot it. And then the next day I kind of wrote out the lyrics, but I had the lyrical idea and everything. (Gorra, 2019 : DrunkOnBumWine , [06/08/2009])

Os *Soundgarden* regressaram em 1996 com o álbum *Down on the Upside*, que entrou para as tabelas de vendas onde alcançou o número dois (Cf. Anexo). Apesar das substanciais vendas iniciais do disco, não conseguiu gerar um grande sucesso, tendo sido prejudicado pela crescente popularidade do *grunge*. Os *Soundgarden* mantiveram, contudo, uma audiência considerável, tendo o álbum chegado a disco de platina, e a banda sido cabeça de cartaz no sexto *Lollapalooza*, embora não tivesse voltado a atingir o sucesso comercial obtido com *Superunknown*.

Depois de completar uma digressão americana após a participação em *Lollapalooza*, e atormentados por rumores de brigas internas, os *Soundgarden* anunciaram o seu fim a 9 de Abril de 1997, com o argumento de que os seus membros desejavam dedicar-se a projectos autónomos.

Entre os finais dos anos 90 e 2000, os diferentes ex-membros da banda mantiveram-se envolvidos nesses seus projectos. Cornell lançou três álbuns a solo, e participou em

gravações em digressões com os *Audioslave* e com ex-membros dos *Rage Against the Machine*. Por seu turno, Cameron trabalhou no seu projecto designado *Wellwater Conspiracy*, iniciado no então já distante ano de 1993, com o músico de New Jersey John McBaine, conhecido pela sua participação nos *Queen of the Stone Age*, tendo ainda tocado e gravado com os *Smashing Pumpkins* e os *Pearl Jam*. Já Thayil colaborou com uma ampla gama de artistas, incluindo o próprio Cameron, Dave Grohl, Steve Fisk e Boris. Por fim, Shepherd colaborou com Cameron no *Wellwater Conspiracy*, tendo ainda tocado e gravado com Mark Lanegan, dos *Screaming Trees*.

Finalmente, em 2010, a banda anunciou que iria voltar a reunir-se com alguns espectáculos ao vivo durante o Verão, nomeadamente na edição daquele ano do *Lollapalooza*, espectáculos esses que precederam uma compilação, *Telephantasm*, vinda a público no Outono.

Telephantasm esteve inicialmente disponível como um conjunto de discos duplos a 28 de Setembro, com uma versão de disco único aparecendo uma semana depois - o disco único também foi incluído em *Guitar Hero* em 28 de Setembro. Em 2011, os *Soundgarden* lançaram o seu primeiro álbum ao vivo, *Live on I-5*, que contou igualmente com material gravado durante a digressão de apoio da banda para *Down on the Upside*. Toda essa actividade seria, afinal, o prelúdio para o regresso em pleno dos *Soundgarden* em 2012, quando lançaram seu sexto álbum, *King Animal*, no Outono daquele ano (Erlewine,s.d.).

King Animal estreou com uma entrada para o número cinco no *Billboard Top 200* aquando do lançamento em Novembro de 2012 (Cf. Anexo). A sua divulgação foi igualmente apoiada no ano seguinte por uma digressão da banda. Matt Cameron interrompeu a sua participação em Novembro de 2013 devido a compromissos que assumira previamente com os *Pearl Jam*, tendo sido substituído pelo ex-baterista desta banda, Matt Chamberlain, em aparições ao vivo em 2014.

Nesse ano, os *Soundgarden* comemoraram o 25º aniversário de *Superunknown* com o lançamento de duas edições de luxo do álbum de 1991: um conjunto de discos duplos e um conjunto de caixas *Super Deluxe* de sete discos. Durante 2015, Chris Cornell confidenciou que os *Soundgarden* tinham começado a trabalhar em material para um novo estúdio, algo que a própria banda oficializou um ano mais tarde, anunciando que estavam a começar a gravar um álbum. Entretanto, lançaram em Março de 2017 uma

reedição de luxo de *Ultramega OK* e iniciaram em Abril uma digressão americana. A 17 de Maio, após o concerto da banda no Fox Theatre de Detroit, Cornell foi encontrado morto no seu quarto do hotel; suicidara-se aos 52 anos de idade.

Após a morte de Cornell, os membros sobreviventes dos *Soundgarden* levaram algum tempo até voltarem a reunir-se. Numa entrevista em Outubro de 2018, Thayil sugeriu que o trio restante pusesse termo à designação *Soundgarden*, embora pudesse trabalhar em conjunto noutros projectos. Os três apresentaram-se num concerto em homenagem a Chris Cornell em Janeiro de 2019, um espectáculo em que a parte vocal foi assumida por vários cantores, incluindo Brandi Carlile, Taylor Momsen e Taylor Hawkins.

Em Julho de 2019, a banda lançou o seu primeiro disco póstumo, o álbum duplo *Live from the Artists Den*, no qual reproduzem um concerto realizado em 2013. (Erlewine, s.d.)

3.2. A estética dos *Soundgarden*

Tendo procedido a uma contextualização da forma como surgiu e se afirmou a banda *Soundgarden*, devemos passar a um segundo momento em que observaremos a especificidade de cada um dos momentos em que assenta essa afirmação, ou seja, os seus diferentes discos.

Para este momento irão contribuir várias disciplinas que nos podem ajudar a compreender um objecto que convoca circunstâncias sociais – a relação da banda com o seu tempo e com os grupos que serão seu destinatários-, económicas – a sua divulgação, relação com as editoras discográficas, vendas-, musicais – a sua estética a este nível e a relação tanto com os que os precederam como com os artistas seus contemporâneos-, e textuais – as chamadas *lyrics*, ou “letras”, como habitualmente são designadas em português, e os respectivos temas que nelas prevalecem. Estamos, portanto, em pleno domínio dos estudos culturais.

Impõe-se, por isso, um breve prólogo em que regressemos a este campo de estudo inicialmente abordado no primeiro capítulo.

3.2.1. Hegemonia(s) e *mainstream*

Os estudos culturais podem ser entendidos como uma abordagem específica para a análise e interpretação da cultura que se encontra na intersecção entre as ciências sociais, principalmente a sociologia, e as humanidades, nomeadamente a literatura. Como um estudo interdisciplinar, não exclusivo a um só campo, os estudos culturais baseiam-se, deste modo, em diversas tradições académicas provenientes de diferentes campos de estudo.

Ao reflectir sobre as raízes intelectuais dos estudos culturais, Stuart Hall, um dos mais relevantes teorizadores deste campo, apresenta uma lista de diversas fontes e autores que funcionam como sua principal inspiração: Marx, Weber, Mead, Howard Becker, Raymond Williams, E.P. Thompson, Roland Barthes, Georg Lukács, Louis Althusser, Michel Foucault, e outros autores de teor feminista. Devido a esse tipo de antecedentes diversos, os estudos culturais têm sido frequentemente referidos como uma antidisciplina - “an anti-discipline.” (Puas, 2007)

Essa abordagem *antidisciplinar* está, portanto, no cerne dos estudos culturais e podemos até apoiar a ideia de que a falta de um núcleo rigoroso possa incentivar e criar uma discussão contínua de várias hipóteses e ideias. Embora as raízes e as áreas de estudo sejam diversas, podemos dizer que essa é uma perspectiva crítica que se foca nas implicações políticas da cultura de massas e no impacto nas sociedades contemporâneas. É possível limitar a quatro tópicos principais o foco central dos estudos culturais – hegemonia; signos e semiótica; representação e discurso; e significado e luta -, todos eles importantes, como adiante se verá, para a compreensão do nosso objecto de estudo.

Para descobrir a relevância desses tópicos, devemos tentar fornecer uma breve definição de seu significado. Começamos assim com o primeiro que foi apontado acima, a hegemonia. A definição de hegemonia do Merriam-Webster (2002) passa por a relacionar como uma “preponderant influence or authority”, ou seja, uma influência preponderante ou autoridade. Embora seja uma definição elíptica bastante concisa, é

relevante, visto colocá-la no campo das relações de poder que existem em todas as sociedades, ou seja, como influência preponderante ou dominante.

Um dos aspectos mais importantes dessa definição para nossa análise é o facto de que algo é hegemónico se tiver mais influência ou poder do que todas as outras possibilidades ou discursos que, no mesmo tempo e lugar, existem numa sociedade. A hegemonia fornece-nos, portanto, uma maneira mais complexa de falar sobre algo com o qual o indivíduo provavelmente já está familiarizado.

O outro aspecto relevante, de acordo com a perspectiva de Hall, é o dos signos e semiótica. Na verdade, um dos principais métodos conceptuais usados pelos estudos de cultura reside na compreensão da cultura através da semiótica, que podemos definir brevemente como o estudo de palavras ou signos. Quando a semiótica é geralmente aplicada ao plano cultural, significa uma maneira de entender e compreender a cultura como se fosse uma língua. Como exemplo, uma abordagem semiótica de uma foto existente numa revista consistiria em analisar os diferentes componentes da imagem como se fossem sinais que se interconectam entre eles e, por fim, desvendar um significado intelectual ou mesmo ideológico.

Isto leva-nos ao terceiro aspecto apontado acima, a representação. Uma das principais preocupações de Stuart Hall reside na importância da representação, que ele insere no âmbito do discurso. A primeira definição que o dicionário Merriam-Webster (2002) aponta para representação é: “likeness or image.” (*Merriam-Webster*, 2002). No entanto, isso pode não ser o que Hall tinha em mente. Hall entende a representação como um acto de reconstrução de algo em vez de reflexão. De uma maneira muito simplista, podemos apontar o exemplo da imagem de uma mulher na capa de uma revista. Esta imagem não pode ser tomada como uma reprodução visual de uma certa mulher. Na verdade, é um signo, uma representação que não visa reproduzir algo ou alguém, mas reconstruir algo; não se trata simplesmente de uma mulher.

Como René Magritte mostrou os seu famoso quadro intitulado *The Treachery of Images*, onde ele exhibe uma imagem (signo) de um cachimbo sob o qual surge a frase “Ceci n’est pas une pipe” (“Isto não é um cachimbo”), na verdade, ele mostra não um objecto - o cachimbo - mas sim a sua representação; o cachimbo deve ser concebido como um signo. Esta obra-prima, igualmente associada ao movimento surrealista, cria

um paradoxo a partir da noção convencional de que os objectos correspondem a palavras e imagens.

Esta obra pertence a uma série de quadros com imagens e palavras pintados por Magritte a partir do final da década de 1920, onde o artista combinou imagens e texto num estilo sugerido por livros infantis e, inclusivamente, pelo início da carreira do próprio Magritte no campo da publicidade. O artista expôs a sua justificação para as pinturas de imagens de palavras num texto ilustrado intitulado *Palavras e Imagens*.

Tal como outros artistas e poetas associados ao movimento surrealista, Magritte procurou derrubar o que via como o racionalismo opressivo da sociedade burguesa. A arte de Magritte durante esses anos essenciais é às vezes violenta, frequentemente perturbadora e cheia de descontinuidades. Sendo que consistentemente interrogou as convenções de linguagem e representação visual, usando métodos que incluíam o erro de nomeação de objectos, duplicação e repetição, espelhamento e ocultação, e a representação de visões vistas em estados de semivigília. A sua manipulação dos signos lançava dúvidas sobre a natureza de aparências, tanto nos quadros como na própria realidade. A tensão persistente que Magritte manteve durante esses anos entre natureza e artifício, verdade e ficção, realidade e surrealidade é uma das profundas realizações de sua arte. Juntamente com *Persistence of Memory*, de Salvador Dalí, *The Treachery of Images* tornou-se uma das imagens mais icónicas do Movimento Surrealismo. (*René Magritte Biography, Paintings, and Quotes*, 2009)

A quarta ideia apresentada por Hall diz respeito a significado e luta - “Meaning and struggle”. Em termos gerais, a definição dominante de uma palavra é dada como garantida, e esta é alcançada à medida que indivíduos ou grupos poderosos dão credibilidade à associação de um signo e significado. Esta associação é replicada por outros ao longo do tempo, como exemplificado pelos media, hoje em dia com a proliferação de notícias. Esses significados duplicados transformam-se em parte da memória sedimentada do colectivo e formam um tipo de recipiente de temas e premissas dos quais os participantes se podem afastar. (Morley, David e Kuan-Hsing Chen, 2005, 270)

Quando Hall defende a ideia de que os significados são sedimentados, lembra-nos que estes são dados como garantidos e que as pessoas os expressam sem sequer pensar no seu sentido e implicações profundos. Essa premissa é um componente do que faz com

que, muitas vezes inconscientemente, signos, símbolos e cultura se tornem ferramentas ideológicas.

Tendo sintetizado os principais tópicos metodológicos de Hall, consideramos pertinente abordar agora a questão que envolve algo que foi sugerido acima e que é central para os nossos estudos, as indústrias da cultura.

Dois dos principais teóricos da Escola de Frankfurt, Max Horkheimer e T. W. Adorno, desenvolveram um relato da “indústria cultural” que chamou atenção para o processo de industrialização e comercialização da cultura sob relações capitalistas de produção. Ambos os intelectuais formularam a ideia de “indústria cultural” para denominar o processo de industrialização da cultura produzida em massa e os imperativos comerciais que eram a hélice do sistema. Estudaram e examinaram os artefactos culturais mediados em massa no contexto da produção industrial e argumentaram que as mercadorias das indústrias culturais tinham as mesmas características que outros produtos contidos no campo da produção em massa.

Segundo Theodor Adorno e Max Horkheimer, no seu trabalho *Dialectic of Enlightenment* (1944), as indústrias culturais tinham a função de fornecer legitimação ideológica das sociedades capitalistas existentes e de integrar indivíduos em seu modo de vida: “The whole world is made to pass through the filter of the culture industry.” (Horkheimer e Adorno, 2002, 45)

Adorno e Horkheimer sustentavam que os principais agentes culturais, como o cinema, a rádio, ou a música, agiam dentro da lógica das relações capitalistas modernas, ou seja, relações de trabalho, acabando por reduzir a qualidade da cultura; pode-se até dizer que, na visão deles, a cultura era *dumb down, estupidificada*.

Consequentemente, tal conduz a um mundo em que o público – o colectivo - tem dificuldade em estabelecer a diferença entre o mundo real e um simulacro, um *mundo falso*, cheio de decepções, originadas pela indústria da cultura. Conclui-se assim que os valores divulgados pelos media iriam contra os valores da tradição iluminista. A população em massa seria enganada pela banalidade criada pelos media e pela capacidade de funcionar como lúcida e informada. Algo paradoxalmente, os cidadãos de um estado democrático perderiam, deste modo, a sua individualidade devido a um consumo incessante de cultura.

Nesse sentido, a abordagem marxista da indústria cultural sustenta que a população se torna num estado impotente de acomodação. Essa tradição crítica critica a sociedade, que ela considera viver num estado de falsa consciência, ocultando a realidade das massas dominadas e oprimidas pelo capitalismo. De acordo com esta perspectiva, a estrutura desempenhará o papel de oferecer aos consumidores uma espécie de propaganda, através da qual eles foram embalados por eles para que aceitassem suas condições.

As teorias sociais de Adorno e Horkheimer sobre as indústrias culturais e as críticas à cultura de massa foram pioneiras na identificação da importância na produção cultural das sociedades contemporâneas. Do ponto de vista destes pensadores, a cultura de massas e a comunicação eram, simultaneamente, a frente e o centro das actividades de lazer, portanto importantes agentes de socialização, mediadores da realidade política. Deveriam, portanto, ser entendidas como instituições-chave das sociedades contemporâneas com uma ampla gama de factores económicos, efeitos políticos, culturais e sociais (Adorno, 2005, 235). Estes teóricos analisaram assim as indústrias culturais num contexto político como forma de entender a integração da classe trabalhadora nas sociedades capitalistas.

A Escola de Frankfurt foi um dos primeiros grupos neomarxistas a analisar as consequências da cultura de massas e a ascensão da sociedade de consumo e seu impacto nas classes trabalhadoras, o chamado proletariado. Eles defendiam que o sistema de produção cultural, monopolizado por filmes, rádio, jornais e revistas, era dirigido por imperativos comerciais e de propaganda, e usado para promover uma atitude de subserviência do consumidor dentro do sistema capitalista. No entanto, ainda era capaz de fornecer um importante correctivo a abordagens mais populistas da cultura dos media, que subestimavam a maneira como estas indústrias usavam o seu poder sobre o público, ajudando a produzir comportamentos e pensamentos compatíveis com as classes dominantes.

A cultura de massas, na perspectiva da Escola de Frankfurt, produzia assim desejos, sonhos, esperanças, medos e anseios, bem como um anseio constante de produtos de consumo e conformidade com a cultura predominante e dominante. De acordo com este ponto de vista, essa indústria formou consumidores culturais que absorviam os seus

produtos e estavam em conformidade com os ditames e os comportamentos da sociedade existente.

A teoria desenvolvida pela Escola de Frankfurt tornou-se dominante na década de 1930. Segundo esta, o capitalismo atingira um estágio de monopólio estatal em que tanto o estado como as grandes corporações governavam a economia e os indivíduos eram forçados a submeterem-se ao controle, simultaneamente, estatal e corporativo. Esse período ficou conhecido como “fordismo”, uma palavra que acabou sendo usada para designar o sistema de produção em massa e o regime de homogeneização. O fordismo foi, assim, identificado como uma era de produção e consumo em massa, distinguida pela uniformidade e homogeneidade das necessidades e, de alguma forma, resultando no pensamento da uniformidade. Os autores da Escola de Frankfurt identificaram-no com “the end of the individual”.

O pensamento e a acção individual deixaram de ser concebidos como propulsores do progresso social e cultural; em vez disso, organizações e instituições gigantes passavam a dominar os indivíduos. Durante esse período, a cultura de massas e a comunicação foram fundamentais para gerar os modos de pensamento e comportamento apropriados a uma ordem social altamente organizada e massificada.

Portanto, a teoria da Escola de Frankfurt sobre a indústria cultural foi responsável pela compreensão de uma grande mudança histórica para uma era na qual o consumo e a cultura de massas se tornaram indispensáveis para produzir uma sociedade de consumo baseada em necessidades e desejos homogêneos de produtos produzidos em massa. A par da cultura de massas, a indústria cultural, como o próprio nome indica, é algo de fabricado, de não orgânico. Os produtos são feitos sob medida para o consumo das massas, mais ou menos de acordo com um plano (Kellner, 2005)

Concluindo, como foi mostrado acima, a Escola de Frankfurt sustenta a sua principal abordagem conceitual em quatro tópicos: hegemonia, signos e semiótica, representação, significado e luta. Como mencionámos, a indústria cultural tem a tendência de contar com o primeiro desses tópicos, a homogeneização, e, assim, sua busca pelo “próximo grande sucesso” que agrada às massas. Isso ficou evidente na cena musical da década de 1990, onde as grandes corporações procuraram o que era atraente para as massas da época, a saber, qual era o género musical alternativo. Portanto, os signos, representações

de diferentes formas de vida e a busca de um significado específico para a vida, que pudesse ir contra o *mainstream*, atraíam um grande público, as massas.

3.2.2. *Soundgarden* - Os vários momentos de uma estética

Pode-se dizer que o subgénero acima mencionado, embora tenha começado como alternativo, devido ao seu som e composição, ganhou um apelo popular, podendo, por fim, ser considerado popular. É importante notar que, apesar de popular, uma vez que este subgénero vendeu milhões, a *marca alternativa* era-lhe inerente.

De modo a observar esse processo de passagem da margem para um centro cultural e estético, devemos começar por analisar o caso de “Black Hole Sun”, dos *Soundgarden*. Com efeito, este single liderou as tabelas de venda de rock mais populares, tendo alcançado o top 24 das músicas de rádio dos E.U.A., fazendo com que o álbum do qual foi retirado, *Superunknown*, tenha sido cinco vezes platina, e vendendo mais de 5.000.000 milhões de vendas certificadas.

Ora, importa referir que esta não era a música típica da rádio, com a sua afinação da guitarra em *drop D* ré menor, dando ao som um som mais sombrio e distinto, indo contra a música pop rock típica e, portanto, incorporando a esfera alternativa numa mais ampla e global.

Este exemplo abre caminhos de pesquisa que, alinhados aos conceitos teóricos fornecidos pela Escola de Frankfurt, pode ajudar-nos a entender outros fenómenos musicais em outros países, como Portugal, onde bandas e rótulos alternativos vêm desafiando o discurso social hegemónico. Este não cabe, todavia, no nosso objecto de estudo, devendo ser investigado noutra circunstância.

Começemos, então, por observar o álbum de estreia dos *Soundgarden*, *Screaming Life*, o EP lançado em 1987 quando o *grunge* não era ainda um movimento ou estética reconhecido como tal. Havia então algumas outras bandas lançando o som *barulhento* que logo seria conhecido no mundo como *grunge*, mas esses grupos, entre eles os *Green River*, e os *Malfunkshun* e *Melvins*, vizinhos dos *Soundgarden*, no estado de

Washington, que, todavia, poucas características com eles compartilhavam. Por seu turno, os *Nirvana* e os *Alice in Chains* davam os seus primeiros passos.

O elemento mais marcante dos *Soundgarden* e que os diferenciava das outras bandas, era a sua viabilidade comercial, devido, na nossa opinião, a três factores: em primeiro lugar, às suas músicas mais cativantes; em segundo lugar, à imagem do vocalista, Chris Cornell, e, acima de tudo, à sua voz inconfundível; em terceiro lugar, à abordagem mais convencional de fazer música. A imagem, sensualidade e convencionalidade eram tudo aquilo a que o *grunge* se opunha, e, ainda que brevemente, fingiu refutar. Desde o início, porém, a música dos *Soundgarden* previa uma nação de recintos repletos de pessoas vestidas com camisas de flanela.

Screaming Life é disso prova. Juntamente com o seu acompanhamento de 1988, o EP *Fopp* foi reeditado pela editora Sub Pop, sendo desta vez tratado com o devido trabalho de remasterização do produtor Jack Endino, e uma faixa bónus, a música com um certo sentido de humor (algo que viria a ser prevalente ao longo da sua carreira), “Sub Pop Rock City”, extraída do Sub Pop da compilação de 1988 *SUB-POP-200*. Relativamente ao contributo dos *Soundgarden* para esta compilação Kim Thayill afirma, num certo sentido, com algum humor:

We wrote that song with [Kiss'] 'Detroit Rock City' in mind. I wrote the riffs and jammed a bunch of grooves together. I thought we'd make it a little 'butt rock.' It's the only time you'll here a boogie riff in a Soundgarden song; we threw it in mostly for humor.

While we were in the studio recording Bruce Pavitt and Jonathan Poneman from Sub Pop were very concerned about what we were doing. They'd call the studio and we wouldn't answer. Jack Endino, who produced the track, just left the answering machine on. We took the messages from Bruce and Jonathan and sampled sections of them to come up with the fake conversation that's on 'Sub Pop Rock City.'" (Gilbert, s.d.)

Esta música surge como mero preenchimento, assim como a versão em *dub* de seis minutos da faixa-título de *Fopp* e a capa transitável e normal da seminal “Green Swallow My Pride”, dos *Green River*. Ficam assim oito das onze músicas dignas de serem ouvidas na reedição, embora, naturalmente, nem todas com a mesma qualidade.

Os críticos revisionistas tendem a avaliar os *Soundgarden* apenas no contexto do *grunge*, mas *Screaming Life*, e as duas músicas de *Fopp*, conseguiram resistir à passagem do tempo. Com efeito, “Fopp” e - atente-se na ironia do título - “Kingdom of Come” têm mais em comum com o que realmente estava a acontecer no metal alternativo nos anos de 1987 e 1988: *Jane's Addiction*, *The Cult* e até *Living Colour*, cada um dos quais procurou expandir a área sonora do metal através da polinização cruzada com outros estilos. O facto de “Fopp” ter uma capa espessa do clássico funk dos anos 70 dos *Ohio Players* mostra que, num universo paralelo, os *Soundgarden* poderiam facilmente vir a transformar-se numa banda como os *Faith No More* ou os *Red Hot Chili Peppers*, cujas sonoridades têm uma característica inerente da clássica música funk (Johnston, 2017).

Neste ano de 1988 os artistas dominantes nas tabelas de vendas eram de géneros musicais radicalmente distintos da sonoridade usada pelos *Soundgarden*. Bandas como *Guns N' Roses* que lançariam o seu primeiro álbum *Apetite for Destruction*, os *Bon Jovi*, com *New Jersey*, os *Def Leppard*, com *Hysteria*, Van Halen, com *OU812*, representavam a maioria das vendas a nível do que se entende como música rock. Por outro lado, artistas pop como George Michael que, após a saída da sua banda *Wham*, lançara o seu álbum *Faith*, juntamente com Tiffany, que lançara o seu álbum homónimo, e a banda sonora do filme *Dirty Dancing*, dominavam as tabelas de vendas. Estes músicos representavam, portanto, aquilo que era um gosto dominante. A viragem de estilo, e do impacto que o pequeno universo de Seattle viria a ter por enquanto não se sentia então (Cf. Anexo).

Com efeito, os *Soundgarden* acabaram por tirar inspiração de uma ampla paleta de cores, evitando a armadilha do *funk-metal* à qual muitos dos seus contemporâneos sucumbiram. Até os seus álbuns inovadores - *Badmotorfinger*, de 1991 e *Superunknown*, de 1994 - centraram-se noutra tipo de influências e de aspirações artísticas e psicadélicas. Um pouco dessa estranheza estrutural e daquilo que descrevemos como *sombrio turbilhão*, pode ser ouvida, ainda que esporadicamente, em *Screaming Life*. Poder-se-á dizer que *Screaming Life* aparece como “um *Led Zeppelin* gótico”.

A título de exemplo devemos apontar “Hunted Down”, com a sua atmosfera *cavernosa*, e “Immigrant Song”, um tema pseudo mítico, enquanto “Tears to Forget” ecoa o galope

metálico de “Communication Breakdown”. A voz de Cornell começa a evidenciar a sua originalidade ao ecoar a majestade e teatralidade de Robert Plant, mas encontrando-se sempre mergulhada em sombras de águas mais profundas, até quando lança esse grito escaldante que ele logo abandonará em favor de um gemido mais melódico. Relativamente a “Hunted Down”, Kim Thayil diz numa entrevista concedida em 1994:

That song wasn't supposed to be as heavy sounding as it turned out. We just started jamming on the riff and it took on the 'noise rock' dimensions, kind of a rhythmic thing. And that solo is a noise solo. <laughs> It's very dissonant. That song was also the first song on the Sub Pop 'hold' music tape. You would call them up, and when they put you on hold you heard 'Hunted Down.' (Gilbert,s.d.)

Por seu turno, “Entering” começa com uma batida que se assemelha, por exemplo, a “Bela Lugosi's Dead”, dos *Bauhaus*, antes de se transformar em aeróbica com menos *groove-rock*, com uma melodia e um *riff* de guitarra misteriosos, e uma parte ainda mais estranha de palavras faladas algures a meio da canção. Finalmente, aproveitando a fonte dos *Black Sabbath* que veio a ser um estereotipo *grunge*, os *Soundgarden* transformam “Nothing to Say” num zumbido cheio de destruição. “Little Joe” é a faixa descartável solitária de *Screaming Life*, outra incursão no quase-*funk* de pescoço rígido que parece mole e sem forma, assim como os histriónicos monótonos sons de Cornell. Nesta fase nota-se, portanto, que a banda assimila (“swallows”) aspectos da tradição musical precedente que, todavia, subverte.

O produtor Jack Endino recorda, da seguinte forma, esse período de gravação:

Ah, Screaming Life, Soundgarden's debut, and one of the first real records I made for anyone outside my own band, I already knew Soundgarden pretty well, since they and Skin Yard had shared the stage many times in Seattle's tiny club scene circa 1985-1986. Soon after opening Reciprocal Recording in July 1986, there I was with Soundgarden, trying to make the most of our eight tracks. Somehow, we found room for all of Matt Cameron's “bonus tubs,” Hiro's primordial Fender bass, and a whopping four tracks to share between Kim Thayil's mad guitar psychedelia and Chris Cornell's still-expanding voice. “Nothing to Say” was the song that made us all look at each other and go, “uh, holy crap, how did we do this?” (Reilly, 2013)

Chris Cornell melhoraria a partir daí, como, aliás, os restantes elementos dos *Soundgarden*. Não seria possível saber no entanto que tal viria acontecer se um ouvinte se limitasse a ficar apenas por “Kingdom of Come”, visto como um possível hino de festa completado com um duplo sentido de enfado que desperdiça o talento de Kim Thayil, e transformando um dos guitarristas mais sutilmente inventivos da sua geração numa máquina de venda automática de *riffs* e acordes. Na verdade, não agourava de maneira alguma o que a banda estaria prestes a realizar com a sua estreia assombração e completa através da editora SST, com o álbum *Ultramega OK*, de 1988, e muito menos durante os seus anos impressionantes ligados a uma grande editora.

Afinal, os *Soundgarden* tornar-se-iam os mais desafiadores no sentido de inovar e explorar novos sons, afirmando-se de certa forma como os titãs do *grunge*: *Down on the Upside*, de 1996, é cada centímetro tão denso e angustiante quanto *In Utero*, dos *Nirvana*. Mas, em 1987, os *Soundgarden* não tinham como conhecer aquele tipo de rock alternativo, pois tudo em seu redor, por eles conhecido, estava prestes a mudar radicalmente. Há muito que o *grunge* era apontado como a insurreição revolucionária que tornou obsoleto o chamado *hair metal*. No entanto, *Screaming Life / Fopp* é uma música que parecia querer economizar o *hair-metal*, e não acabar com ele. Nesse sentido, representa um triunfo parcial e hesitante, e, de certa forma, indeciso demonstrando, ainda que numa fase muito primária, características que viriam a ser prevaletentes na banda.

A nível da cena musical de Seattle, os *Soundgarden* estavam em ascensão rumo ao escalão superior do rock apesar de esta não ter sido predeterminada; no entanto, devido ao seu talento, tal pode ser visto como algo de inevitável. O seu primeiro álbum, *Ultramega OK*, de 1988, continuava a expandir a promessa musical oferecida pelos dois EPs anteriores lançados pela editora Sub Pop, o EP acima analisado, *Screaming Life*, e *Fopp*.

A visão musical do álbum de estreia demonstra um pensamento mais nítido e focado. As ideias musicais são devedoras dos *blues* e do *punk*, revelando experiências de manipulação de formas de gravar e *riffs* poderosos. O álbum foi lançado originalmente na lendária gravadora punk SST, embora tenha tido uma reedição, em 2017, na editora Sub Pop.

O caminho dos *Soundgarden* passou, em seguida, por digressões com concertos em grandes espaços e à sua entrada ulterior no cânone de rádio rock clássico. Ao mesmo tempo, a Sub Pop passou de uma dimensão próxima do *fanzine* para uma potência, persistindo e prosperando através de várias corridas ao ouro do rock independente. Ambas as entidades estavam profundamente cientes de seus legados, e do facto de serem dignas de exploração.

O álbum começa com o single electrificante “Flower”, uma música sobre uma história conturbada de uma mulher cujo estilo de vida radical a conduz, precocemente, à morte. A narrativa é marcada por uma letra bastante descritiva que retoma um quadro do nível de descrição já implementado por Chris Cornell (1988). Vejamos:

In her uniform
Studded brass and steel
Kissing lipstick, napkin stains
And smearing sincerity

Along her vain parade
Along her veins

Time crept up on her
She's early gray
Her reflection looks concerned
As flowers hit her grave (Cornell,1988)⁴

Anos depois de músicas com mais passagem nas estações de rádio e maior sucesso de vendas, como o brilhante “Black Hole Sun” e o soluçante “Pretty Noose”, esta ainda é uma das melhores ofertas mais acessíveis e mais cativantes da banda, ancorada num *riff* que exalta de reverberação clara, dada a profundidade emprestada por sons que lembram uma cópia confusa de “Physical Graffiti”, dos *Led Zeppelin*. O arranjo é animado pela performance vocal de Chris Cornell que, nos anos vindouros, viria a habituar-nos a esta estética de interpretação tipo. O apelo desta música e a sua presença no *mainstream* destacou-se pela sua passagem no rock noturno da MTV no fim da noite dos anos 80, *Headbangers Ball* e *120 Minutes*, que por sua vez serviu como presságio

⁴ As *lyrics* são retiradas de <https://www.azlyrics.com>

pelo futuro domínio cultural do “som de Seattle” e pelo percurso triunfante do rock alternativo que se viria seguir nos anos 90.

Kim Thayill esclarece a forma crua e cheia energia que define esta música:

This song marks the first time I ever blew on a guitar. I put the guitar down on the ground near the amp to get a humming feedback, as opposed to a squealy one, and blew across the strings in rhythm with the drums. There's probably some obscure Mississippi blues guitarist like 'Blind Lemon Pledge' who's done that before <laughs>, but 'Flower' is the first time any rock band had recorded the sound of someone blowing across the strings. It sounds like a sitar. (Gilbert,s.d.)

A lição mais instrutiva de *Ultramega OK* prende-se, no entanto, no modo como essa estética almejada surgiu de um ideal em constante mudança. O som *trash* distorcido de “Circle of Power” é dominado pela voz ofegante do baixista Hiro Yamamoto, que vai ficando mais tensa por causa das suas pausas momentâneas ao longo da música para respirar. Por seu turno, a marcha da morte arrepiante de “Beyond the Wheel” está entre os interlúdios *tape-warp* “665” e “667”, um trabalho vocal magistral de Cornell e um solo vibrante de Kim Thayill, continuando a demonstrar uma ferocidade que combina de uma forma quase simbiótica com a voz de Cornell.

Esta música relembra os sons mecânicos elaborados nos primórdios do género de música *metal* pelos *Black Sabbath*, mas é acima de tudo representado pelos sons metálicos criados pelo seu guitarrista Toni Iommi que, devido a um acidente de trabalho, numa fábrica em Birmingham, perdeu parte do dedo, o que fez com que tivesse que mudar a sua forma de tocar guitarra auxiliando na criação de um género completamente novo.

Kim Thayill, ao recordar esta música, relembra a imagem criada pela música dos sons metálicos:

That song is very industrial sounding. I love the solo; it's wild and loose. We did a backward guitar intro, which gives the song a nice sweep. Chris wrote 'Beyond the Wheel,' recorded it on a four-track, and brought us the demo. We thought it was a great trippy, heavy song. But Chris thought there was something missing from the middle section. He asked me if there was some kind of drone thing I

could do to fill it up. I came up with that part that goes beeoop beeoop, which gives the song great dynamics. That solo is one of my favourite things I've ever done, and one of the best Soundgarden solos. (Gilbert,s.d.)

Os *Soundgarden* fazem uma *cover* - uma versão - do *blues* “Smokestack Lightning”, que combina o grito de lamento de Cornell com uma abordagem mais electrificante da banda, o que permite uma mudança da imagem paradigmática dos músicos de rock arrogantes dos anos 80, encarando frontalmente o estilo dos *blues* num prisma musical idêntico.

Como foi acima referido, o humor continua a ser um elemento fundamental para os elementos da banda; por exemplo, o final do álbum, com um som de distorção e estática desligando o amplificador na derradeira música “One Minute of Silence”, é uma referência paródica a John Lennon e a Yoko Ono que eram autores de uma composição intitulada “Two Minutes Silence” no álbum experimental *Unfinished Music No. 2: Life with the Lions*. Este pode ser um dos registos de humor mais óbvios do álbum.

Expliquemos, contudo, um pouco melhor o contexto em que surge o tema de Lennon e Ono. O segundo álbum colaborativo entre ambos consiste em cinco faixas, todas apenas de um só lado, retiradas de “Cambridge 1969”, uma gravação ao vivo de Lennon no Lady Mitchell Hall em Cambridge, que acompanha de guitarra elétrica com a voz e os gritos de Ono. O segundo lado inclui quatro temas: uma performance à capela feita por Ono de “No Bed for Beatle John”, que aborda a recusa de um hospital em dar uma cama a Lennon para que ele pudesse ficar durante a gravidez problemática de sua esposa; “Baby's Heartbeat”, cujo título corresponde literalmente ao som: o bater do coração do bebé; “Two Minutes Silence”, dois minutos de silêncio lembrando um aborto espontâneo de Ono – uma vez mais o título corresponde assim literalmente ao que se passa: o silêncio; e “Radio Play”, 12 minutos de um disco de rádio que roda para frente e para trás de modo a captar estações aleatórias.

Fazemos esta breve referência a este álbum, pois consideramos pertinente registar que, apesar de os *Soundgarden* serem uma banda de rock alternativo, o seu conhecimento musical não se limitava apenas ao género referido mas também a diferentes aspectos da tradição musical contemporânea, nomeadamente a álbuns conceptuais como o elaborado por John Lennon e Yoko Ono; aspectos esses que eles, com ou sem ironia, assimilam (“swallow”) nas suas criações.

As contribuições do produtor Jack Endino, da Skin Yard, cuja lista de créditos de produção dos anos 80 poderia coincidir como uma lista dos primeiros sucessos de sucesso da Sub Pop, fez um novo *remix* de *Ultramega OK*, a reedição de 2017. Os ajustes de Endino acentuaram certos detalhes instrumentais com mais clareza: as guitarras em choque no retrato *slacker* em “He Didn’t”, ou o estalo da bateria de Matt Cameron no “head down” paranóico. A diferença mais notável entre as duas versões é a ausência do então “Death Valley '69”, dos *Sonic Youth*.

As notas principais de Endino aprofundam-se nos detalhes da criação da nova mistura - fornecendo a unidade de efeitos que tornou “665” e “667” tão imediatas e estranhas, e corrigindo uma falta de caixa em “Flower”. Endino também registou as versões iniciais de algumas faixas de *Ultramega OK* que completam essa reedição, as quais mostram o quão mais precisa a banda ficou no ano seguinte à gravação do EP *Screaming Life*, com as duas versões do *single-acorde* “Incessant Mace”, evidenciando como o pavor da música foi o resultado de um grande trabalho experimental.

Revisitando, em retrospectiva, *Ultramega OK* constatamos que os *Soundgarden* transitavam para uma posição exaltada no rock, conseguindo equilibrar as suas tendências de *cientistas loucos* com um conhecimento sobre o modo como criar uma nova tendência na música de rock - mesmo quando tinham seis minutos de duração e se baseavam num só acorde. O álbum captura a banda nas vésperas de ser envolvida no sistema das grandes gravadoras, e prevê como eles arrancariam *hits* de rock de blocos de construção inesperados.

Embora metade deste álbum pareça estar estilisticamente assente num território que seria explorado mais adiante, também existem alguns interlúdios estilísticos peculiares em várias áreas que confundem ainda mais o já ténue sentido de unidade estilística do álbum.

Um grupo de músicas de sonoridade com a rebeldia punk em “All Your Lies”, “Head Injury” e “Circle Of Power”, entram e saem da lista de faixas em intervalos aleatórios, cada um dos quais formado com extrema competência, aspecto característico da banda, embora não correspondam às estéticas das restantes músicas deste álbum. A última destas três músicas mencionadas, “Circle Of Power”, passa da habitual presença da voz de Cornell para o baixista Hiro Yamamoto que assume, deste modo, o uso do

microfone, resultando numa performance vocal desafinada e geralmente abaixo da norma da banda.

Na verdade, Chris Cornell praticamente nada teve a ver com “Circle of Power”, tema que foi concebido por Kim Thayil e pelo baixista original da banda, Hiro Yamamoto, que, no tempo passado como membro dos *Soundgarden*, também assumiu o papel de vocalista. Ora, Hiro não tinha a mesma competência vocal do seu amigo Chris, faltando-lhe o poder ou *frequência cortante* que ele tenta compensar com destreza, mudando e modulando sua voz ao longo da música para um efeito jocoso. No entanto, esta é uma ótima música punk-rock com um dos solos de guitarra mais rápidos que Thayil tocou com a banda. A nosso ver, apesar de destoar com a alteração do vocalista com o resto do álbum, encontra-se dentro da mesma linha de ideal sonoro desenhada com a globalidade do álbum.

Este álbum pode ainda ser abordado em termos de compilação, e não apenas como um LP singular, à semelhança do que sucede com grande parte da discografia dos *Soundgarden*.

Ultramega OK pode ser um pouco mais obscuro do que exposto pela primeira vez em algumas músicas de *Superunknown*, ou do antecessor de 1991, o não tão famoso mas razoavelmente conhecido, *Badmotorfinger*. Embora não tenha uma sonoridade coesa como os álbuns que seriam lançados posteriormente, a estética de *riffs* fortes e cheios de um brilho metálico encontra-se já definitivamente presente.

Deverá reconhecer-se, todavia, que a banda melhoraria com os esforços subsequentes, principalmente depois de perder a maior parte de suas afinidades *punk-rock* com a partida de Yamamoto, sem mencionar a entrada em cena de um produtor que trabalharia para aprimorar um pouco o som, de modo a eliminar várias anomalias rítmicas e notas desafinadas que fazem com que este álbum mais pareça um *demo*, mais uma nota histórica, do que algo que atinge o ponto ideal de um clássico atemporal.

Ultramega Ok será a melhor expressão do início da sonoridade dos *Soundgarden*. A diferença decorre também do facto de os *Soundgarden* terem evoluído como compositores, embora os *riffs* e os refrões memoráveis já se encontrarem presentes em momentos ora lentos e assustadores ora cheios de energia. Lamenta-se que o álbum, no seu conjunto, não seja mais equilibrado, mais coeso (algo que se viria a notar na obra

seguinte da banda) porque, quando separados, os inúmeros destaques mostram por que razão os *Soundgarden* tiveram um impacto significativo no desenvolvimento da sonoridade saída de Seattle na década de 1990, o *grunge*. Embora não seja tão complexo ou consistente quanto alguns dos álbuns posteriores dos *Soundgarden*, *Ultramega OK* é, efetivamente, a nosso ver, um dos melhores registos dos primeiros dias do *grunge* pré-*Nirvana*.

Antes de transitarmos para o momento seguinte, recordemos que *Ultramega OK*, essa combinação competente de *heavy metal*, *hard rock* e *punk*, surge a par do envolvimento da banda com uma grande editora a A&M Records, tendo sido a primeira banda de *grunge* a fazê-lo. A maioria das bandas de *grunge* da época estavam ligadas a editoras *underground*, independentes, como a Sub Pop, que lançou, como previamente mencionado, o álbum de estreia dos Nirvana, *Bleach*, ou o álbum de estreia homónimo de Mudhoney, e que viria a lançar no futuro bandas que, na altura, ainda não existiam - *Pearl Jam*, *Love Battery*, *Hole*.

O movimento *grunge* viria a surgir e a ser conhecido mais amplamente após o lançamento do álbum *Louder than Love*, de outra banda das quatro mais importantes neste círculo, os *Alice in Chains*. Ora, posteriormente, os *Soundgarden* fizeram vir a lume o seu primeiro álbum *Facelift*, que seria inclusivamente lançado por uma grande editora discográfica, a Columbia Records. Estes acontecimentos viriam a abrir o caminho para o domínio do *grunge* no início e meados dos anos 90.

Duas músicas deste álbum foram acompanhadas de um *videoclip*, o que era já um sinal óbvio de um padrão de tendência popular, contrapondo com o álbum anterior, em que os singles não foram acompanhados de vídeos. No entanto, o álbum revelava características bastante cruas, continuando a capturar de um modo muito eficaz o espírito da banda.

Essas características começam com uma faixa enérgica de *hard rock*, intitulada “Ugly Truth”, seguindo-se o lamento épico de Chris Cornell e *riffs* de guitarra interessantes. Trata-se, com efeito, de um começo muito sólido. Esta faixa demonstra na perfeição aquilo que um ouvinte pode esperar do álbum. Acima de tudo, existe, por parte da banda, uma certa franqueza e frontalidade na forma como o som instrumental, a voz, e, em particular, a letra, confrontam o ouvinte, representando muito daquilo pelo qual os *Soundargden* e o seu vocalista Chris Cornell viriam a ser conhecidos. Vejamos:

You hide your eyes
But the ugly truth
Just loves to give it away
You gave yourself

If you were mine to give
I might throw it away
You share but money can't give
What the truth takes away
Throw it away

I painted my eyes
Ugly isn't what I want to see
I painted my mind
Ugly isn't what I want to be

I don't mind but the truth
Don't look that good on me
Throw it away” (Cornell, 1989)

“Hands all Over” é uma música mais longa do que o habitual nesta banda, tendo como tema o modo como “a humanidade está arruinar a ‘terra-mãe’”, com trabalhos de voz impressionantes e cativantes de Cornell, combinando *riffs* mais pesados com sonoridades de *metal*, apesar de manter linhas bastante melódicas, sendo de destacar o excelente trabalho de Kim Thayil, guitarrista amplamente subestimado, cujos créditos são reconhecidos por escrito. O videoclip de “Hands All Over” foi dirigido por Kevin Kerslake, que já havia sido responsável pelo de “Loud Love”, desta mesma banda. O vídeo foi gravado numa fábrica e é composto por fragmentos com os membros da banda balançando em equipamentos, intercalados com cenas em que estão a tocar esta mesma música.

Por seu turno, a música “Get on the Snake” destaca-se pelo som das notas graves que prosseguem o tom mais prevalente no álbum. Em geral, flui nesta música uma intensa energia, não sendo de admirar que, por tal razão, tenha sido uma das faixas mais populares do álbum. A música que surge em terceiro lugar, “Gun”, é, a nosso ver, uma das faixas mais pesadas alguma vez feitas por uma banda saída de Seattle, com os seus

riffs de *metal* lentos, vozes agressivas, e a secção de bateria, elaborada por Matt Cameron, que não é um baterista comum, como comprovam faixas como esta e o restante álbum *Louder than Love*. A velocidade das músicas termina com um solo rápido e caótico e uma atmosfera assustadora .

“Power Trip” mostra novamente como os *Soundgarden* são inegavelmente uma banda influenciada pelos *Led Zeppelin*. Com linhas de guitarras emocionais, devedoras dos *blues*, e o trabalho de voz de Cornell claramente influenciado por cantores dos anos 70, como Robert Plant, destes mesmos *Led Zeppelin*, ou Ian Gillan, dos *Deep Purple*. Esta faixa mais lenta é interessante, graças inclusivé às suas letras poéticas e a uma música surpreendentemente relaxante, contrapondo com a antecedente. Apesar de as suas letras serem bastante espirituosas, “Full on Kevin's Mom” tem *riffs* de guitarra ligeiramente mais dramáticos e, além disso, uma sensação *punk* geral, devido à velocidade prevalecente. É uma faixa interessante, apesar de as letras serem menos ambiciosas do que as das duas faixas de abertura ou do poético “Power Trip”.

O segundo single deste álbum, também acompanhado por um vídeo - *Loud Love*, começa com notas sonoras altas, remanescentes de um violino. Esta é uma música em que se destaca a assimilação de estratégias musicais anteriores, como se constata através das guitarras bastante pesadas que relembram os acima mencionados *Black Sabbath*, ritmos variados, padrões interessantes de bateria e, como sempre, a voz fenomenal de Chris Cornell. A nosso ver esta é uma música particularmente intensa, ilustrando a sensação crua da música saída de Seattle, ao mesmo tempo em que se revela cativante e memorável, até.

À semelhança do que fizemos acima, entendemos que esta abordagem da estética dos *Soundgarden* que se vai afirmando, deve ser compreendida no contexto da cena musical sua contemporânea, pois só assim podemos ter uma noção do modo como ela persiste nas margens do gosto dominante.

Recordemos que nesta época as tabelas de vendas eram cada vez mais dominadas por artistas de índole pop (Cf. Anexo). A produção dos álbuns e a sua elaboração devia-se cada vez mais aos produtores e a “ghost writers”, do que propriamente aos artistas que interpretavam essas mesmas músicas. Artistas como Bobby Brown, Madonna, Janet Jackson, excelentes artistas, aliás, com as suas performances em palco, com os seus espectáculos cheios de teatralidade, dominavam as vendas e as tabelas. No entanto,

importa ter presente que os artistas eram, muitas vezes, apenas rostos de toda uma máquina que os precedia, como sucedia com a banda pop *Mili Vanilli*, que dominou o ano de 1989 com o álbum *Girl You Know its True*. Os *Mili Vanilli* são a perfeita demonstração da estrutura que apoia e concebe até o produto final, pois, à partida, parecia que eram eles, os artistas, os responsáveis por esse produto. Contudo, eles eram apenas modelos que não participavam em parte alguma da elaboração das músicas ou dos álbuns, muitas vezes nem sequer cantavam. Eram, afinal, em certa medida, manequins, marionetas que apenas serviam como cara de um *monstro de sete cabeças*.

Contra esta postura pop algo hegemónica surge a estética dos *Soundgarden* com, por exemplo, “I Awake” , uma música muito sombria, baseada num facto do quotidiano, uma carta algo depressiva enviada a Hiro Yamamoto, então baixista dos *Soundgarden*, pela sua namorada quando esta o deixou. A faixa escrita pelo próprio Yamamoto, ao contrário da maioria das músicas do álbum, compostas por Cornell, contém *riffs* de guitarra esmagadores. Este é um óptimo exemplo do lado metálico dos *Soundgarden* tendo inclusivé um toque psicadélico no início, combinando posteriormente *riffs* baixos e linhas de bateria peculiares a nível de tempo, para além de vários ruídos de guitarra e performances vocais emocionantes, especialmente o coro em que Chris Cornell mostra a sua competência técnica a este nível. Esta é, com efeito, uma música deveras intensa.

“No Wrong No Right”, também escrita pelo baixista da banda, é outra faixa sombria e deprimente, com uma letra onde emerge uma perspectiva trágica, a de um destino selado desde o momento em que nascemos. Com a sua tonalidade sombria, esta é uma das faixas mais subestimadas do álbum, com uma variação atraente do trabalho a nível da voz por parte de Cornell. Já “Uncovered” é uma música mais leve, não tão intensa emocionalmente como as duas músicas anteriores, com uma sonoridade devedora dos *blues* e dos *Led Zeppelin*. Se a compararmos com “Power Trip”, com a qual apresenta, aliás, algumas semelhanças, não deixamos de concluir que se trata de uma faixa algo inferior.

Por seu turno, “Big Dumb Sex” é uma musica irónica, satírica até, com a sua paródia a um estilo de vida relevante no rock contemporâneo e precedente, o do *glam metal*, o qual correspondia também a um estilo musical que não era apreciado pelos elementos da banda de Seattle. Esta música combina temas líricos, com *riffs* e secções de voz um pouco mais simples, à semelhança do *glam metal*, com alguns elementos peculiares

mais típicos da estética dos *Soundgarden*, principalmente a introdução atmosférica e, como sempre, o trabalho de voz de Chris Cornell. Para finalizar, referimos “Full On”, uma mistura de rock psicadélico e *blues* com o trabalho de voz semelhante ao que Cornell mostrou nas músicas de *Temple of the Dog*.

No geral, este álbum é um momento bastante sólido do cânone musical dos *Soundgarden*. É importante enfatizar o facto de ele combinar várias tradições musicais precedentes e coevas, como as faixas que poderiam ser facilmente rotuladas como *sludge metal*, que poderiam ter sido compostas por bandas suas contemporâneas como os *Melvins*. Por seu turno, “Gun, I Awake” introduz um inesperado sentido de humor na sua paródia ao *glam metal*, com o seu conteúdo lírico algo brejeiro.

Big Dumb Sex apresenta faixas de muita qualidade, combinando a estética do *hard rock* e do *heavy metal* com cativantes melodias como “Ugly Truth”, “Hands All Over”, “Power Trip”, “Get on the Snake”, “Loud Love”, e faixas com uma tonalidade mais sombria como “Gun, I Awake” ou “No Wrong No Right”. Embora as primeiras músicas do álbum, às quais regressariam no futuro em diferentes concertos, se destaquem pela sua qualidade, a maioria das faixas não deixa de se revelar bastante consistente, sendo as composições, em grande parte, de alto nível, ainda que longe das capacidades reveladas a nível da composição por parte dos *Soundgarden*, como os álbuns seguintes iriam confirmar.

No entanto, muitos dos *riffs* são aqui de elevada qualidade, contando-se entre alguns dos melhores que a banda compôs, sendo digno de nota o facto de muitos deles serem tocados em assinaturas de tempo não convencionais. Tal deve-se em grande parte a Cornell, autor da maior parte das músicas e das letras, apesar de não ter ainda revelado todo o seu potencial lírico e o seu sublime trabalho de voz em “Louder than Love”. Por seu turno, Kim Thayil demonstra não só o potencial do som da sua guitarra com solos interessantes, como através da sua composição de “Hands all Over” que, a par de “Gun, Full on Kevin’s Mom” e “I Awake”, apresenta, a nosso ver, uma das melhores linhas de guitarra do álbum. Já a secção rítmica é aqui muito estreita, com os graves oscilando com competência na maioria das músicas, enquanto a bateria marca com eficiência o ritmo, apresentando Matt Cameron vários padrões interessantes a este nível.

Louder than Love tem muitas faixas que correspondem aos padrões estéticos que a banda alcançara até então, embora algumas não persistam na memória, por não

atenderem aos seus padrões habituais, como “Uncovered, Full On”. Contudo, os *Soundgarden* mostram serem capazes de criar faixas memoráveis, nas quais uma certa energia “primitiva” do *grunge* coexiste com reminiscências do *punk* e ainda dos *Black Sabbath*. Este álbum *grunge* muito forte dos anos 80 é um bom prólogo para o que estaria para vir com o álbum seguinte da banda, *Badmotorfinger*.

No entanto, antes de avançarmos para este novo momento do percurso da banda, consideramos pertinente fazer uma digressão pelo projecto musical *Temple of the Dog*, já que, a nosso ver, tanto as suas origens como o seu impacto, viriam em muito ditar a viragem musical que os *Soundgarden* e, em particular, o seu líder Chris Cornell viriam ter.

No final de 1990, quem estivesse a par da cena musical rock iria perceber que a cena de Seattle estava prestes a explodir, tendo em conta o número de bandas que começavam a assinar por grandes editoras. Os *Soundgarden*, com o seu som híbrido num misto reminiscente dos *Led Zeppelin* e dos *Black Sabbath*, graças ao impacto emocionante do segundo LP, *Louder Than Love*, de 1989, assumia, então, um lugar de destaque a este nível.

Por seu turno, *Facelift*, o álbum de estreia dos *Alice in Chains*, em 1990, atrairia a plateia do *metal*, tendo conquistado os espaços de abertura da banda em digressões com Van Halen e os *Poison*. *Mudhoney* seguiu o épico e decisivo single “Touch Me I’m Sick”, com um álbum de estreia divulgado pelas estações de rádio universitárias em todo o país. Ao mesmo tempo, uma banda algo exótica de Aberdeen, perto de Seattle, chamada *Nirvana*, misturava barulho entre rock e pop fortemente influenciados pela banda paradigmática do rock alternativo, os *Pixies*, de uma forma que, no final de 1991, mudaria o rock para sempre.

Os *Mother Love Bone* foi outra banda de Seattle que parecia estar destinada ao sucesso. Todavia, em Março de 1990, pouco tempo antes do lançamento do seu álbum através de uma grande editora, a Apple, o cantor Andrew Wood morreu de uma overdose de heroína. Os *Mother Love Bone* dissolveram-se então. Os colegas de banda sobreviventes de Wood, o guitarrista Stone Gossard e o baixista Jeff Ament, formariam uma nova banda naquele ano, juntamente com um surfista da Califórnia chamado Eddie Vedder que entraria para a banda como vocalista. Esse grupo revelar-se-ia um dos maiores fenómenos americanos do rock da era moderna, os *Pearl Jam*.

Um projecto que viria a servir como elo de ligação entre o fim dos *Mother Love Bone* e a gravação do LP de estreia dos *Pearl Jam*, o clássico *1991's Ten*, foi liderado pelo colega de quarto e melhor amigo de Wood, o vocalista dos *Soundgarden*, Chris Cornell. O cantor-guitarrista, que escrevera algumas músicas em homenagem a seu amigo falecido, procurou Gossard e Ament para as gravar; logo depois, o baterista dos *Soundgarden*, Matt Cameron, e um guitarrista local, Mike McCready, completaram o novo projecto. Nomeado após uma letra escrita por Wood para os *Mother Love Bone*, “Man of Golden Words”, nasceram os *Temple of the Dog*. Eis os versos onde surge esta expressão:

I want to show you something, like joy inside my heart
Seems I been living in the temple of the dog
Where would I live if I were a man of golden words
Or would I live at all
Words and music - my only tools
Communication (Wood, 1990)⁵

Eddie Vedder participaria de forma breve neste projecto contribuindo apenas a nível da voz de apoio numa música, a apresentação, a nosso ver clássica, num dueto com Cornell. A estreia da banda foi gravada no final de 1990 e, posteriormente, lançada sob a chancela da A&M Records em Abril de 1991.

O álbum continha sete composições a solo de Cornell, duas de Gossard, e uma colaboração entre Gossard e Ament. *Temple of the Dog* antecedeu o lançamento de três álbuns cruciais de Seattle: *Badmotorfinger*, dos *Soundgarden*, *Ten*, dos *Pearl Jam*, e *Nevermind*, dos *Nirvana*. Em retrospectiva, é possível constatar que o álbum dos *Temple of the Dog* funcionaria como precursor da explosão do *grunge* que estava prestes a acontecer a um nível global.

Este é, na sua essência, um disco surpreendentemente moderado, doce e com subtilezas que devem muito mais ao rock *mainstream* do que aos sons mais modernos que então emergiam de Seattle. Nessa modéstia e adesão àquela fórmula reside o seu encanto, que fez com que pudesse resistir à passagem do tempo e que, mesmo passados mais de vinte e cinco anos, tenha envelhecido de maneira bastante graciosa.

⁵ Cf. nota 4.

Como acima foi referido e demonstrado, Cornell já havia escrito para os *Soundgarden* faixas abrasadoras, derivadas do *metal* e do *punk* como “Gun”, “Loud Love” e “Full on Kevin's Mom”. Ora, o projecto *Temple of the Dog* evidencia a sua faceta mais sensível, constando as três primeiras faixas do álbum entre os trabalhos mais intimistas da carreira de Cornell até ao momento. “Say Hello 2 Heaven” é bem-sucedido por causa do domínio da dinâmica de Cornell. Em quase seis minutos e meio, a música desenvolve uma sonoridade agradável, construindo McCready um brilhante solo de rock. Também em homenagem a Wood, cuja personalidade se encontra mais próxima de Robert Plant do que de Iggy Pop, Cornell abraça a extravagância, apresentando uma performance poderosa e colorida que mostrou mais profundidade musical e emocional do que o trabalho dos *Soundgarden* até aquele momento. O arpejo inicial com o qual se inicia a música (e o álbum) relembra a sonoridade do rock clássico dos *Led Zeppelin* em “Stairway to Heaven”. No entanto, ao contrário deste tema, impõe uma temática mais sombria e, a nosso ver, mais intensa, pois, em vez de narrar algo de genérico, aborda um aspecto concreto da realidade quotidiano, a perda de algo que nos é muito próximo.

A performance vocal por parte de Cornell está repleta de emoção, não apenas devido às palavras por ele cantadas, mas acima de tudo pela forma como as canta, terminando a música com um último esticão de voz que faz lembrar o uivar de um cão em agonia:

Please, Mother Mercy, take me from this place
And the long winded curses, I hear in my head...

Words never listen,
And teachers, oh they never learn
Now I'm warm from the candle,
But I feel too cold to burn...

He came from an island,
And he died from the street
He hurt so bad, like a soul breaking,
But he never said nothing to me, yeah...

Say hello to heaven, heaven, heaven (Cornell, 1991)

A segunda faixa do set, “Reach Down”, que viria a contribuir para o surgimento de futuras músicas dos *Soundgarden* como “Black Hole Sun” e “Fell on Black Days”,

transforma-se lentamente numa mistura de textura *soul* e numa sessão de improviso por parte da banda, coroada por uma prolongada secção instrumental que prenuncia a química entre Gossard, McCready e Ament que daria uma das forças mais duradouras dos *Pearl Jam*. A imagem de uma banda de improviso de jazz, está constantemente presente nesta música, com a voz de Cornell a trazer à memória artistas clássicos do *soul* como Billie Holliday, devido à dor presente na sua voz. Nesta continua inclusivé o tributo lírico de Cornell, que mostra uma imagem vívida do falecido Wood:

I had a dream the other night
You were in a bar in the corner on a chair
Wearing a long white leather coat
Purple glasses and glitter in your hair
And you said hey this is where I'm gonna sit
And buy you a drink someday
You were going to the dog shows
But you kinda lost your way (Cornell, 1991)

O single *Hunger Strike*, a *música de assinatura* da banda, de enorme poder, define o auge do género. Enquanto as bandas de *metal* cantavam sem rodeios sobre sexo e libertinagem, as bandas de Seattle e do rock alternativo alegavam orgulhosamente, acima de tudo isso, o facto de o sucesso não só não os satisfazer, como revelar-se insuportável. O passo seguinte de “Hunger Strike” evidencia este aspecto:

I don't mind stealing bread
From the mouths of decadence
But I can't feed on the powerless
When my cup's already overfilled.
But it's on the table
The fire's cooking
And they're farming babies
The slaves are all working (Cornell,1991)

Ainda assim, Cornell e Vedder transformam uma letra algo simples, com uma única estrofe, num intenso melodrama que reproduz a existência de uma certa dignidade e integridade do rock *mainstream* pós anos 80. De forma brilhante, os dois vocalistas -

Cornell, com um registo mais agudo, e Vedder, com um registo inferior – complementam-se plenamente. Reforçada por uma bela introdução de guitarra e um *riff* muito forte, cortando a ponte da faixa, não é de admirar que a música se tenha tornado um sucesso relativo em 1991 e alcançado um grande sucesso um ano depois. O seu *timing* e execução perfeitos naquela altura, continuam a ter hoje em dia o mesmo impacto.

Aos 55 minutos, o álbum poderia correr o risco de se prolongar demasiado: “Wooden Jesus” e o flácido “Four Walled World” tornam a experiência - 11 minutos - mais longa do que deveria ser. Felizmente, a natureza descontraída das performances ajuda a tornar atraentes os cortes mais profundos: “Pushin Forward Back” é uma música pesada de fortes acordes com um *riff* intenso, enquanto “Call Me a Dog”, de Cornell, e “Times of Trouble”, de Gossard, seguem o mesmo caminho musical de “Say Hello 2 Heaven”, ambos fortalecidos por arranjos despojados, acentuados pelo piano. A autenticidade, a óbvia honestidade a nível das letras é algo de característico do resto álbum, inclusivamente de “Your Saviour”, uma fatia subestimada de *blues-rock*, sendo em forma de conclusão “All Night Thing” uma forma discreta de encerrar o álbum.

No espaço temporal que se segue, é de relevar a participação de Chris Cornell e dos *Soundgarden* no filme *Singles*, realizado em 1992 por Cameron Crowe. *Singles* centra-se na vida precária e romântica de um grupo de jovens da geração X em Seattle, no auge do fenómeno *grunge* dos anos 90. A maioria dos personagens reside num bloco de apartamentos, cuja placa anuncia “Singles” (apartamentos de um só quarto) para alugar. Estruturado em vários capítulos, o filme gira em torno de Janet Livermore (Bridget Fonda), uma empregada de café que está apaixonada por Cliff Poncier (Matt Dillon), um aspirante a músico de rock *grunge* da banda fictícia *Citizen Dick* – refira-se, de novo, a ironia - que inclui membros dos *Pearl Jam*, Linda Powell (Kyra Sedgwick) e Steve Dunne (Campbell Scott), um casal que hesita em tomar um compromisso a este nível. Os eventos aqui narrados têm como pano de fundo o movimento *grunge* do início dos anos 90, em Seattle, exibindo, como referimos, aparições de vários músicos de destaque nesse movimento.

A contribuição dos *Soundgarden* para o filme deveu-se à música “Birth Ritual” que, até ao lançamento da colectânea *Telephantasm*, nunca tinha sido incluída no álbum por parte da banda. A sua actuação no filme demonstra a sua força e presença em palco. Os

acordes pesados de guitarra e o forte som do ritmo de bateria dão o mote à cena do espectáculo *underground*. Para a banda sonora do filme Chris Cornell participou com uma canção a solo intitulada “Seasons”, na qual a afinação diferente do habitual *standard*, evidencia uma exploração sonora pela qual os *Soundgarden* e o seu vocalista, em particular, viriam a ser conhecidos. Por seu turno, o texto demonstra uma beleza estética, e o peso das palavras sombrias, pelas quais Cornell se celebraria:

Summer nights and long warm days
Are stolen as the old moon falls
And My mirror shows another face
Another place to hide it all
Another place to hide it all

And I'm lost, behind
The words I'll never find
And I'm left behind
As seasons roll on by

Sleeping with a full moon blanket
Sand and feathers for my head
Dreams have never been the answer
And dreams have never made my bed
Dreams have never made my bed (Cornell,1991)

A banda passou, entretanto, por um óbvio período de crescimento profundo algum tempo antes da gravação de *Badmotorfinger*. Na sua amplitude e execução, este álbum supera dramaticamente o trabalho anterior da banda, não devendo ser julgado pelo pouco conseguido vídeo do single “Outshined”. O álbum também mantém um nível de focalização, coesão e intensidade que carecerá aos álbuns posteriores. Este é ainda o momento em que a interação de quatro vias exclusiva dos *Soundgarden* entra em alinhamento com seriedade, juntamente com o seu sentido colectivo de arte musical e capacidade de criar uma determinada atmosfera.

Embora “Louder Than Love” tenha cimentado o apelo da banda face ao público de *metal*, os *Soundgarden* tocaram pela primeira vez um acorde nacional entre os DJs de rádio universitária que estavam inseridos no *pedigree underground* da banda. Depois de

trabalhar com a icónica marca independente Sup Pop no seu EP de estreia em 1987, *Screaming Life*, os *Soundgarden* recusaram as principais ofertas desta marca para lançar a sua estreia, *Ultramega OK*, de 1988, na SST, a venerada marca independente fundada por Greg Ginn dos *Black Flag*. Esses dois lançamentos reflectiram a afinidade da banda com os artistas *underground* / *pós-punk* como Hüsker Dü, *Bad Brains* e *Sonic Youth*.

O álbum seguinte nomear-se-ia *Badmotorfinger*. Numa altura em que Chris Cornell e o guitarrista Kim Thayil combinaram as suas abordagens individuais de guitarra numa complexa sintonia sonora, em que a voz como instrumento “não físico” – no sentido material, e a guitarra como instrumento “físico”, a nosso ver, se combinam num só elemento, as influências *pós-punk* deixariam de ter tanto impacto. Tal sintonia em diversos momentos de *Badmotorfinger*, permite ao ouvinte sentir uma batida forte, com uso de tempos desiguais como em “Rusty Cage”, continuando com a tensão de *blues-metal* de “Drawing Flies”, e o ritmo acelerado de “Jesus Christ Pose”. Persiste em todo o álbum uma invasão sonora, um ambiente que o percorre, imbuindo-o de uma intensa carga de energia estática semelhante à que antecede uma tempestade; uma situação de estase como ocorria na estrutura da tragédia clássica grega.

De facto, grande parte do impacto de *Badmotorfinger* reside na sugestão de uma violência, de uma tensão, que raramente entra em erupção, proporcionando, contudo, um efeito de catarse quando esta ocorre. O melhor exemplo pode ser encontrado em “Slaves and Bulldozers”, uma jornada de sete minutos fervilhantes, onde Thayil surge na maior parte do tempo a tocar as cordas da guitarra em busca de *espasmos de ruído* que quase parecem emanar de uma fonte não humana, sempre na procura de uma nova sonoridade. A propósito desta música, Kim Thayill afirma numa entrevista:

That's the second song we did where I blow on the guitar. I'd do it live and people would think I was playing with my tongue or my teeth or my beard. 'Hey look, he's playing guitar with his beard!' No, I was blowing on it -- making a wish! (Gilbert, s.d.)

Enquanto isso acontece por parte de Kim Thayill, Cornell utiliza o seu enorme alcance vocal, um som vindo do interior mais profundo, soltando a frase “now I know why you've been shaking”. A força da música, como tem vindo a ser referido, parece ser mais sufocada numa grande tensão do que na explosão de um grito triunfante. Todo esse tumulto estridente em “Slaves and Bulldozers” aponta, na verdade, para dentro,

incorporando no tecido musical uma intensa energia.⁶ A banda, na sua totalidade, aparenta recuar para que Cornell mude para um murmúrio *blues* antes do clímax.

Os *Soundgarden* mostram um domínio antes nunca demonstrado da dinâmica em toda a elaboração da música. Este tema viria a tornar-se uma constante no seu catálogo, e, apesar de não ter sido lançada como single, seria durante a sua carreira a música que encerraria os seus concertos, desde o lançamento deste álbum.

À medida que se ouve com mais atenção, fica cada vez mais aparente que nenhuma das músicas se presta a tons emocionais primários como “zangado”, “triste” ou até “agitado”. Nos seus momentos mais empolgantes, *Badmotorfinger* é ancorado em momentos de introspecção que promove no ouvinte a ideia de um sonhar acordado. (Reyes-Kulkarni 2016)

Como se torna uma constante com os *Soundgarden*, as letras do álbum aventuram-se muito para além do alcance típico do rock pesado, sendo temperadas com imagens pictóricas que Cornell entrega com o toque *beatnik*. Em “Room a Thousand Years Wide”, por exemplo, o refrão composto por Thayil de “Tomorrow begat tomorrow” estende a perspectiva ambigualmente desolada da música sobre eras eternas. E apesar de “Somewhere”, do baixista Ben Sheperd, não se revelar uma música de amor, a atmosfera de romance é inegável em versos como:

rom the likes of her
To time of me
Like to moon to earth
And the sky to sea
?Only were no longer
Allowed to be, to be

Somewhere in the dreams
Things that should
Live in all the keeps
Echo all the worlds
In laughs of love (Sheperd,1991)

⁶ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=p8hKsPtW4yY>
<https://www.youtube.com/watch?v=FSGiMAhMkkw>

Badmotorfinger também é ancorado na maneira inimitável do baterista Matt Cameron de controlar a batida das músicas, ao mesmo tempo que suaviza a preferência de Cornell e Thayil por assinaturas de tempo desiguais. Mesmo em músicas de teor mais acelerado como “Rusty Cage” e “Face Pollution”, os *Soundgarden* nunca seguem simplesmente um percurso linear, como a banda clássica dos anos 70 *Rush* ou os modernos *Dream Theater*.

Em “Searching With My Good Eye Closed” persistem cordas de guitarra em torno da voz de Cornell, fortemente envoltas num uso persistente de *reverb* para dar o peso de uma presença mística. Quando tocavam juntos numa sala, a banda tendia a arrastar-se pela música, como é evidenciado no concerto bónus e nas versões *demo* incluídas no pacote *deluxe* aquando da reedição do álbum.

Na sua forma definitiva, porém, “Searching With My Good Eye Closed” é o exemplo mais dramático da capacidade dos *Soundgarden* de *tocar um outro mundo*. Ouvindo atentamente o desenrolar da música, reconhecemos o último toque da voz de Cornell, embora seja quase inaudível e dure apenas meio segundo antes de ser abafado pela batida de “Room a Thousand Years Wide”. O mesmo aconteceu essencialmente com a carreira da banda dois anos depois quando os *Soundgarden* venderam cerca de cinco milhões de álbuns e se tornaram o nome permanente do rock alternativo com o seu álbum seguinte, *Superunknown*, de 1994.

No entanto, das diversas músicas presentes neste álbum devemos destacar “Outshined” e “Mind Riot” nas quais Cornell demonstra a forte presença trágica que o atingira: como foi acima referido, a morte do seu melhor amigo Andrew Wood. Esta tragédia iria, a nosso ver, continuar a estar presente até ele próprio ter posto termo à sua vida. A dor e o sentimento de perda são temáticas que anteriormente estavam presentes na sua obra, mas nunca de uma forma tão dominante como a partir desse momento. A letra de “Mind Riot” é neste sentido demonstrativa da luta que ele viria a enfrentar na sua vida:

Candle's burning yesterday
Somebody's best friend died
And I've been caught in a mind riot (mind riot)

I was crying from my eye teeth and bleeding from my soul
And I sharpened my wits on a dead man's skull

I built an elevator from his bones
Had climb to the top floor just to stamp out the coals (I've been caught in a mind
riot) (Cornell, 1991)

Esta luta interior de Chris Cornell é algo deveras curioso, visto ser apenas a partir desse momento que os *Soundgarden*, juntamente com as letras intimistas e intelectualmente honestas de Cornell, passaram a tornar-se uma banda de renome.

A audiência encontra, desde então, uma afinidade com a banda, com a sua autenticidade e com a dor presente nas palavras que não retrata os sentimentos como a música da época anterior havia feito, limitando-se em grande parte à temática de amor ou de um mundo social festivo, retratando apenas esse lado de uma certa decadência. Trata-se de estados emocionais e sociais que muitos nunca chegam a viver, visto ser algo que, a nosso ver, pode nunca vir ao nosso encontro se nos não o procurarmos, enquanto o sentimento de perda e de tristeza é algo de inevitável na vida de qualquer indivíduo; algo que qualquer pessoa encontra mesmo sem nunca o ter de procurar.

Em “Outshined”, Cornell presta um intenso tributo ao seu amigo falecido, referindo precisamente este sentimento de um grande pesar interior que, inevitavelmente, um dia assaltará qualquer um de nós:

I got up feeling so down
I got off being sold out
I've kept the movie rolling
But the story's getting old now
I just looked in the mirror
Things aren't looking so good
I'm looking California
And feeling Minnesota

So now you know, who gets mystified

Show me the power child
I'd like to say
That I'm down on my knees today
It gives me the butterflies

Gives me away
Till I'm up on my feet again
Hey, I'm feeling
I'm feeling outshined (Cornell,1991)

Ainda a propósito desta música devemos salientar a influência de bandas clássicas como os *Beatles*. Com efeito, como é sabido, a expressão “outshined” não está gramaticalmente correcta, a qual será “outshone”. Esta subversão gramatical remete-nos para clássicos dos *Beatles*, como “Love me Do”, onde havia um constante jogo de palavras que passava também por essa mesma subversão gramatical. Décadas mais tarde, e por isso mesmo algo contemporânea com a existência dos *Soundgarden*, esta subversão pode ainda ser observada numa música de George Harrison, ex-guitarrista dos *Beatles*, a relembrar os tempos aí passados: “When *we was Fab*” [itálicos nossos].

O single *Outshined* foi acompanhado por um vídeo, cujo resultado não seria, contudo, o mais agradável para o guitarrista. Observemos esta em reflexão de Kim Thayill sobre *Outshined*, e veja-se, em particular, a sua memória algo *elíptica*, que o leva a referir apenas:

All I can remember is that they cut the guitar solo to make the video 'single-length.' I thought that was a stupid thing. Here we are, a guitar band, and the guitar solo -- it may not be a great guitar solo -- was edited out just for the video. That's ridiculous. It was a heavy song and our most popular video, even though it was a crap video. It never kicks in or explodes; there's no dynamics. The band never loosens up and explores the riff because the solo was taken out. (Gilbert, s.d.)

O álbum seguinte seria lançado a 8 de Março de 1994 e receberia o título de *Superunknown*. Este não era então apenas um álbum altamente antecipado de uma banda de rock aclamada pela crítica, no qual o sucesso multiplatina e as vitórias de um Grammy, fariam com que ele surgisse de alguma forma como praticamente predestinado.

O seu lançamento pode também ser considerado como o momento oportuno para os *Soundgarden* para sair em alta, destacando-se das restantes bandas saídas de Seattle.

Embora tenham sido os primeiros artistas da cena de Seattle, do final dos anos 80, a assinar com uma grande editora discográfica, e cumprissem obedientemente os passos tradicionais de construção de carreira, como a abertura de digressões em estádios para os *Guns N' Roses*, seriam ligeiramente ultrapassados tanto nas vendas como nos lugares nas tabelas pelos seus companheiros da cidade, os *Nirvana* e os *Pearl Jam*.

Para se compreender a comparação, deve ser referido que as músicas dos *Soundgarden* eram aparentemente muito complicadas e de certa forma impertinentes para inspirar a mesma magnitude do sucesso do *crossover*. No entanto, o lançamento do acima mencionado *Badmotorfinger*, de 1991, que mostrava Chris Cornell em tronco nu na capa do SPIN, também originou uma proibição da MTV por eventual blasfémia, a “Jesus Crist Pose”, que, aliás, esteve na base de uma maior chamada de atenção para a banda superior até à que poderia ter decorrido de uma transmissão televisiva. Os *Soundgarden* pareciam estar, todavia, destinados a permanecer na sombra das restantes bandas saídas de Seattle.

No início de 1994, o campo de actuação havia mudado consideravelmente. Embora os *Pearl Jam* ainda fossem a banda de rock mais popular nos Estados Unidos, tentavam activamente ser a menos visível, declarando uma moratória em vídeos e entrevistas de uma forma orquestrada, que viria, finalmente, a ser bem-sucedida e terminar com o seu envolvimento mediático. Os *Nirvana* estavam, também, a viver um *retiro* algo semelhante e, embora a sua história ainda não tivesse chegado a uma conclusão trágica, havia sinais de alerta ameaçadores no ar. Mas como uma banda que desfrutou de uma ascensão mais constante do que a dos seus amigos *adulterados*, cujos registos melhoraram progressivamente depois de passar para uma grande editora discográfica, os *Soundgarden* não pareciam encontrar-se numa situação conflituosa com o sucesso. A sua resposta à tempestade dos media na cena de Seattle não foi no sentido de tentar evitá-la, mas sim de a transcender abraçando a oportunidade de, por um breve momento que fosse, se tornar a maior banda do país.

Pode ser visto como mau presságio o facto de a figura predominante de uma banda até então conhecida pela sua imagem de rebeldia, cortar o cabelo e começar a usar camisas. Note-se, por exemplo, o caso dos *Metallica*, quando em meados dos anos 90, após o seu aclamado álbum, seja a nível de vendas, seja a nível crítico, decidiram optar por uma mudança visual, o que fez que, tanto o seu público mais fiel, como a crítica, os

olhassem com suspeição, chegando até ao facto de o baixista dos *Alice in Chains*, no seu emblemático álbum ao vivo, ter escrito no seu baixo: *friends don't let friends get friends haircuts*.

No entanto, a nova imagem de Cornell, mais próxima, visualmente, de um *mainstream*, de um *ethos* de classe-média, que emergiu com *Superunknown*, era, afinal, emblemática da missão do álbum no sentido de proporcionar um efeito máximo com o mínimo de ruído histriónico à sua volta. Com o seu olhar desesperado sobre o mundo, a produção banhada a ouro e um tempo de execução de 71 minutos de CDs, *Superunknown* revelou ser um artefacto, por excelência, dos anos 90. Graças ao seu ainda formidável equilíbrio de fortes acordes e melodias de guitarra, o álbum representa, vinte anos depois, o ideal platónico do que deveria ser um disco *mainstream* de *hard rock*. E mesmo que esse fosse um ideal ao qual poucas bandas contemporâneas aspirassem, *Superunknown* continuou a ser um modelo útil para qualquer artista de esquerda que queira alcançar a acessibilidade sem sacrificar a identidade.

Para os *Soundgarden*, o impulso para o pop foi o resultado de evoluções graduais, e não de um salto espectacular. Enquanto *Badmotorfinger* introduziu momentos sonoros de uma certa visão psicadélica no meio da fúria pulverizada com a guitarra de Kim Thayil, em *Superunknown* esses elementos tornaram-se atrações de destaque. As referências outrora oblíquas a John Lennon deram lugar a uma homenagem de uma bela balada central “Black Hole Sun” que pode ser vista como praticamente “Lucy in the sky with diamonds”, virada às avessas, e, qual *Alice*, caindo num enorme abismo de escuridão. (Berman, 2015)

Esta música conta como o acto de subversão num *Superunknown* onde coexistem imagens apocalípticas com melodias que poderiam ter sido concebidas por Paul Simon e Art Garfunkel. No entanto, se esse elemento de surpresa foi diluído por duas décadas de rotação no rádio-rock, o álbum não deixa de revelar uma enorme riqueza estética musical com músicas menos célebres, como o tema mal-humorado povo psicológico de “Head Down”, e o tema de intenso desconforto e destruição até, intitulado “4 of july”.

Músicas como “the day i tried to live”, “Fell on Black Days” e “My Wave”, que se tornaram icónicas na discografia dos *Soundgaren*, estão repletas de misantropia e mal-estar, fazendo de *Superunknown* um álbum raro das chamadas *arena-rock*. No entanto, apesar das insinuações *junkies* do seu título, “Spoonman” é realmente sobre um homem

que brinca com colheres. A sensação de mal-estar no mundo e de escuridão continua, todavia, sempre presente, revelando-se, em particular, em “Mailman” e “Limo Wreck”, ao mesmo tempo que, em “Half”, o baixista Ben Shepherd injecta uma certa dose de absurdo através dos sons inspirados pela Índia.

A nosso ver, de modo a compreendermos a mística posterior que envolve os *Soundgarden* e Chris Cornell em particular, é importante abordar um pouco mais em detalhe o single do álbum “Black Hole Sun”, devido à importância este teve na carreira da banda. É deveras curioso que uma das mais importantes músicas do percurso artístico de Cornell tenha tido um começo tão simples mas ao mesmo tempo tão orgânico. Cornell afirma:

I wrote it in my head driving home from Bear Creek Studio in Woodinville, a 35-40 minute drive from Seattle. It sparked from something a news anchor said on TV and I heard wrong. I heard 'blah blah blah black hole sun blah blah blah'. I thought that would make an amazing song title, but what would it sound like? It all came together, pretty much the whole arrangement including the guitar solo that's played beneath the riff.

I spent a lot of time spinning those melodies in my head so I wouldn't forget them. I got home and whistled it into a Dictaphone. The next day I brought it into the real world, assigning a couple of key changes in the verse to make the melodies more interesting. Then I wrote the lyrics and that was similar, a stream of consciousness based on the feeling I got from the chorus and title. (Gilbert,s.d.)

É curioso que uma música com um impacto tão profundo na vida de um artista, tenha tido um começo e uma origem tão simples, um puro momento de inspiração que ira perdurar no tempo. Mas esse momento deve-se por certo ao talento musical de Cornell que, numa mera viagem de carro, não concebe melodias apenas de índole simples mas sim algo com uma estética bem mais pesada. Apesar de ter uma letra que, à partida, é do mais puro “nonsense”, sem sentido, segundo o próprio criador, esta suscita a imaginação do ouvinte, possibilitando-lhe a criação da sua própria experiência. É de revelar, inclusivé, o facto de, apesar de não ser uma convencional música rock, não apenas devido às características sonoras, nomeadamente a afinação standard de guitarra, em ré, este single ganhou um Grammy para melhor performance de *hard rock* e uma

nomeação para melhor música de rock. Note-se que os Grammys são a grande cerimónia da indústria musical nos Estados Unidos, através dos quais é possível identificar quais os artistas que se encontram em voga.

A outra música que merece atenção especial é, a nosso ver, o single “Fell on Black Days”. O lado mais sombrio de Chris Cornell que viria a culminar no seu suicídio, não se restringe ao seu título. A música foi acompanhada por um vídeo⁷ no qual a banda é filmada a tocar em estúdio, predominando os *close ups* de cada um dos elementos, demonstrando as suas expressões enquanto tocavam. A música tem uma temática deveras simples, a de alguém que, ao despertar, sente que tudo lhe corre mal, apesar de não se saber porquê; tudo o que nos somos, tudo o que vemos, parece estar mal, havendo um sentimento de pesar dentro de nós. O facto de Chris Cornell se expor deste modo, garante-lhe uma certa humanidade, uma certa autenticidade, em particular para quem ouve a canção e/ou vê o vídeo. Afinal, aquela figura que aparentemente se encontra tão distante, ao mesmo tempo exhibe sentimentos e formas de estar idênticas àquelas que cada indivíduo, num momento ou noutra, pode sentir. Isto encontra-se bem presente no texto como se pode ver de seguida:

Whatsoever I've feared has come to life
Whatsoever I've fought off became my life
Just when everyday seemed to greet me with a smile
Sunspots have faded and now I'm doing time
Now I'm doing time
'Cause I fell on black days
I fell on black days

Whomsoever I've cured, I've sickened now
And whomsoever I've cradled, I've put you down
I'm a search light soul they say
But I can't see it in the night

I'm only faking when I get it right
When I get it right (Cornell,1994)

⁷ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=ySzrJ4GRF7s>

Devido a uma mera coincidência, *Superunknown* chegou às lojas no mesmo dia que *The Downward Spiral*, dos *Nine Inch Nails*, um álbum de igual estrutura a nível temático, embora este denunciasses influências drasticamente diferentes: a nova onda dos anos 80, o gótico e o *electro*, em oposição ao rock clássico dos anos 60. A sua sonoridade evoca assim, a nosso ver, bandas de carácter mais gótico como os *Bauhaus*, *Ministry* ou *Sisters of Mercy*. A ligação entre os dois álbuns é, no entanto, suficientemente forte ao ponto de as duas bandas terem feito digressões conjuntas em 1994, e terem-se reunido de novo no Verão para uma digressão vinte anos depois.

Devemos referir que, a 26 de Março de 1994, *Superunknown* encontrava-se em destaque sendo número 1 da tabela da Billboard 200, respeitante aos álbuns mais vendidos. Os *Soundgarden* alcançaram, então, o topo ultrapassando Toni Braxton, com o seu álbum homónimo, e vindo a ser eles próprios ultrapassados a 2 de Abril por *Ace of Base* com o seu álbum *The Sign*. Ora, estes artistas entre os quais os *Soundgarden* surgem, estão integrados no universo mainstream da música pop, como Mariah Carey, cujo álbum iniciou esse mesmo ano de 1994 no primeiro lugar da tabela (Cf. Anexo).

Em 1996, o *grunge*, essa estética rock alternativa de Seattle, encontrava-se na fase final da sua existência. Na esfera do rock, cedia terreno ao pós-*grunge* e ao *nu-metal*, ao ponto de ser completamente absorvido pelo *mainstream*, quer devido ao seu sucesso comercial quer devido ao seu impacto cultural. Além disso, à medida que os anos 90 chegavam ao fim, todos os artistas icónicos do movimento ou estavam na recta final das suas carreiras, ou já as tinham terminado.

Os *Nirvana* tinham deixado de existir após a morte de Kurt Cobain, dois anos antes. Entretanto, o seu antigo baterista, Dave Grohl, viria a lançar *The Color and the Shape*, dos *Foo Fighters*, no primeiro semestre de 1997, um álbum de uma mentalidade de rock alternativo com uma estética mais pop, concebido para uma era diferente daquela que lhe trouxera a fama. Por seu turno, os *Alice in Chains* deixavam na prática de existir quando Layne Staley passou a assumir uma existência de reclusão que iria culminar na prolongada e trágica fase final de toxicod dependência, devido à qual viria a sucumbir.

Após uma disputa com a promotora Ticketmaster, os *Pearl Jam* encontravam-se numa fase pré-implosão ao nível do seu super-estrelato, preparando-se para seguir *Vitalogy*, de 1994, com o estranho e introspectivo *No Code*, de Agosto de 1996. Os *Stone Temple Pilots* e os *Smashing Pumpkins*, bandas que eram vistas como estranhas, por não

fazerem parte do grupo de Seattle, encontravam-se no auge da sua fase criativa. No entanto, Billy Corgan, líder dos *Smashing Pumpkins*, estava prestes a transitar para uma fase diferente da sua carreira musical. Após o sucesso de *Mellon Collie e The Infinite Sadness*, em 1995, o disco seguinte dos *Smashing Pumpkins* constituiria uma viragem estética e sonora com *Adore*, de 1998, incorporando sons de carácter mais electrónico.

No final dos anos 90, bandas do chamado *rap rock*, movimento que juntava o som do rock, com o tipo de vozes e forma de cantar do *rap*, como os *Limp Bizkit* ou os *Korn*, começaram a ocupar os lugares do topo. Por outro lado, bandas como os *Incubus* insistiam em ter um dos seus elementos ocupado apenas com uma mesa de misturas, como um DJ ou disc jockey. É, assim, neste contexto que os *Soundgarden* chegariam ao fim. Após o êxito de *Superunknown*, de 1994, surgiria a sua despedida com *Down On The Upside*, um álbum que soa como o derradeiro e desgastado rugido: aquilo que antes era celebrado, anunciava agora o crepúsculo do *grunge*.

Mais tarde, os *Soundgarden* reunir-se-iam, lançando, em 2012, um álbum surpreendente ao qual deram o título de *King Animal*. Porém, anos antes, *Down On The Upside* permaneceu como o seu canto do cisne. Este pode ser visto como a conclusão da carreira dos *Soundgarden* até ao seu retorno. O álbum não alcançou os mesmos sucessos comerciais do seu antecessor, *Superunknown*, que foi cinco vezes álbum de platina nos E.U.A., o que correspondeu a 5 milhões de álbuns vendidos, continuando a ser um dos álbuns de rock icónicos dos anos 90. Em comparação, *Down On The Upside* atingiu apenas a platina (um milhão de álbuns vendidos). No entanto, mais importante do que as suas vendas, será o seu legado.

O seu título - a expressão “Down On The Upside” que surge numa letra da quarta faixa do álbum, “Dusty” -, embora sem sentido aparente, denuncia uma certa característica dos anos 90, um certo *grit*, uma certa melancolia. No entanto, se devemos enunciar um traço de qualidade que distingue *Down On The Upside* de *Superunknown*, é o de expressar um *ethos* irregular, um percurso que chegou ao fim. Na elaboração deste álbum, a banda viria a realizar mais experiências, nomeadamente ao expandir a sua paleta sonora. Segundo relatos da época, surgiram discordâncias em torno da direcção musical, o que terá contribuído para alimentar as crescentes tensões no seio da banda, com Kim Thayil a resistir ao movimento no sentido de se afastar de sons mais pesados. Por fim, como referimos, Thayil receberia apenas um crédito para composição em

Down On The Upside, a faixa “Never The Machine Forever”. Esta discórdia é referida no artigo sobre o fim da banda, publicado no site da revista *Spin*, no qual Julia Chaplin afirma:

Unsurprisingly, however, rumors of internal conflict are flying, the most persistent of which pits Cornell and Cameron against Thayil in a battle over the evolution of the band’s sound during the recording of their fifth and final album, *Down on the Upside*. A former associate says tensions flared further during Soundgarden’s stint with Lollapalooza last summer. “The band was miserable,” says the source. “They expected it to be like 1992 when they hung out with the other bands. But Metallica [the headliners] kept a very separate camp and there was fighting between managements over billing”.(Chaplin, 2017)

Um objectivo era o de obter um som ao vivo, que resultou na produção da banda e no lançamento de um álbum que, embora não sendo tão cru como aparenta, parece mais sombrio devido à sonoridade musical mais agressiva do que a do seu antecessor *Superunknown*. Prevalece nele uma certa sonoridade *desértica*, de um certo desespero, em particular na atmosfera de “Blow up the Outside World”, de “Burden in my Hand”, de “Zero Chance” e, obviamente, de “Dusty”. Como resultado desse som ao vivo, *Down on the Upside* parecia carregar um certo cansaço que poderia dever-se a uma existência demasiado prolongada. Persiste, porém, uma procura e um esforço de se encontrar para lá do que houve atrás e procurar outra coisa, algo novo.

A nosso ver, é esta procura, esta iniciativa no sentido de procurar algo novo, que faz com que este álbum não tivesse sido devidamente reconhecido. *Down on the Upside* é o avanço, o momento em que a estética da banda se está a tornar cada vez mais estranha não só face às suas produções precedentes, mas também face à estética que muitos dos seus contemporâneos do rock alternativo jamais alcançariam. Aqui, os *Soundgarden* inclinam-se mais fortemente para uma vertente que antes se tinha insinuado apenas na sua obra, a psicadélica: é como um álbum inteiro que expande a experiência proporcionada por *Superunknown*. Com efeito, os *Soundgarden* sempre se envolveram com assinaturas de tempo não convencionais e afinações de guitarra fora do *standard* para uma banda de rock. Contudo, em *Down On The Upside* procuraram desenvolver extensivamente essa dimensão, usando essas diversas técnicas em conjunto quer através

de melodias deslizantes e agitadas de Chris Cornell, quer através do seu poderoso alcance vocal. Este é, afinal, um conjunto de músicas que aparentam uma certa linearidade, sob a qual persiste, contudo, a dualidade. É esse tipo de estratégias que dão a “Pretty Noose” ou a “Never The Machine Forever” a sensação de alguém que luta no seio de uma corrente, parecendo que, em determinado momento, irá soltar-se, sem que tal chegue, todavia, a suceder.

As quatro músicas finais do álbum – “Switch Opens”, “Overfloater”, “An Unkind” e “Boot Camp” – representam, no seu conjunto, a palavra final vinda de outro mundo, o capítulo final de encerramento dos *Soundgarden*.

“Switch Opens”, uma das músicas mais conseguidas esteticamente de toda a discografia dos *Soundgarden*, transmite uma atmosfera flutuante de alguém prestes da queda – mais uma analogia com a tragédia clássica, acima assinalada através do instante de estase e do efeito de catarse. Já “Overfloater” é uma daquelas canções sombrias recorrentes nos *Soundgarden* que devem essa atmosfera de tristeza ao choque, abrindo caminho para a inevitável explosão no final, onde os gemidos em camadas de Cornell e o solo final de Thayil se envolvem antes de um último refrão. Por seu turno, “An Unkind” surge inicialmente como uma sonoridade algo perversa, que se amplia, posteriormente, num dos refrões habituais de uma certa desumanidade e tristeza de Cornell.

Nestas músicas prevalecem as trevas e um sentimento de resignação. No entanto, sonoramente, elas completam um arco impressionante para o álbum, com o seu começo torturado, que implode em faixas de tonalidade afectuosa como “Never The Machine Forever”, para transitar para um *set* que exhibe algumas das músicas mais estranhas que os *Soundgarden* alguma vez haviam colocado lado a lado. Cornell já tinha cantado sobre um “Room A Thousand Years Wide”, em *Badmotorfinger*, de 1992, mas foi nesses momentos em *Down on the Upside*, que foi realmente possível ouvir as visões místicas que eles tinham pretendido revelar anos antes.

A combinação dos ritmos produzidos pela percussão e do tom psicadélico dos restantes instrumentos confere um tom outonal a *Down on the Upside*. Esta é uma sonoridade impressionista composta por uma paleta de cores de folhas alaranjadas e amarelos queimados que caem das árvores e que, ao assentarem na terra, acabam por desaparecer com o tempo. *Down On The Upside* é um álbum mais pessoal, uma pequena nota de uma voz no final de um grande movimento no rock alternativo, mas não uma conclusão

definitiva; está imóvel mesmo quando este *grita aos céus*. Constitui, afinal, o documento silencioso de uma banda que, através dos seus instrumentos, consegue fazer estremecer a casa.

A nosso ver, devemos referir e destacar em específico duas músicas do álbum que demonstram um pouco a imagem estética tanto do vocalista mas acima de tudo da banda, presente neste álbum: “Blow up the Outside World” e “Zero Chance”. Neste caso começemos por referir a segunda música “Zero Chance”, cujo teor textual é o de alguém que vive num constante momento de dúvida, digamos, num momento de crise existencial, característica que viria a ser permanente na obra de Chris Cornell. Palavras como as seguintes demonstram um certo mal-estar que, ao mesmo tempo em que jogam com a sonoridade musical dos instrumentos, conferem à música uma certa esperança no meio de um eterno caos interior:

I think I know the answer
I stumbled on and all the world fell down
And all the sky went silent
Cracked like glass and slowly
Tumbled to the ground
They all say if you look hard
You'll find your way back home
Born without a friend
And bound to die alone

I'm thinking of your highness
And crying long upon the loss
I've found
And on the plus and minus
zero chance of ever
Turning this around (Cornell,1996)

É de destacar, em seguida, o single “Blow up the Outsider World”, o qual, em retrospectiva, soa um pouco premonitório face ao que viria acontecer após o seu lançamento. Relativamente à sonoridade e maturidade da banda, tanto a este nível como de composição, evidencia-se uma enorme evolução face aos álbuns precedentes. Vejam-se, a propósito, as palavras do guitarrista Kim Thayill:

A blues-type thing, exactly. And after I recorded it, the rest of the band loved it, and the assistant engineer loved it, but I kept feeling like it was too stiff. I was using a Tele with .011's. I was listening to it, going, 'You know, it doesn't have my trademark finger vibrato', like you can hear on *Ultramega OK* and *Badmotorfinger*. I wasn't quite satisfied with it, but because everyone else really enjoyed it, eventually I let it go ... I finally had to relax and trust the guys that it was cool (Gilbert, s.d.)

Down on the Upside ainda soa muito a um produto da época - os anos 90 -, mas há muito mais a acontecer aqui e em outros momentos da música dos *Soundgarden* do que o mundo de “Black Hole Sun”, ou de qualquer outro óbvio *hit* de rádio dos anos 90. Álbuns como este podem ser muito mais intrigantes do que os clássicos que os antecederam e que, em parte, eles prosseguem devido ao mistério que encerram. Podemos dizer que, relativamente aos seus contemporâneos, os *Soundgarden* são negligenciados ou, pelo menos, colocados à margem. Com efeito, *Down On The Upside* é uma obra negligenciada da segunda metade dos anos 90 que, ao ser ouvido com atenção, revela, contudo, ter mais segredos a descobrir.

Devemos ainda salientar que, tal como acontecera em 1994 com o álbum precedente, *Superunknown*, o ano de 1996 foi dominado nas tabelas de vendas, aqui presente através da tabela *Billboard 200*, por artistas de teor não do rock alternativo de Seattle, como os *Soundgraden*, mas de outro tipo de estética. Com efeito, artistas como *Mariah Carey* ou *Celine Dion*, do universo pop, continuavam a dominar as tabelas e, como foi acima referido, artistas do novos géneros como o chamado *nu metal*, representados pelos *Rage Against the Machine*, entravam para o primeiro lugar desta tabela. Por seu turno, artistas como *Bush*, que surgiram após a vaga do rock alternativo de Seattle, mas com uma sonoridade semelhante e uma estética visual idêntica, chegariam eles próprios ao primeiro lugar, na nossa perspectiva, muito devido ao caminho aberto por bandas como os *Soundgarden* (Cf. Anexo).

Em conclusão, parece-nos importante terminar esta análise com uma pequena observação ao primeiro single “*Pretty Noose*”, do último álbum dos *Soundgarden*. Parece-nos relevante, pois, de certa forma, ele funciona como uma metáfora de uma grande indústria que pretende obter os maiores lucros e alargar o seu horizonte de vendas, através da captação de um género musical pouco conhecido e que se encontra

nas margens estéticas. Da mesma forma que a figura mística do vampiro suga as suas vítimas, a indústria vai apertando o seu laço, estrangulando aquilo que capturado. É de salientar inclusivé o triste desfecho, o do suicídio do vocalista que, mais de uma década depois, viria a suicidar-se, enforcando-se num quarto de hotel. Este seu derradeiro gesto daria uma nova dimensão a esta música que, já por si sendo bastante sombria, viria, de alguma forma, a tornar-se premonitória:

Common ruse, dirty face
Pretty noose is pretty hate
And I don't care what you got
I don't care what you need
I don't want anything

And I don't like what you got me hanging from (Cornell,1996)

Conclusão

No final do capítulo anterior referimos a morte de Chris Cornell e recordámos algumas *lyrics* dos *Soundgarden* que, olhadas retrospectivamente, podem, a nosso ver, assumir um carácter premonitório, devido à autenticidade, conceito acima mencionado, que nelas se insinua. Com efeito, o suicídio, com toda a tragédia que isso implica quer a nível pessoal quer a nível familiar e daqueles que são mais próximos de quem o pratica, traz sempre consigo algo de mistério, de inexplicável, de culpa, até, para estes últimos que podem ficar com a sensação de que poderiam ter feito algo mais para salvar quem morreu.

Além disso, esta tragédia não se restringiu ao vocalista dos *Soundgarden*, pois outros músicos das bandas mais famosas do *grunge* de Seattle tiveram mortes prematuras. O mais famoso será certamente Kurt Cobain, dos *Nirvana*. No entanto, também Layne Staley, dos *Alice in Chains* e Andrew Wood, dos *Mother Love Bone*, morreram na juventude, embora devido a *overdose* de drogas. Talvez por isso, em determinado momento, com algum sentido de humor negro, corria em *chats* e noutros espaços da net que deveria ser feito um abaixo-assinado para preservar Eddie Vedder, dos *Pearl Jam*.

Para além dessa dimensão trágica, o suicídio transporta consigo uma certa aura mítica, contribuindo assim para preservar a memória do suicida. O crítico inglês Al Alvarez chamou-lhe *o deus selvagem*, na sua obra *The Savage God, A Study of Suicide*, de 1971, onde fez uma abordagem histórica deste fenómeno, apresentando exemplos célebres de escritores que, ao longo dos tempos, se suicidaram, e culminando, no epílogo, com a narrativa da sua experiência enquanto “failed suicide” (Alvarez, 1971, 291). No entanto, independentemente dos estudos históricos e científicos que o inspiraram, Alvarez concluiu: “The real motives which impel a man to take his own life ... belong to the internal world, devious, contradictory, labyrinthine, and mostly out of sight.” (Alvarez, 1971, 123)

Será assim o mistério o aspecto que contribuiria para a aura que iria envolver a banda de Seattle e o seu líder, em particular. No entanto, esta é uma dimensão que, a nosso ver, escapa ao espaço e ao tempo da nossa investigação, já que o suicídio de Cornell ocorreu, como referimos no capítulo anterior, após a banda ter ganho um espaço próprio na História do rock.

Deste modo, devemos regressar àquela que foi a pergunta de partida que colocámos no início deste trabalho – se as estéticas que se encontram nas margens são assimiladas pelas estéticas dominantes ou se elas próprias assimilam estas últimas [“swallow or being swallowed”] - e ver se e de que forma conseguimos responder-lhe. Para o fazer, devemos recordar os conceitos e pontos de vista teóricos que, mesmo não tendo sido convocados explicitamente em todos os momentos ao longo da nossa análise, o que se tornaria redundante, estiveram sempre presentes nesta mesma análise.

Persiste uma ideia que se encontra subjacente a tudo o que foi analisado e dito a propósito da existência de uma certa hegemonia de gosto que dita aquilo que os ouvintes de música se encontram sujeitos no seu dia-a-dia. Esta hegemonia deve-se logicamente, a nosso ver, ao facto de haver, neste caso, a nível musical, uma indústria onde existe uma série de editoras discográficas, as chamadas *major labels*, que, devido aos seus meios e aos seus recursos, têm a possibilidade de seleccionar e, conseqüentemente, de determinar e aquilo que uma audiência mais ampla irá ouvir.

Esta ideia, pode ser constatada, como foi previamente mencionado no capítulo 3.2., através da referência às tabelas de vendas e aos artistas que ali ocupavam os lugares cimeiros (Cf. Anexo). Todos esses artistas, no momento do seu apogeu, quando se encontravam em primeiro lugar das tabelas, estavam ligados a grandes editoras. Como foi dito, este aspecto demonstra ser bastante relevante, não apenas para o gosto da audiência dos anos mencionados mas também para o impacto que as editoras teriam na definição desse mesmo gosto. Devemos, assim, salientar, como foi referido no capítulo 1, aquando do enquadramento teórico, que a existência de uma força cultural dominante, hegemónica até, suscita também a emergência de contra-culturas, que não se revêem naquela forma de estar e de agir.

Esta contra-cultura surge precisamente, como foi dito, em reacção à cultura dominante numa determinada época ou momento histórico. Tal pode ser observado, por um lado, de uma forma bastante clara através do signo visual, da imagem, que é também uma

forma de autorrepresentação de uma identidade, às bandas enquanto um signo visual também, constatando-se, neste caso, o contraste existente entre os *Soundgarden* e a generalidade das bandas e dos artistas da década de 1980.

Por outro lado, como foi igualmente referido, a nível musical, o *glam metal* combinava o som tradicional de *heavy metal* com elementos de *hard rock* e *punk rock*, mas acima de tudo, adicionaria melodias influenciadas pelo pop. No entanto, contrastando com o pop, este género iria buscar uma das características específicas do *hard rock*: os sólos de guitarra. Na sua formulação a nível musical viria ainda a ser conhecido pela sua representação de músicas em forma de baladas amorosas. Bandas que seriam sinónimos do *glam metal* como os *Motley Crue*, *Poison*, ou *Bon Jovi*, lançariam todas elas singles pelos quais seriam conhecidas, como “Home Sweet Home” ou “Every Rose has its Thorne”, as quais tinham em comum uma temática de conteúdo amoroso.

Ora, estas contrastavam com a atmosfera dominante dos textos de bandas como os *Soundgarden* ou os *Alice in Chains*, com os seus temas mais sombrios, mais pesados, centrados no dia-a-dia, num “whole way of life”, sem pretensões de embelezar a vida do quotidiano, mas sim de o representar através do ponto de vistas subjectivos dos seus autores. Seria a este nível mais sombrio que elas iriam suscitar um certo efeito de quase osmose face ao ouvinte, que se identificaria com estes sentimentos presentes no quotidiano, na génese até, de cada indivíduo.

Do ponto de vista de estética física e visual – a banda enquanto signo visual acima referido -, o *glam metal* apoiar-se-ia em elementos de certas bandas dos rock dos anos 1970, geralmente com cabelos muito longos, tratados com *spray*, caindo ao longo das costas, maquilhagem, roupas com cores muito vivas e o uso de diversos acessórios, como pulseiras de características bastante extravagantes. A esta imagem opor-se-iam radicalmente as bandas de Seattle, para quem o aspecto físico era secundário, pois consideravam dever trazer para o primeiro plano a sua autenticidade e o aspecto musical. Esta assunção é, a nosso ver, lógica no sentido em que o modo como as bandas se autorrepresentam, nomeadamente o vestuário que escolhiam, era também assim uma expressão de autenticidade para as bandas de Seattle, ao resumir-se, em grande parte, ao uso de calças de ganga, t-shirts ou camisas, roupa que, de uma forma geral, qualquer indivíduo usa informalmente no dia-a-dia.

Com efeito, a nosso ver, esses conceitos e pontos de vista foram, todos eles, relevantes para podermos chegar a uma resposta. Deste logo, a noção segundo a qual “culture is ordinary”, formulada por Raymond Williams, afigurou-se importante para vermos se uma “cultura enraizada no quotidiano”, pode ser entendida como “a whole way of life”, e se esse modo de vida - o modo como a cultura pode ser sentida e adquirida - está ou não relacionada com um sentimento de rebeldia face à norma. Concluía Williams que a cultura não deveria ser vista como um elemento alienatório mas sim de congregação, o que, no caso em apreço, se espelha numa estética que é também uma forma de estar e um elemento de união de um grupo, o que surge em torno do *grunge* que nasceu em Seattle e que significava um gesto, geracional também, de rebeldia face à norma dominante, como observámos no capítulo anterior.

Em certa medida, este aspecto de rebeldia que Theodore Roszak, ao reflectir sobre os movimentos de juventude da década de 1960, associava ao conflito de gerações e que resultava na existência de uma cultura alternativa, que se rebelava contra a dominante, não estaria, ainda segundo ele, totalmente independente da dominante e das forças pré-existentes para se revoltar. A nosso ver, este é um dos aspectos que se evidenciou na nossa análise dos *Soundgarden*, através do modo como a banda soube incorporar vertentes estéticas anteriores, nomeadamente oriundas de bandas consagradas na História do rock como os *Beatles* e os *Led Zeppelin*. Na verdade, embora tenham sido transgressoras nos seus tempos quer devido às suas inovações musicais quer devido a “a whole way of life”, elas eram, aquando do aparecimento da banda de Seattle, instituições consagradas.

Como igualmente vimos, a subversão alternativa dos *Soundgarden* passou por inovações estéticas - a nível da execução musical, por nós assinalada -, e pelas letras com abordagens mais sombrias. Porque a nossa análise deveria necessariamente incorporar estas duas dimensões estéticas, às quais acrescia a da relação da banda com a indústria discográfica, justificou-se a nossa opção metodológica pelos estudos de cultura no que estes implicam a nível de uma abordagem *antidisciplinar*, e pela perspectiva crítica a ela inerente, focada nas implicações políticas da cultura de massas e no seu impacto nas sociedades. Consequentemente, percorreram a nossa análise aqueles que, na esteira de Stuart Hall, foram identificados como os quatro tópicos principais dos estudos culturais: hegemonia, signos e semiótica, representação e discurso e significado e luta.

Aquela que pode ser considerada uma certa uniformização do gosto pop que, na altura, demonstrámos através das referências às tabelas de vendas, foi uma linha de análise que devemos a Theodor W. Adorno, por nós mencionado inicialmente. Como referimos então, Adorno considerava que a uniformização significava um “definhar” tanto da imaginação como da espontaneidade. Esta perspectiva face à cultura dominante implica compreendê-la no contexto histórico da produção decorrente da sociedade industrial em que nos encontramos inseridos, e do seu poder dominante, e à ênfase que é atribuída às grandes indústrias culturais cujo funcionamento se confina ao intuito de procurar e garantir o lucro. Como acima lembrámos, a cultura de massas, na perspectiva da Escola de Frankfurt, produzia desejos, sonhos, esperanças, e medos, bem como um anseio constante de produtos de consumo e conformidade com a cultura predominante e dominante. No limite isso significaria um pensamento reduzido à uniformidade e à ausência de autenticidade. Daí que os autores desta Escola o tenham identificado com “the end of the individual”, algo contra o qual, a nosso ver, a chamada geração X, a dos *Soundgarden*, e estes em particular, constroem uma estética baseada na afirmação do indivíduo, dos seus pontos de vista, medos e anseios.

Tal não significa, porém, que a definição de hegemonia existente no dicionário Merriam-Webster acima referida que a identifica como uma influência preponderante ou autoridade, não seja algo com que esta geração, e a banda em concreto, não se tenham confrontado. Afinal, como defendeu Adorno, essas grandes indústrias irão absorver aquelas que têm menor poder. Daí que todo o processo criativo alternativo passe pela quarta ideia apresentada por Stuart Hall, acima referida: “Meaning and struggle”.

Ora, como demonstrou, a nosso ver, esta análise, quer através do recurso às tabelas de vendas, quer através da experiência de editoras situadas nas margens como a Sub Pop, o ponto de vista de Adorno pode não se cumprir integralmente. Com efeito, a experiência da Sub Pop demonstrou que não é inevitável a assimilação dos grupos ou instituições que se situam nas margens tanto a nível industrial como enquanto promotoras de gostos e estéticos alternativos.

Além disso, a própria opção por parte dos *Soundgarden* no sentido de assinar por uma “major label” foi assumida conscientemente, teve como objectivo alargar o seu espaço de distribuição e de alcance a nível de públicos mais vastos, e, acima de tudo, não

significou uma alteração estética, sendo de salientar que eles se mantiveram fiéis à sua visão do modo como deveriam elaborar a sua música, e inclusive a forma como esta deveria ser feita.

Num momento de transição, como foi por nós acima mencionado, apesar de começar a haver a meio da década uma certa mudança de estilo musical a nível do rock, com o surgimento de géneros como o *nu metal*, que viria a incorporar elementos de outro género emergente, o *hip hop*, os *Soundgarden* iriam manter-se fiéis à sua perspectiva musical mas, acima de tudo, àquilo quem eles entendiam ser a sua identidade, recusando, portanto, ser *swallowed* por estéticas mais dominantes a nível do rock. Este aspecto pode ser observado na música do álbum *Down on the Upside*, intitulada “Ty Cobb” - nome de um jogador de basebol, conhecido pelo seu temperamento efervescente -, na qual os *Soundgarden* utilizam um instrumento insólito a nível do rock, o banjo, o qual é tipicamente usado, seja no género *blue grass*, seja no *country* mas não no *hip hop*.

Numa primeira análise quer da sua imagem - o visual- quer da sua sonoridade, os *Soundgarden* podem, a nosso ver, aparentar ser uma entre muitas outras bandas num género realmente vasto como o rock, onde todos os dias aparecem novas bandas e artistas que se podem perder neste mundo. Numa observação mais profunda, constata-se que o seu talento não só lhes conferiu as capacidades para o sucesso, entendido este como o alcançar um público bastante vasto, mas inclusive o reconhecimento seja este por parte da crítica musical, seja por parte dos seus pares a nível do universo musical. Este reconhecimento do seu talento pode ser observado aquando da morte de Chris Cornell, através dos mais variados tributos de que foi alvo. Artistas, entre muitos outros, como Norah Jones, *Metallica*, *Aerosmith*, Corey Taylor, Axl Rose dos *Guns N' Roses*, tocaram versões de músicas suas e dos *Soundgarden* em tributo à sua obra. Esta atitude por parte destes músicos não pode ser ignorada, lembrando a importância que as palavras e a música de Cornell tiveram na vida destes artistas.

Em 1990, os *Soundgarden*, juntamente com os restantes músicos de Seattle, iniciaram uma revolução musical que fez com que houvesse uma viragem a nível estético, que iria permitir que uma banda como os *Metallica* que, tal como os *Soundgarden*, procurava uma nova sonoridade, lançasse os seus álbuns *Load* e *Reload*, com uma sonoridade bem mais próxima do rock alternativo, com sons de guitarra mais melódicos, e não tão

pesados como aqueles que estes haviam, até à altura, praticado. O tributo dos *Guns N' Roses* e dos *Aerosmith* é também importante e deve ser relevado, pois ambas as bandas faziam parte do género musical da década de 1980, relativamente à qual os *Soundgarden*, e o movimento de Seattle, manifestavam um certo desdém, o que não impediria, porém, a existência de um respeito mútuo.

Este aspecto deve ser destacado, pois, como acima referimos, os *Soundgarden* abriram para os *Guns N' Roses*, no início dos anos 90, durante a digressão europeia intitulada *Use Your Illusions*, quando estes faziam a divulgação e promoção do álbum homónimo. Devemos recordar esta nota porque ela é deveras relevante visto demonstrar como, apesar de os *Soundgarden* não terem o maior apreço nem pela música nem pelo estilo da banda para a qual estavam a abrir, havia, a nosso ver, uma clara noção de que se eles abrissem para uma banda com a dimensão dos *Guns N' Roses*, então das maiores bandas do mundo, cujo primeiro álbum dominou as tabelas de vendas no ano de 1988, tal permitir-lhes-ia dar a conhecer a sua estética inovadora a públicos mais amplos.

Com efeito, a nosso ver, é importante nunca esquecer que, em todas as formas de arte, para que esta tenha um real impacto, necessita de alcançar um público amplo e diversificado, não se podendo manter apenas numa margem e fazer parte de um nicho. Com demonstrou o percurso dos *Soundgarden*, a sua passagem das margens para o cânone do rock, comprovado pelas suas diferentes passagens pelos lugares cimeiros de tabelas de vendas entre artistas com estéticas ligadas a gostos dominantes, nunca significou a diluição ou perda da sua identidade.

Deste modo, a questão apresentada na dicotomia de “swallow or being swallowed”, o “either/or” que o músico Elliot Smith colheu em Kierkegaard para intitular o seu álbum, não se comprovou com os *Soundgarden*, que, por um lado, absorveram estéticas herdadas da tradição rock e outras emergentes suas contemporâneas, e, mesmo transitando de uma editora discográfica situada nas margens para uma *major*, conseguiram preservar a sua identidade estética e alcançar públicos muito para além das fronteiras da sua cidade, Seattle, e dos adeptos do *grunge* aí, então, confinado.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. *History and Freedom*. Cambridge: Polity Press, 2006.

Alvarez, A. *The Savage God - A Study of Suicide*. Harmondsworth: Penguin Books, 1974.

Anderson, Stacey. "Get Yourself Control: The Oral History of Soundgarden's 'Superunknown'" 2014, SPIN. Acedido 6 de Junho de 2019. <https://www.spin.com/2014/06/oral-history-soundgarden-superunknown-anniversary-reissue/>.

Arvidson, Mats. "Theory: Words, Music, an Ideology. The Impact of Cultural Studies on Musicology Within the Context of Word and Music", Beate Schirmacher, Heidi Hart, Katy Heady, and Hannah Hinz (eds) , *Ideology in Words and Music*. Stockholm: Stockholm University, 2012, 15-17.

Berman, Stuart. "Soundgarden Superunknown". 2015. Pitchfork. Acedido a 14 de Agosto 2019 <https://pitchfork.com/reviews/albums/19407-soundgarden-superunknown/>.

Blanc, Mafalda de Faria. *Estudos sobre Heidegger*. Lisboa: Guerra & Paz, 2018.

Bosse. "Schönste Zeit Songtext". 2013, Genius 2019. Acedido 23 de julho de 2019. <https://genius.com/Bosse-schonste-zeit-lyrics>.

Brantlinger, Patrick. "Review Article Raymond Williams: Culture is Ordinary", in *ARIEL: A Review of International English Literature*, 22:2, April 1991, 75-81, Acedido a 1 Junho de 2019. <https://www.scribd.com/document/413801756/33393-Article-Text-86350-1-10-20090727-pdf>.

Caress, Adam. *The Day Alternative Music Died - Dylan, Zeppelin, Punk, Glam, Alt, Majors, Indies, and the Struggle between Art and Money for the Soul of Rock*. Montreat: New Troy Books, 2015.

Chaplin, Julia “Good Times, Bad Times: The End of Soundgarden”. 2017. SPIN. Acedido a 5 de Agosto, 2019 <https://www.spin.com/2017/05/good-times-bad-times-soundgarden-breakup/>.

Clayton, Martin, Herbert, Trevor e Middleton, Richard eds. (2003). *The Cultural Study of Music*. New York and London: Routledge.

Cohen, Sarah. “Ethnography and popular music studies”, in *Popular Music* (1993) Volume 12/2. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 122-138. Acedido Junho 1, 2019.http://uhvold.ff.cuni.cz/pdf/carr/Cohen_Popular_music_ethnography.pdf .

Considine , J.D. “Louder Than Love”. 1997. Rollingstone. Acedido a 13 julho de 2019 <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/louder-than-love-191026/>.

Corcoran, Michel. “Northwest of Hell: Spin’s 1989 Soundgarden Profile”, 2017, SPIN. Acedido a 12 julho de 2019. <https://www.spin.com/2017/05/soundgarden-profile/>.

Chriscornell. “History-Soundgarden”. 2018. Acedido a 23 de Julho de 2019. <http://www.chriscornell.com/history/soundgarden>.

Cornell, Chris “Chris Cornell Lyrics”. s.d., azlyrics.com, 2000-2019. Acedido a 1 de Maio de 2019. <https://www.azlyrics.com/c/chriscornell.html>.

Erlewine, Stephen Thomas. “Biography”. s.d., allmusic.com . Acedido a 1 de Julho, 2019.<https://www.allmusic.com/artist/soundgarden-mn0000001098/biography>.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses –une archéologie des sciences humaines*. Paris: Éditions Gallimard, 1966.

Gilbert, Jeff. “Primecuts: Kim Thayil”. s.d. Stargate. Acedido a 4 de Julho 2019. http://web.stargate.net/soundgarden/articles/gschool_5-94.shtml.

Gomes, Ana Catarina. *Geração Milénio: Comportamento nas Organizações e nos Mercados de Trabalho-Comparação com gerações anteriores*. Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa, 2016.

Gorra, Jeff. “The Mysterious Beauty of “Black Hole Sun””. 2019, ArtistWaves. Acedido a 14 de Julho de 2019. <https://artistwaves.com/the-mysterious-beauty-of-black-hole-sun/>.

Grant, Alden e Jeff Gilbert. “HARD RAIN”. Stargate. Acedido a 4 de julho, 2019.http://web.stargate.net/soundgarden/articles/guitar_5-90.shtml.

Guerra, Paula e Tânia Moreira ed., *Keep it Simple, make it fast! An approach to underground music scenes*. Porto: UP, 2015.

Keller, Douglas. “The Frankfurt School and British Cultural Studies: The Missed Articulation. 2005. *Illuminations: The Critical Theory Project*. Acedido a 1 de Janeiro de 2019. <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell16.htm>.

Morley, David e Kuan-Hsing Chen, *Stuart Hall – Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge ,2005.

Horkheimer, Max e Theodor W. Adorno. “The culture industry: Enlightenment as massdeception.” In Gunzelin Schmid Noerr (ed.), *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002, 41–72.

Hunter, James. “Alternative rock music.” 2000, Enciclopedia Britannica, Acedido a 15 Junho de 2019. <https://www.britannica.com/art/alternative-rock>.

Johnston, Maura. “Soundgarden Ultramega OK”.2017,Pitchfork.Acedido a 12 de Fevereiro de 2019. <https://pitchfork.com/reviews/albums/22986-ultramega-ok/>.

Leonard, Michael. “UNKNOWN PLEASURES” Stargate. Acedido a 2 de Junho, 2019 http://web.stargate.net/soundgarden/articles/theguitar_12-96.shtml.

Lexico.“Definition of independent in English”. s.d. Acedido a 1 Janeiro de 2019. <https://www.lexico.com/en/definition/independent>.

Merriam-Webster. “Definition of *image*”.2002. Acedido a 12 de Janeiro de 2019. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/image>.

Mother Love Bones. “Mother Love Bones Lyrics”, s.d., azlyrics.com, 2000-2019. Acedido a 20 de Junho de 2019. <https://www.azlyrics.com/m/motherlovebone.html>.

Oxford Advanced Learner's Dictionary. “Definition of museum noun from the Oxford Advanced Learner's Dictionary”. s.d. Acedido a 3 Junho de 2019. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/museum>.

Peacock, Tim. “How Soundgarden Turned Up Their Star Quality With ‘Louder Than Love’”. 2019. Undiscovermusic. Acedido a 5 de Setembro, 2019 <https://www.udiscovermusic.com/stories/louder-than-love-soundgarden-second-album/>.

Puas, Dan Aku. “Cultural Studies: Subject and Characteristics.” 2007, Die Sonnenblume. Acedido a 1 de Janeiro de 2019. <https://yolagani.wordpress.com/2007/10/27/cultural-studies-subject-and-characteristics/>.

Quivy, R. & L.V. Campenhoudt. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva, 1998.

Reilly, Dan. “Soundgarden Reissue Career-Launching ‘Screaming Life’/’Fopp’ EP Twofer-Sub Pop dusts off late-'80s gems for first digital release on November 26”, 2013, SPIN. Acedido a 3 de Março de 2019. <https://www.spin.com/2013/10/soundgarden-screaming-life-fopp-ep-reissue-sub-pop/>.

René Magritte Biography, Paintings, and Quotes. “The Treachery of Images by Rene Magritte”. 2009. Acedido a 1 de Julho de 2019. <https://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp>.

Reyes-Kulkarni, Saby. “Soundgarden Badmotorfinger”. 2016. Pitchfork . Acedido a 17 de Agosto 2019 <https://pitchfork.com/reviews/albums/22631-badmotorfinger/>.

Ribeiro, Adalberto Faria. *Generation X e L’Horreur Économique: uma ponte para um novo espaço americano e a construção de uma nova narrativa social*. Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta, 2001.

Roszak, Theodore. *The Making of a Counter Culture - Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Garden City, New York: Anchor Books, Doubleday & Company, Inc. 1969.

Silveira, Fabrício e Counter, Marcelo Bergamin. “Do it your self:’ Daniel Johnston’s demon” in *Keep it Simple, make it fast! An approach to underground music scenes*, ed. por Guerra, Paula e Tânia Moreira, Porto: UP, 2015, 49-58.

Soundgarden. “Soundgarden Lyrics”s.d., azlyrics.com, 2000-2019. Acedido a 17 de Junho de 2019. <https://www.azlyrics.com/s/soundgarden.html>.

Taylor, Charles. *Sources of the Self – The Making of Modern Identity*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1989.

Temple Of The Dog. “Temple Of The Dog” s.d., azlyrics.com, 2000-2019. Acedido a 1 de Maio de 2019 <https://www.azlyrics.com/t/templeofthedog.html>.

Williams, Raymond. *Culture and Society - 1780-1950*. Garden City, New York: Anchor Books Doubleday & Company, Inc.1960.

Williams, Raymond. *Raymond Williams on Culture and Society: Essential Writing*. London: Sage Books, 1958.

William, Raymond. “Cultural is ordinary [1958]” in Raymond Williams ed. , 93-100, *Ressources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. London: Verso, 1989.

Discografia

Compilação, " Singles: Original Motion Picture Soundtrack". Epic Soundtrax. 30 de Junho, 1990, cd

Mother Love Bone. "Apple". Stardog/Mercury, Lemon Recordings (reedicao). 19 de Julho, 1990, cd

Temple of the Dog. "Temple of the Dog". A&M Records. 16 de Abril, 1991, cd

Soundgarden. "Screaming Life ". Sub Pop. 1 de Outubro ,1987, cd

Soundgarden. "Ultramega OK" . SST . 31 de Outubro, 1988, cd

Soundgarden. ".Louder Than Love". A&M Records 5 de Setembro, 1989, cd

Soundgarden. "Screaming Life/Fopp". Sub Pop. 11 de Maio, 1990, cd

Soundgarden. "Badmotorfinger". A&M Records . 24 de Setembro, 1991, cd

Soundgarden. "Superunknown". A&M Records . 8 de Marco, 1994, cd

Soundgarden. "Down On The Upside". A&M Records. 21 de Maio, 1996, cd

Soundgarden. "King Animal". Seven Four Entertainment, Republic Records e Vertigo Records. 13 de Novembro, 2012, cd

Soundgarden. "Telephantasm", A&M Records, September 28, 2010, cd

Videografía

Adventurer, Kungaloosh. “Soundgarden: Headbangers Ball”. YouTube Vídeo, 7:52. Publicado [14/04/2010]. <https://www.youtube.com/watch?v=uzHkRM4b9hU>

Alquinta Fito. “Soundgarden - Lollapalooza Chile 2014 Apr 1, 2014”. YouTube Vídeo, 2:03. Publicado [14/04/2014]. <https://www.youtube.com/watch?v=JvqQY6b5IbA>

Audouin, Marianne. “Chris Cornell best of interviews (1992 - 2017)”. YouTube Vídeo, 32:14. Publicado [27/05/2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=9QxyrXucroY>

DrunkOnBumWine. “Chris Cornell on the Howard Stern Show 6-12-07 (1/6)”. YouTube Vídeo, 10:00. Publicado [06/08/2009]. <https://www.youtube.com/watch?v=mJSj2beqMTk>

DrunkOnBumWine. “Chris Cornell on the Howard Stern Show 6-12-07 (3/6)”. YouTube Vídeo, 10:00. Publicado [06/08/2009]. <https://www.youtube.com/watch?v=ldtS75fnmbc>

DrunkOnBumWine. “Chris Cornell on the Howard Stern Show 6-12-07 (4/6)”, YouTube Vídeo, 10:00. Publicado [06/08/2009]. <https://www.youtube.com/watch?v=nijTgFzixl0>

DrunkOnBumWine. “Chris Cornell on the Howard Stern Show 6-12-07 (5/6)”. YouTube Vídeo, 10:00. Publicado [06/08/2009]. <https://www.youtube.com/watch?v=uI83pj0Dvec>

DrunkOnBumWine. “Chris Cornell on the Howard Stern Show 6-12-07 (6/6)”. YouTube Vídeo, 3:14. Publicado [06/08/2009]. <https://www.youtube.com/watch?v=NUijc9GpPNc>

Hidalgo, Oscar. “Soundgarden - [Pinkpop Festival 1992] [Fullscreen 720p]”. YouTube Vídeo, 21:30. Publicado [10/10/2012]. <https://www.youtube.com/watch?v=FSGiMAhMkw>

Lee, Alan. "Soundgarden -- 1996 Promo Interview with Alain & Natasha (Part 1 of 2)". YouTube Vídeo, 4:44. Publicado [12/10/2010]. <https://www.youtube.com/watch?v=ayosR-SJMqw>

Lee, Alan. "Soundgarden -- 1996 Promo Interview with Alain & Natasha (Part 2 of 2)". YouTube Vídeo, 10:47. Publicado [12/10/2010]. <https://www.youtube.com/watch?v=i-cv7azSLZQ>

SeniorCareHelper. "Chris Cornell Rare Interview About Depression and Drugs | SCH TimeMachine". YouTube Vídeo, 4:13. Publicado [19/05/2017]. <https://www.youtube.com/watch?v=Aso9FmOk7qg>

Tdc. "Soundgarden 7/22/92 Bremerton, WA "Lollapalooza"(full concert)". YouTube Vídeo, 47:27. Publicado [18/08/2012]. <https://www.youtube.com/watch?v=Be0clN1jTog>

TheSteved111. "Chris Cornell - Acoustic - Milwaukee 4.23.11 Filmed From Stage! 70 Min(GreatAudio)". YouTube Vídeo, 1:10.13. Publicado [12/06/2015]. https://www.youtube.com/watch?v=FVpF2_MhPt8

TheSteved111. "Soundgarden - Hyde Park - Hard Rock Calling 7-13-2012 - Pro Shot (HQ) Full Show". YouTube Vídeo, 1:53.37. Publicado [21/03/2016]. <https://www.youtube.com/watch?v=p8hKsPtw4yY>

THIS4U2NJOY. "Soundgarden Headbanger's Ball in Seattle WA". YouTube Vídeo, 29:55. Publicado [18/05/2012]. <https://www.youtube.com/watch?v=acnBrvuoaj4>

Soundgarden. "Soundgarden - Fell On Black Days (Official Music Video)". YouTube Vídeo. 5:05. Publicado [21/04/2010]. <https://www.youtube.com/watch?v=ySzrJ4GRF7s>

R, Tracy. "Chris Cornell - Mind Riot (Live) Oct 24, 2011". YouTube Vídeo, 5:15. Publicado [24/10/2011]. <https://www.youtube.com/watch?v=FajC11vV6MQ>

ANEXO

Billboard 200

1988

Issue Date	Title	Artist	Issue Date	Title	Artist			
January 2	Dirty Dancing	Soundtrack	September 24	Appetite For Destruction	Guns N' Roses			
January 9			October 1					
January 16	Faith	George Michael	October 8	New Jersey	Bon Jovi			
January 23	Tiffany	Tiffany	October 15					
January 30			October 22					
February 6	Faith	George Michael	October 29	Rattle And Hum (Soundtrack)	U2			
February 13			November 5					
February 20			November 12					
February 27			November 19					
March 5			November 26					
March 12			December 3					
March 19			December 10					
March 26			December 17					
April 2	Dirty Dancing	Soundtrack	December 24	Giving You The Best That I Got	Anita Baker			
April 9			December 24					
April 16			* https://www.billboard.com/archive/charts/1988/billboard-200					
April 23								
April 30								
May 7								
May 14							Faith	George Michael
May 21								
May 28								
June 4								
June 11								
June 18								
June 25	OU812	Van Halen						
July 2								
July 9								
July 16	Hysteria	Def Leppard						
July 23								
July 30	Appetite For Destruction	Guns N' Roses						
August 6								
August 13	Hysteria	Def Leppard						
August 20	Roll With It	Steve Winwood						
August 27	Tracy Chapman	Tracy Chapman						
September 3	Hysteria	Def Leppard						
September 10								
September 17								

Billboard 200

1989

Issue Date	Title	Artist	Issue Date	Title	Artist		
January 7	Giving You The Best That I Got	Anita Baker	September 9	Hangin' Tough	New Kids On The Block		
January 14			September 16				
January 21	Don't Be Cruel	Bobby Brown	September 23	Girl You Know It's True	Milli Vanilli		
January 28			September 30				
February 4			October 7	Forever Your Girl	Paula Abdul		
February 11	Appetite For Destruction	Guns N' Roses	October 14	Dr. Feelgood	Motley Crue		
February 18	Don't Be Cruel	Bobby Brown	October 21				
February 25			October 28	Janet Jackson's Rhythm Nation 1814	Janet Jackson		
March 4			November 4				
March 11	Electric Youth	Debbie Gibson	November 11				
March 18			November 18				
March 25			November 25	Girl You Know It's True	Milli Vanilli		
April 1			December 2				
April 8			December 9				
April 15			Loc-ed After Dark	Tone-Loc	December 16	Storm Front	Billy Joel
April 22			Like A Prayer	Madonna	December 23	Girl You Know It's True	Milli Vanilli
April 29	December 30	...But Seriously			Phil Collins		
May 6	* https://www.billboard.com/archive/charts/1989/billboard-200						
May 13							
May 20							
May 27							
June 3					The Raw & The Cooked	Fine Young Cannibals	
June 10							
June 17							
June 24							
July 1							
July 8							
July 15	Batman (Soundtrack)	Prince					
July 22							
July 29							
August 5							
August 12							
August 19							
August 26	Repeat Offender	Richard Marx					
September 2							

Billboard 200

1990

Issue Date	Title	Artist	Issue Date	Title	Artist		
January 6	...But Seriously	Phil Collins	August 18	Please Hammer Don't Hurt 'Em	M.C. Hammer		
January 13	Girl You Know It's True	Milli Vanilli	August 25				
January 20	...But Seriously	Phil Collins	September 1				
January 27			September 8				
February 3	Forever Your Girl	Paula Abdul	September 15				
February 10			September 22				
February 17			September 29				
February 24			October 6				
March 3			October 13				
March 10			October 20				
March 17			October 27				
March 24			November 3				
March 31			November 10			To The Extreme	Vanilla Ice
April 7			Nick Of Time			Bonnie Raitt	November 17
April 14				November 24			
April 21	December 1						
April 28	I Do Not Want What I Haven't Got	Sinead O'Connor	December 8				
May 5			December 15				
May 12			December 22				
May 19			December 29				
May 26			* https://www.billboard.com/archive/charts/1990/billboard-200				
June 2							
June 9	Please Hammer Don't Hurt 'Em	M.C. Hammer					
June 16							
June 23							
June 30	Step By Step	New Kids On The Block					
July 7	Please Hammer Don't Hurt 'Em	M.C. Hammer					
July 14							
July 21							
July 28							
August 4							
August 11							

Billboard 200

1991

Issue Date	Title	Artist	Issue Date	Title	Artist		
January 5	To The Extreme	Vanilla Ice	July 27	Unforgettable : With Love	Natalie Cole		
January 12			August 3				
January 19			August 10				
January 26			August 17				
February 2			August 24				
February 9			August 31	Metallica		Metallica	
February 16			September 7				
February 23			September 14				
March 2	Mariah Carey	Mariah Carey	September 21	Ropin' The Wind	Garth Brooks		
March 9			September 28				
March 16			October 5	Use Your Illusion II	Guns N' Roses		
March 23			October 12				
March 30			October 19	Ropin' The Wind	Garth Brooks		
April 6			October 26				
April 13			November 2				
April 20			November 9				
April 27			November 16				
May 4			November 23				
May 11			November 30				
May 18			Out Of Time	R.E.M.	December 7	Achtung Baby	U2
May 25			Time, Love And Tenderness	Michael Bolton	December 14	Dangerous	Michael Jackson
June 1	Out Of Time	R.E.M.	December 21				
June 8	Spellbound	Paula Abdul	November 23				
June 15			November 30				
June 22	Efil4zaggin	N.W.A	December 7	Achtung Baby	U2		
June 29	Slave To The Grind	Skid Row	December 14	Dangerous	Michael Jackson		
July 6	For Unlawful Carnal Knowledge	Van Halen	December 21				
July 13			December 28				
July 20							
			* https://www.billboard.com/archive/charts/1991/billboard-200				

Billboard 200

1994

Issue Date	Title	Artist	Issue Date	Title	Artist
January 8	Music Box	Mariah Carey	July 16	The Lion King	Soundtrack
January 15	Doggy Style	Snoop Doggy Dogg	July 23		
January 22	Music Box	Mariah Carey	July 30		
January 29			August 6		
February 5			August 13		
February 12			Jar Of Flies (EP)		
February 19	Kickin' It Up	John Michael Montgomery	August 27		
February 26	Toni Braxton	Toni Braxton	September 3		
March 5	Music Box	Mariah Carey	September 10		
March 12			September 17		
March 19	Toni Braxton	Toni Braxton	September 24		
March 26	Superunknown	Soundgarden	October 1	From The Cradle	Eric Clapton
April 2	The Sign	Ace Of Base	October 8	II	Boyz II Men
April 9	Far Beyond Driven: 20th Anniversary Edition	Pantera	October 15	Monster	R.E.M.
April 16	Longing In Their Hearts	Bonnie Raitt	October 22		
April 23	The Division Bell	Pink Floyd	October 29	II	Boyz II Men
April 30			November 5	Murder Was The Case	Soundtrack
May 7			November 12		
May 14			November 19	MTV Unplugged In New York	Nirvana
May 21	Not A Moment Too Soon	Tim McGraw	November 26	Hell Freezes Over	Eagles
May 28			December 3		
June 4	The Crow	Soundtrack	December 10	Miracles: The Holiday Album	Kenny G
June 11	The Sign	Ace Of Base	December 17		
June 18	Ill Communication	Beastie Boys	December 24	Vitalogy	Pearl Jam
June 25	Purple	Stone Temple Pilots	* https://www.billboard.com/archive/charts/1994/billboard-200		
July 2					
July 9					

Billboard 200

1996

Issue Date	Title	Artist	Issue Date	Title	Artist		
January 6	Daydream	Mariah Carey	July 20	It Was Written	Nas		
January 13			July 27				
January 20	Waiting To Exhale	Soundtrack	August 3	Beats, Rhymes And Life	A Tribe Called Quest		
January 27			August 10				
February 3			August 17				
February 10			August 24			Jagged Little Pill	Alanis Morissette
February 17			August 31				
February 24			Jagged Little Pill			Alanis Morissette	September 7
March 2	All Eyez On Me	2Pac	September 14	No Code	Pearl Jam		
March 9			September 21				
March 16	Jagged Little Pill	Alanis Morissette	September 28	Home Again	New Edition		
March 23			October 5	Falling Into You	Celine Dion		
March 30			October 12				
April 6	Anthology 2	The Beatles	October 19	From The Muddy Banks Of The Wishkah	Nirvana		
April 13	Jagged Little Pill	Alanis Morissette	October 26	Falling Into You	Celine Dion		
April 20			November 2	Recovering The Satellites	Counting Crows		
April 27			November 9	Best Of Volume 1	Van Halen		
May 4	Evil Empire	Rage Against The Machine	November 16	Anthology 3	The Beatles		
May 11	Fairweather Johnson	Hootie & The Blowfish	November 23	The Don Killuminati: The 7 Day Theory	Makaveli		
May 18			November 30	Tha Doggfather	Snoop Dogg		
May 25	The Score	Fugees	December 7	Razorblade Suitcase	Bush		
June 1			December 14				
June 8			December 21	Tragic Kingdom	No Doubt		
June 15			December 28				
June 22	Load	Metallica	* https://www.billboard.com/archive/charts/1996/billboard-200				
June 29							
July 6							
July 13							