



Soundgarden: para uma sociologia do excesso no movimento grunge (1984-1994)

Soundgarden: Towards a sociology of excess in the grunge movement (1984-1994)

Henrique Grimaldi Figueredo

henriquegrimaldi.figueredo@ufjf.br

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Paula Guerra

pguerra@letras.up.pt

Universidade do Porto - U.Porto

10.52521/opp.v23n1.14663

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submissão do trabalho: 28/01/2025

Aprovação do trabalho: 09/05/2025

Publicação do trabalho: 15/05/2025

Resumo

O presente ensaio procura entender e explorar as ideias de risco e de excesso enquanto categorias sociológicas de análise. Tomando como exemplo heurístico o movimento *grunge* que se inicia em Seattle em meados dos anos 1980 – e em especial a banda *Soundgarden* – essa digressão busca costurar as expressões estilísticas, performáticas e sonoras do *grunge* a partir de um conjunto complexo de condicionantes sociais e culturais que lhe são externas. Operando a partir da sociologia cultural, tentaremos situar o *grunge* no quadro mais amplo de profundas transformações experimentadas nas duas últimas décadas de século XX, descrevendo o papel das ansiedades geracionais para a cultura.

Palavras-chave

cenas culturais. grunge. Soundgarden. Seattle.

Abstract

This paper seeks to understand and explore the ideas of risk and excess as sociological categories of analysis. Taking as a heuristic example the grunge movement that began in Seattle in the mid-1980s – and in particular the band Soundgarden – this digression seeks to connect the stylistic, performative and musical expressions of grunge from a complex set of social and cultural conditioning that are external to it. Operating from the perspective of cultural sociology, we will try to situate grunge within the broader framework of profound transformations experienced in the last two decades of the 20th century, describing the role of generational anxieties for culture.

Keywords

cultural scenes. grunge. Soundgarden. Seattle.

*'Neath the black the sky looks dead/ Call my name through the
cream/And I'll hear you scream again/Black hole Sun/Won't you
come?/And wash away the rain/Black hole Sun/Won't you come?'*

– “Black Hole Sun”. In: *Superunknown* (1994). Soundgarden.

Notas de abertura: para uma sociologia do excesso

Nossa intenção neste texto é fazer uma reflexão introdutória em relação ao que chamaremos posteriormente de sociologia do excesso; uma lente analítica que permite pensar as estéticas, estilos e sonoridades daquilo que se convencionou intitular de movimento *grunge*. Trata-se na realidade de um exercício de fabulação, que a partir de uma análise qualitativa combinada entre imagens² (Pink, 2001, 2015) e bibliografia³, procura estabelecer um glossário dos tipos e temas que no imaginário social poderiam ser percebidos enquanto “*grunge*”.

Evidentemente nenhum grupo gosta de se ver reduzido a um rótulo, sobretudo quando este é aplicado de forma aparentemente indiscriminada pela mídia, como foi o caso do *grunge*, “depois que o Nirvana alcançou o estrelato no outono de 1991 com o primeiro single de *Nevermind*, aquele hino geracional do *rock* que foi *Smells Like Teen Spirit* (Yarm, 2011, p. 13, tradução nossa). Empregado quase como um sinônimo para aqueles grupos cuja música era caracterizada pelas guitarras “sujas”, a música de garagem e as estéticas visuais e sonoras desleixadas (cuja raiz foi o *punk* dos anos 1970), o *grunge* rapidamente tornou-se uma etiqueta.

Esta é a razão que leva o jornalista e teórico da música, Mark Yarm (2011) a se perguntar como pode uma banda como o *Pearl Jam* – cuja construção musical deve mais ao *rock* clássico do que ao *punk* – ser rotulada de *grunge*. A resposta, ao que parece, está na genealogia (dois membros do *Pearl Jam* são oriundos do que muitos citam como a

1 Em tradução livre, “Sob a escuridão o céu parece morto/ Chame por mim através do núcleo/ E te ouvirei novamente gritar/ Sol do buraco negro/ Você não vem?”.

2 Neste trabalho, a seleção e análise de imagens relaciona-se aos métodos empregues pela socióloga e antropóloga britânica, Sarah Pink (2001, 2015), que oferece uma visão contemporânea de como o arranjo entre fotografia, vídeo e hipermídia, juntamente com a etnografia, tem o potencial de proporcionar uma maior compreensão dos fenômenos sociais. Partindo de uma necessária adequação na seleção das imagens – nos exemplos de Pink, as touradas e a cultura da Guiné-Bissau, possuem valores distintos em relação ao uso e valor da mídia, o que demanda métodos também variados – no caso do *grunge* entendemos que boa parte do que se constituiu como o estilo foi estabelecidos pela forma como os mídia da época retratavam imagetivamente e discursivamente o movimento. Nesse sentido, fazemos um movimento contrário, buscando selecionar imagens e discursos produzidos na própria cena, por agentes que usufruíam dos mesmos capitais e que por ela circulavam. A estas imagens deu-se peso testemunhal, uma espécie de registro arqueológico que juntamente das condicionantes sociais, econômicas e políticas do período nos ajudam a recontar essa história.

3 Sobretudo aquilo que chamamos de “etnografias do *grunge*”, um conjunto de trabalhos jornalísticos (Anderson, 2007; Prato, 2009; Henderson, 2021; Thompson, 2021) ou autobiográficos (Tepedelen; Turner, 2023) preocupados em produzir uma “história oral” do movimento através de seus principais interlocutores.

primeira banda *grunge*, o *Green River*). “Se você morava em *Seattle* naquela época e tinha menos de 30 anos, você era *grunge*”, foi como Ben London, do *Alcohol Funnycar* – uma banda de *Seattle* que decididamente não era *grunge* – descreveu o início dos anos 90 para o pesquisador (Yarm, 2011, p. 13-14).

Geograficamente situada, a nomenclatura parecia dar conta de uma “cena” contracultural bem definida (Becker, 2004; Montano, 2009⁴), e que se materializou num conjunto de espaços, clubes e gravadoras (particularmente a *Sub Pop*⁵) em *Seattle, Washington*, e em seu entorno, de meados dos anos 1980 em diante. Apesar do elemento territorial ser inicialmente decisivo, o *grunge* rapidamente se “globalizaria” e, como uma lente codificada a partir de certos elementos que a mídia reconhecia como “estilísticos”, foi utilizado para descrever tanto outras bandas estadunidenses (os *Stone Temple Pilots*, de San Diego) quanto grupos musicais que surgiram no mesmo período na Grã-Bretanha (*Bush*) e Austrália (*Silverchair*).

Embora a confusão terminológica tenha-se desdobrado em uma resistência na própria cena, com o tempo o “projeto *grunge*” da *Sub Pop* mostrou-se economicamente interessante: “*smells like big bucks*”, escreveu Peter Kobel em 1993, ao refletir acerca do impacto financeiro do fenômeno e do sucesso meteórico alcançado pelas suas principais bandas⁶. Assim, apesar de Steve Turner, guitarrista do *Mudhoney*, ter afirmado que nunca haviam se considerado, de fato, como *grunge*; e Kurt Cobain, do *Nirvana*, na icônica foto com a filha Frances, portando a camiseta “*Grunge is Dead*”, expressasse, ainda que veladamente, algum descontentamento acerca da etiquetagem, no final das contas a ideia de um movimento se estabeleceu. Segundo Turner em entrevista a Yarm (2011, p. 14, tradução nossa), “em 1995, saímos do armário e dissemos: OK, que se dane, somos *grunge*. Se alguém é *grunge*, somos nós”.

Se para alguns teóricos mais ortodoxos, o *grunge* encerra-se em 1994 – o marco

4 Para que uma cena se constitua é necessário que existam arranjos materiais e simbólicos que possibilitem a realização das ações e práticas que um determinado grupo deseja desempenhar. Nesses termos, as cenas se organizam a partir de um conjunto de ruas, galerias, lojas, eventos, clubes, bares, boates, etc; em consonância com práticas simbólicas “subculturais” reconhecidas e valorizadas por estes grupos (Thornton, 1995a). Em *Jazz Places*, Howard Becker (2004) descreve, por exemplo, como a cena *jazz* esteve, em seu início, organizada em clubes e bares de Kansas City (EUA) nas décadas de 1920-1930; Ed Montano (2009) nos fala da importância dos *nightclubs* para a cena *dance music* de Sidney (Austrália), e Sarah Thornton (1995b), ao revisar o funcionamento dos capitais – aqui articulados no sentido bourdieusiano – salienta como parece se desenvolver um tipo de capital subcultural de reconhecimento, associado a certas práticas e ações.

5 Gravadora independente fundada em 1986 por Jonathan Poneman e Bruce Pavitt em *Seattle*, a *Sub Pop Records* foi responsável por lançar boa parte das bandas que seriam posteriormente reconhecidas como *grunge*. O seu primeiro projeto, em 1987, foi o EP *Screaming Life*, do Soundgarden. Em 1988 lançaram dois álbuns centrais para o movimento, *Bleach*, do *Nirvana*, e *Superfuzz Bigmuff*, do *Mudhoney*. As origens da *Sub Pop*, para além de seu papel enquanto gravadora, remontam ao ano de 1979, quando Pavitt lança o fanzine *Subterranean Pop*.

6 Veja Kobel (1993).

temporal seria o suicídio de Kurt Cobain em abril daquele ano – para os próprios musicistas o fenômeno tem outro significado. Como argumenta Mark Arm (ex-*Green River* e atual vocalista do *Mudhoney*, a quem é computada a invenção do termo “grunge”), “odeio quando as pessoas dizem que um determinado tipo de música está morto. É uma ideia estúpida. É ver a música como um modismo, (...), como pode ter acabado enquanto ainda houver alguém escrevendo ou tocando músicas nesse estilo?” (Arm apud. Yarm, 2011, p. 14, tradução nossa). O *grunge*, seja ele o que for, não está morto⁷.

Um intrincado cipoal de disputas terminológicas e de contradições narrativas, para avançar é preciso estabilizar – ao menos momentaneamente – o que, para nós, seria o *grunge*. Frequentemente descrito como um cruzamento entre o *punk* e o *heavy metal*, musicalmente, o *grunge* se caracterizava por uma sonoridade “sombria”, baseada em guitarras e em uma formação tradicional que emulava as bandas de *rock*: guitarra, baixo e bateria (Mazullo, 2000). O *grunge* é uma combinação sônica entre *punk* e *heavy metal*, tendo como referenciais os *Stooges* e o *Black Sabbath*. A editora *Sub-Pop* foi o epicentro do movimento e teimava em manter o som das bandas tal como se ainda estivessem a tocar numa garagem. Mistura-se com o *indie rock* e o *hardcore*. É a sonoridade dos *Mudhoney*, dos *Nirvana*, dos *Black Flag*, dos *The Minutemen*, dos *Dinosaur Jr.*, *Mission of Burma*, *Minor Threat*, *Hüsker Dü*, entre outros (Guerra, 2010, 2015). No entanto, como argumenta Grossberg (1990, p. 114), um estilo não pode ser definido unicamente por sua música.

Desde meados dos anos 1990, algumas abordagens investigativas permitiram pensar o *grunge* a partir de distintos enfoques. Mazzarella (1995) e Jones (1995) dedicaram-se a cartografias do movimento na mídia; Fish (1995) debruçou-se sobre o estudo e análise das composições; Beebe (2002) repensou a relação entre letra, sonoridades e performances e Strong (2011a) reconstruiu a relação do *grunge* com os públicos e a memória social, tomando para tanto um recorte de gênero em sua análise⁸. Essas são camadas de significado que uma vez incorporadas ao elemento musical, ajudam a estabelecer e descrever as condições de singularidade que permitem conceituá-lo enquanto um estilo.

Nesse contexto, o objetivo dessa digressão será justamente complexificar estes estratos interpretativos. A partir da sociologia cultural (Alexander, 2011), o que propomos é um mapa sensível (via imagem e texto), no qual as estéticas *grunge*, tomadas como re-

7 Os *Melvins* e o *Mudhoney* continuam tocando, e três das quatro mais importantes grandes bandas de *grunge* (*Pearl Jam*, *Alice in Chains* e *Soundgarden*) ainda estão em atividade.

8 Embora com o passar do tempo o *grunge* tenha sido reivindicado como um espaço masculino, nos moldes de outros movimentos do *rock*, uma breve análise sociológica de sua cena revela um quadro mais complexo. Para Catherine Strong (2011b, p. 399), uma característica incomum da cena *grunge* era a proporção relativamente alta de artistas e bandas do sexo feminino, o que, combinado com as posições explícitas contra o sexismo adotadas por músicos proeminentes, como Kurt Cobain, serviu para posicioná-la como uma cena mais neutra em termos de gênero. Algumas das bandas femininas associadas ao *grunge*, especialmente *L7*, *Hole* e *Babes in Toyland*, tornaram-se comercialmente bem-sucedidas durante esse período.

síduos “arqueológicos” (Foucault, 2002), permitiriam recriar um modo de ser e pensar (o *ethos* geracional), atestando, ainda que panoramicamente, a relação entre identidades juvenis (processos de individuação em crise, como supomos), o vestir enquanto forma de projeção de si e de suas angústias, além das performances e escolhas que fazem do grunge um campo de experimentação com o excesso.

Dialogando com uma tradição sociológica que toma os riscos – reais ou presumidos – como transformadores das sensibilidades e regimes de sociabilidade (Maffesoli, 1988; Giddens, 1991; Beck, 1992; Beck, Giddens e Lash, 1995), esta análise parte de um exemplo heurístico – os estilos, estéticas e sonoridades da banda *Soundgarden* – e de um recorte diacrônico que compreende um período de dez anos – 1984, ano de formação do grupo, a 1994, lançamento de seu icônico álbum *Superunknown* – com a intenção de povoar e ampliar um glossário acerca do *grunge* e sua expressão enquanto formas de vestir, parecer e performar.

A sociedade de risco e o grunge

Tendo até então frequentado apenas as grandes *shows* de *rock*, eu não sabia muito bem o que esperar quando concordei em assistir a uma apresentação no sábado, 17 de março de 1990, em um clube chamado *L'Amour*, no *Brooklyn*, Nova York. Os dois principais motivos pelos quais comprei um ingresso para esse *show* de três bandas, foram o *Faith No More* e o *Voivod*, atração principal do *sci-fi metal*. Depois da fantástica apresentação do FNM, a banda, com a qual eu estava menos familiarizado, subiu ao palco. O vocalista não esperou muito tempo; logo nas primeiras notas do número de abertura, ele estava escalando a multidão em canos presos ao teto (se não me falha a memória, já sem camisa e usando shorts completamente cobertos por fita isolante prateada), antes de se jogar no mar de “*moshers*” lá embaixo. O guitarrista parecia saído de um filme da dupla *Cheech & Chong*, com uma barba cheia e os olhos aparentemente fechados o tempo todo, como se estivesse atingindo um estado de nirvana tocando *riffs* monstruosos do *Sabbath*. A grande mecha de cabelos cacheados do baixista balançava no ritmo da música, enquanto o baterista dedicava-se a um som impressionantemente complexo e primitivo. Essa, meus amigos, foi minha apresentação ao poderoso *Soundgarden*. Não é preciso dizer que, pouco tempo depois, eu me converti, comprando praticamente todas as gravações do *Soundgarden* que consegui encontrar e lendo todas as entrevistas sobre a banda. Na maioria dos artigos, era mencionado que havia outros grupos de estilo semelhante da cidade natal do *Soundgarden* – *Seattle* – que também estavam subindo na hierarquia (do *rock*). No ano seguinte, parecia que todo mês havia uma nova banda da região de *Seattle* para descobrir – *Mother Love Bone*, *Alice in Chains*, *Tad*, *Temple of the Dog*, *Mudhoney*, *Melvins*, *Screaming Trees* etc. E, é claro, quando o *Nirvana* e o *Pearl Jam* surgiram, o mundo do *rock* felizmente mudou para uma música honesta e real. E junto disso veio a palavra que seria para sempre associada ao movimento: *grunge* (Prato, 2009, p. 7-8, tradução nossa).

O relato do jornalista e crítico musical, Greg Prato, acerca de seu primeiro *show* do *Soundgarden*, é recuperado aqui pela destreza com que desoculta três dimensões que interessam a nossa análise. Primeiro, o aspecto da fúria performática de Chris Cor-

nell, vocalista do *Soundgarden*, atirando-se de encontro a turba tempestuosa de fãs, um modo de ser muito radical que traduz alguns dos códigos da juventude inserida nos circuitos “subculturais”⁹ (Thornton, 1995b; Strong, 2011b). Segundo, as pistas trazidas sobre a indumentária do cantor, *shorts* remendados com fita isolante e tronco desnudo, e do guitarrista (saído de um filme de *Cheech & Chong*), funcionam como ambientação plástica da cena, são elementos indiciais de um jeito (uma forma ou inclinação) de se vestir ou se portar. Terceiro, nota-se que junto deles há vários outros grupos musicais que apresentariam um “estilo semelhante”: não se trata, portanto, de uma coincidência, mas sim de um *ethos*.

Para Paula Guerra (2016, p. 2-3), as definições encontradas sobre o *grunge* incidem em elementos musicais, geográficos, temporais e culturais, assim como numa compreensão e ilustração das bandas que se considera estarem ínsitas no estilo. O *grunge* é sempre associado a uma localização geográfica específica – *Seattle* ou Noroeste Americano – assim como a uma época: princípios da década de 90, embora as principais bandas já estivessem em atividade desde os anos 1980. Percepcionado como o gênero oposto e rival daquilo que era considerado o *hair metal* – caracterizado pelo consumismo levado ao extremo, pelo “bem-apresentado” e “bem vestido”, pelas letras que falavam de mulheres, de festas e de viver uma boa vida – o *grunge* rejeitava o consumo, (supostamente) não colocava qualquer tipo de ênfase naquilo que vestia ou na forma de vestir, caracterizando-se, outrossim, pelas letras mais introspectivas e um tanto sombrias, e que funcionavam como apelo e divulgação de questões pessoais (a depressão, a falta de sentido, a inexistência de um futuro, etc.) e problemas sociais (manipulação da mídia, política, etc.). Ao nível cultural, associam-se ao *grunge* valores e atitudes que denotam uma certa rebeldia e insatisfação com a sociedade e as suas estruturas, assim como uma espécie de escapismo através do consumo de drogas (heroína, maconha, álcool, cigarros, entre outras).

Um estilo bastante associado a um desejo de “vamos fazer aquilo que queremos”, enfatiza-se a ideia de que o *grunge* é uma das articulações do movimento punk da década de 70, associando-se por isso a um ideário de rebeldia e contestação social

9 Para Catherine Strong (2011a, p. 7, tradução nossa), com relação ao fato de o *grunge* ser uma subcultura, desde o auge da Escola de *Birmingham* (Hall e Jefferson, 1996; Hebdige, 1979), tem havido muito debate sobre a utilidade da ideia de subculturas. Sugeriu-se que o conceito de subcultura é fundamentalmente falho, pois foi centrado apenas nos membros visualmente espetaculares desses grupos, desconsiderando assim as diferenças e mudanças dentro destes circuitos, bem como ignorando mulheres e meninas (Bennett, 1999; McRobbie e Garber, 1997; Redhead, 1997). Mais recentemente, as ideias da Escola de *Birmingham* foram revisitadas e reconceitualizadas para ampliar sua aplicabilidade e corrigir algumas das omissões do trabalho original (por exemplo, Muggleton, 2000; Thornton, 1995a). Isso levou a uma situação em que o termo “subcultura” agora é frequentemente usado de forma intercambiável com “cena” e “comunidade” (Cohen, 1999, p. 239), com todas essas noções sugerindo um grupo que ainda é, de alguma forma, facilmente identificável e “especial”.

(Strong, 2011a, Steele, 1997). Mas de que imaginário estamos falando? Como bem descreveu Caroline Evans, tratava-se de um novo sentimento de *fin-de-siècle*, “poderia ser Viena e Paris no opúsculo do século XIX ou Londres nos anos 1990. Uma coisa surge em comum: a relação entre modernidade, tecnologia e os seus impactos na vida e expectativas/sensibilidades das pessoas” (Evans, 2012, p. 5, tradução nossa). Na “tradição da ‘*Atrocity Exhibition*’ de Ballard ou ainda de ‘*Death in America*’ de Warhol, sentidas como visões apocalípticas (Evans, 2012, p.198, tradução nossa), o imaginário social da época era constantemente assolado por situações perigosas ou traumáticas.

Em 1989 caiu o Muro de Berlim e em 1991 a União Soviética foi dissolvida. Em oposição a um esperado período de paz ocorreu o crescimento de relações globalizadas. Data deste momento também uma polarização cada vez mais evidente entre o ocidente cristão e o oriente muçulmano – àquela expressa no livro *Os Versículos Satânicos*, de Salman Rushdie – e uma nova consciência da morte que se fazia sentir na crise avassaladora da infecção por HIV e nas tragédias televisionadas dos genocídios em Ruanda e na Bósnia. Além de globais, estas transformações ocorreram também a um ritmo até então nunca visto.

Nesse contexto, o conceito que predomina é o de risco. Ulrich Beck (1992) e Anthony Giddens (1991) postularam suas asserções sobre a sociedade de risco e o colapso das subjetividades justamente nesse momento. A obra de Beck, acusando o desenvolvimento industrial de provocar um verdadeiro ‘vulcão da civilização’, foi editada pela primeira vez em 1986, em seguimento ao desastre nuclear em *Chernobyl*; e a de Giddens, pouco tempo depois da “tragédia fabricada” de *Exxon Valdez*. Em uma década em que os regimes visuais são radicalmente transmutados – de uma juventude que além de vivenciar a morte e a guerra televisionadas, é também contemporânea ao surgimento da MTV, da circulação audiovisual em formato de clipes e da consolidação de uma cultura das celebridades – o campo imagético, como território de uma economia da visualidade, se alterou para comportar uma série de estéticas contestadoras (Maffesoli, 1988; Morin, 1999).

Gina Arnold (1993), considera que a música do *Nirvana*, a música *grunge*, espelha um tempo: o seu próprio tempo. Aliás, no que tange o álbum *Nevermind*, a sua expressão do *ethos* de inícios dos anos noventa foi tão forte que saltou das lojas como que de modo próprio, refletindo a verdadeira vontade do público e não apenas a da rádio e da indústria musical. A sua essência recordava aos ouvintes que a vida mesmo em *mini-malls* beges podia ser uma coisa perigosa e sugestiva, e que a apatia e o silêncio eram uma forma de rendição (Arnold, 1993, p. 5, tradução nossa). Foi uma linguagem finalmente compreendida por milhões de pessoas, que de um modo ou outro vivenciaram as mesmas ansiedades geracionais e cujo epicentro alocava-se no universo dos jovens, na sua imaginação, nas suas crises, nos seus corações e espíritos.

Espécie de “estética da ansiedade” (Figueredo, 2021), o *grunge*, através de suas sonoridades agressivas, letras melancólicas, e estilos violentamente apartados do *mainstream*, constituiu, no campo do *underground*, uma espécie de solução epistemológica que permitia a essa geração sua autoanálise. Em outras palavras, tornava-se uma ferramenta de conversão do desespero geracional em uma forma de enfrentamento, como bem colocou Craig Montgomery, engenheiro de som do *Nirvana* desde o lançamento de seu álbum de estreia, *Bleach*, ao lembrar do que se tratava.

Um *show* do *Nirvana* era a coisa mais hilária que você poderia ver. Eles entravam no palco pensando: o que podemos fazer que seja engraçado? (...) Não tinha nada a ver com drogas, depressão, ansiedade e morte. O que eles queriam era o *rock and roll* como uma grande piada (Yarm, 2011, p. 377, tradução nossa).

Copiosamente ansiosos, mas deliberadamente zombeteiros daquilo que os afligia, a postura grunge fez do *fuck off*, desse jeito de ser “autêntico” (Halnon, 2004), um modo de resistência. O que chamamos de sociologia do excesso, nesse sentido, consiste numa forma de mapear e interpretar certas disposições sociais e dispositivos culturais num momento em que as catástrofes se impõem como participativas na reorganização das competências e poderes que estruturam a modernidade. Se para Beck (1992) e Giddens (1991) há uma inerente relação entre risco e reflexividade – que em alguma escala opera na busca pela superação do paradigma da sociedade de risco, isto é, como viabilizar a modernização sem vilipendiar a existência planetária – o excesso que essa sociologia cartografa (particularmente na forma como a juventude criativa responde discursiva e esteticamente aos problemas geracionais), poderia, acreditamos, ser articulado como uma faceta dessa modernização reflexiva que influi em última instância sobre os dispositivos cognitivos e regimes de expressividade. Dito de outra maneira, a sociologia dos excessos do grunge é uma sociologia que analisa o jogo pendular entre risco e reflexão, dando corpo a algumas de suas formas historicamente assumidas.

Shirtless Men, Wasted Looks: o grunge enquanto uma estética do excesso

“Havia uma garota que trabalhava em uma loja de discos aqui em *Seattle*, que ficava me contando sobre seus amigos que tocavam nessa banda, *Soundgarden*. Acho que ela os descreveu como uma mistura de *Bauhaus* com *Aerosmith*” (Prato, 2009, p. 98, tradução nossa). É dessa maneira que Mark Pickerel, baterista de *Screaming Trees*, recorda ter escutado pela primeira vez acerca da banda liderada por Chris Cornell. Formada em 1984, numa época em que grande parte da cena do metal era muito branca, o *grunge*, e a *Soundgarden*, em especial, trazia uma composição interessante de talentos

e sonoridades. Para além do vocalista, Chris, o baixista, Hiro Yamamoto, era de origem japonesa, e o guitarrista, Kim Thayil, de ascendência indiana¹⁰ [Figura 1]. Misturando uma série de influências musicais – do blues aos neo-Zeppelinismos¹¹ – o *Soundgarden* inovou pelas afinações propositalmente alteradas e experimentação com a temporalidade das canções.

Cornell, o vocalista, à época com vinte anos, usava revoltosamente soltos os longos cabelos cacheados. Mantendo quase sempre um bigode estreito ou um cavanhaque, sua imagem traduzia o equilíbrio perfeito entre a inocência juvenil e a estética angustiada do *rock'n'roll*. Coturnos, bermudões cargo ou calças jeans, ora shorts bem curtos e remendados, regatas de outras bandas, *tank tops*, brancas ou pretas, ou simplesmente (e sobretudo) o tronco desnudo, braceletes de couro e metal e alguns colares completavam o *look*.

Figura 1: *Soundgarden* circa 1987-88. Além dos três integrantes originais, junta-se a formação, Matt Cameron, da banda *Skin Yard*. Foto: Charles Peterson.



Fonte: *Sub Pop*/Divulgação¹².

10 Embora não seja a ênfase deste texto pensar as relações de raça e gênero no *grunge*, cremos ser possível traçar algumas provocações. Em relação ao gênero, Strong (2011a) ressalta o fato de o *grunge* ser um movimento que possui muitas bandas femininas ou com protagonismo feminino, divergindo por isso de outras cenas do *rock* alternativo dos anos 1980/90. Já em relação ao debate racial, acreditamos que analisar o *Soundgarden* a partir de sua diversidade étnica poderia permitir aceder a outras questões de interesse como se haveria uma influência desse elemento em suas letras e arranjos ou ainda se impactam as representações no *rock* da Geração X.

11 Referente a influência dos metais da banda britânica *Led Zeppelin*, que no *Soundgarden* assumem uma sonoridade mais “áspera”.

12 Disponível em: <https://www.subpop.com/artists/soundgarden>. Acesso em 02/12/2024.

Krishna Augerot, ex-assistente de Kelly Curtis, empresário do *Pearl Jam*, lembra-se do impacto dessa imagem em sua adolescência. “Eu estava com quinze anos, Chris Cornell estava sem camisa e tinha vinte anos – era uma banda incrível de se ver. Tão cheia de energia e realmente crua. Eles eram a última palavra em *garage, dirty, sexy, rock* pesado” (Prato, 2009, p. 101, tradução nossa). Alice Wheeler, fotógrafa, natural de *Seattle*, que registrou boa parte dos integrantes dessa cena nos anos 1990, corrobora com essa ideia ao afirmar que “eles” (o *Soundgarden*) “foram a primeira banda local que possuía *groupies*. Havia muitas garotas realmente sensuais que se sentavam na primeira fileira dos *shows* e se jogavam em cima de Chris Cornell” (Prato, 2009, p. 102, tradução nossa). Em alguma medida rejuvenescendo a imagem do roqueiro descamisado, o impacto do “*shirtless*” Cornell na cultura *grunge* é eternizado na composição “*Overblown*”, de 1992, do *Mudhoney*, onde há um verso sobre subir ao palco sem camisa, em uma referência bastante óbvia e jocosa a Cornell.

Fórmula replicada por outros importantes vocalistas do movimento – Layne Staley, do *Alice in Chains* e Eddie Vedder, do *Pearl Jam*¹³ – ela traduziria uma deliberada contestação das normas que docilizam o mundo social, de seu “processo civilizador¹⁴”? O mesmo é válido para pensar a forma pouco “regulada” com que se portam em cena. Cornell era conhecido pela sua performance visceral e violentamente energética, Vedder por escalar a estrutura dos palcos em que se apresentava e jogar-se (*stage dive*) de alturas vertiginosas sobre a plateia (o emblemático salto no *Pinkpop* Festival de 1992 ainda é uma imagem discutida por fãs do movimento), Staley – segundo alguns, o mais talentoso vocalista do *grunge* (de Sola, 2012) – pela interpretação intensa e extática.

Ora, se para Mikhail Bakhtin (1993), o carnaval – na Idade Média – deve ser entendido como uma forma de resistência cultural face aos valores e estilos de vida da nobreza, um modo de transgressão àquilo que é socialmente posto e hierarquicamente estabelecido, na cultura contemporânea também estaríamos buscando novas formas de descompressão. Se outrora serviu para esvaziar as frustrações inerentes à estrutura social medieval, a carnavalização na contemporaneidade atuaria na liberação (ainda que momentânea) dos roteiros do ser e do viver que lapidam as possibilidades do sujeito. Comportando diversas formas de transgressão corporal, do vestuário e da conduta social (Langman, 2008), o *grunge* enquanto estilo – as roupas e as aparências, mas também as performances – instaura um excitante momento de desaforo e alívio. Hoje paradigmáticas para uma compreensão formal e estilística do *grunge*, tais imagens [Figuras 2 e 3] colocam em diálogo a efemeridade da ação (a performance) com elementos da cultura material (as indumentárias, por exemplo), que fornecem parte dos códigos visuais para se navegar suas estéticas e compreendê-las enquanto extensão de suas so-

13 O jovem Eddie Vedder é “apadrinhado” por Cornell no início de sua carreira, o que talvez explique a proximidade de estilo entre os dois cantores.

14 Veja Elias (1990).

noridades e modos de ser/pensar.

Já em relação a “beleza *grunge*”, esta encontrava-se em oposição ao ideal atlético que permeou parte considerável das imagens de moda dos anos 1980. “Sexo, morte e ambiguidade são os temas principais de nosso tempo”, escreve Rebecca Arnold (1999, p. 285, tradução nossa) ao refletir sobre a *Heroin Chic* que tanto marcou a cultura de moda e a publicidade dos anos 1990, um estilo caracterizado pelas olheiras profundas, traços emaciados e cabelos descuidados, propriedades associadas culturalmente ao uso de heroína ou outras drogas. Da perspectiva postulada por Arnold, o corpo saudável dos anos 1980 teria cedido espaço gradualmente a uma outra experiência, “a criação do corpo perfeito é refutada em detrimento de um corpo outro, brutalizado, destruído” (Arnold, 1999, p. 295, tradução nossa). Essa transformação social do corpo – e para Langman (2008) o corpo é espaço de lutas por excelência – expressa justamente a nova composição psíquica do sujeito do trauma: um espírito inquieto e continuamente abalado só se permite viver em um corpo igualmente fatigado.

Figura 2: Soundgarden em concerto no *The Berkeley Square*, Berkeley, janeiro de 1989.
Foto: Charles Peterson.



Fonte: (Peacock, 2019).

Reinaugurando a relação do sujeito com a beleza – que expressa, em suma, a relação do sujeito corporificada na sociedade de risco – este tipo de estética almeja também “cristalizar as noções contemporâneas do excesso como a experiência mais real, a sensação mais imediata” (Arnold, 1999, p. 290, tradução nossa). A socióloga Katharine

Wallerstein ao definir o que chama de “*wasted-look*”, argumenta que aquela aparência faminta, de vazio dolorido, de insônia, de uma fadiga febril, que flerta com o perigo, com a morte, uma aparência associada às drogas, com jejum, com o sexo, com experiências emocionais de grande intensidade, e com a perigosa excitação pela noite, nos falaria, na realidade, da mais alta experiência de viver (Wallerstein, 1998, p. 140, tradução nossa).

Os corpos acabados ou exauridos (*wasted*) pelas experiências extremas, cimentam o grunge como uma verdadeira estética do excesso em diálogo com parte da produção cultural da época – é impossível não lembrar, p. ex., das fotografias de Corinne Day (o culto do corpo magro, as drogas, etc.) ou das campanhas radicais de Oliviero Toscani para a Benetton. Traduzindo em última instância, aquilo que Efrat Tseëlon (1995, p. 108) chama de “*mortality-fetishism*” – um conjunto de práticas de tensão que mesmo dialogando com a morte em potencial tornam-se socialmente perseguidas – o vestir *grunge*, a brutalidade da ação (a performance musical) e o musicista enquanto sujeito numa sociedade de risco solidificam algumas das formas de contato com o real que alternam-se geralmente entre o confronto e a fuga¹⁵ (Zizek, 1991; Foster, 2013).

Figura 3: *Soundgarden*, 1991. Foto: Jeff Kravitz.



Fonte: (Foege, 1994).

15 Uma história social do *grunge* não pode desconsiderar os casos em que esse “*mortality-fetishism*” transformou-se em verdadeiras tragédias. Layne Staley (*Alice in Chains*), que durante anos sofreu com a dependência química, faleceu em 2002 em decorrência de uma overdose, e especula-se que o estado mental de Kurt Cobain (*Nirvana*), cuja adição era de conhecimento público, tenha sido agravado nos meses que antecederam sua morte pelo uso contínuo de entorpecentes. Nas palavras de Sean Kinney, cofundador do *Alice in Chains*, “as drogas estavam tomando conta. Estávamos consumindo tudo o que podíamos – e muito. Isso definitivamente começou a trabalhar contra nós” (Prato, 2009, p. 342, tradução nossa).

De *Badmotorfinger* (1991) a *Superunknown* (1994): discurso, performance e estética

Depois do sucesso inicial de *Ultramega OK* (1988), o Soundgarden lança *Louder Than Love* (1989), seu segundo álbum de estúdio. Um trabalho denso e que continuava a pesquisa com os tempos incomuns das faixas (em “Gun” e “I awake”, por exemplo), o disco vinha carregado da atitude grunge (o deboche, as frases violentamente provocativas, etc.), assinatura estilística dos Soundgarden. Entre “kill your mother” (na faixa “Hands All Over”) e “hey I know what to do/I’m gonna fuck fuck fuck you” (em “Big Dumb Sex”), *Louder Than Love* enfrentou problemas de distribuição e recepção.

Enquanto trabalhava no *Temple of the Dog*, um projeto em homenagem a Andrew Wood, vocalista dos *Mother Love Bone*, morto em uma overdose em 1990, Chris Cornell reorientou suas composições para faixas mais cativantes e concisas, conduzindo o Soundgarden a uma nova era. *Badmotorfinger* (1991), seria assim considerado o grande avanço comercial da banda. Embora o baterista Matt Cameron tenha dito orgulhosamente à *Rolling Stone*, “Não fazemos discos pop¹⁶”, quando o álbum foi lançado, ele chegou em um momento de mudança radical para o rock pesado, e a banda obteve um trio de sucessos com “Outshined”, “Jesus Christ Pose” (cujo sucesso ocorreu, em parte, graças ao fato de a MTV ter proibido seu vídeo) e a ritmicamente instável “Rusty Cage”, coverizada mais tarde por Johnny Cash.

As faixas mais profundas, como “Searching With My Good Eye Closed” e “Slaves & Bulldozers”, se tornaram as preferidas ao vivo, devido à forma como elas atingiam o público. Com riffs únicos e combinados com a interpretação gritada de Cornell, tornavam-se verdadeiros hinos de uma geração. Mais pesado do que o Nirvana e o Pearl Jam – o trabalho foi lançado no mesmo ano dos discos *Nervemind* e *Ten* dessas bandas – *Badmotorfinger* ainda assim teve uma boa recepção. Considerado pela *Rolling Stone* o segundo álbum mais importante do movimento grunge¹⁷ – eclipsado apenas por *Nervemind* (1991), do Nirvana – nas palavras de Kim Thayil, guitarrista do grupo,

A psicodelia sombria, que havia sido substituída por nosso leve peso visceral em *Louder Than Love*, voltou, assim como o elemento de peculiaridade (...). Ele [*Badmotorfinger*] tem muitas peculiaridades – como é típico do Soundgarden. Sempre acrescentamos esse elemento de loucura e estranheza. Tínhamos a capacidade de não nos levarmos muito a sério, ao mesmo tempo em que nos comprometíamos com o peso da coisa. Era como rir enquanto chutávamos sua bunda¹⁸.

16 Veja: *50 Great Grunge Albums*. In: *Rolling Stone*, 1 abr 2019. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-grunge-albums-798851/mother-love-bone-apple-1990-798865/>. Acesso 03/12/2024.

17 Idem.

18 Idem. Tradução nossa, s/p.

Em 1994, três anos mais tarde – mesmo ano do suicídio de Kurt Cobain – o *grunge* havia dominado as rádios, a MTV e o mundo dos festivais¹⁹. Mas para onde poderia ir a partir dali, especialmente como forma de arte? Segundo Chris Cornell, em entrevista à *Rolling Stone*, “senti que todos nós teríamos que provar que merecíamos tocar em um palco internacional, ter vídeos na TV e músicas no rádio, e que não era apenas uma moda passageira como a ‘invasão britânica’ ou a ‘cena *noise* de Nova York’²⁰”. Diante da pressão para se provar como o futuro do *rock*, Cornell e seus companheiros de banda compuseram seu grupo mais robusto de músicas, daquele que instantaneamente se tornou um dos discos de *hard-rock* mais marcantes de todos os tempos. *Superunknown* (1994), trazia as barulhentas “*Superunknown*”, faixa homônima ao título, e “*Drown Me*”, mas também retomava a psicodelia sombria, já tão característica do grupo, em faixas como “*Black Hole Sun*” e “*Fell on Black Days*”:

*Whatsoever I've feared has come to life/And whatsoever I've fought off became my life/Just when everyday seemed to greet me with a smile/Sunspots have faded, 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 searchlight 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/'Cause I fell on black days/I fell on black days/How would I know/That this could be my fate?/How would I know/That this could be my fate?*²¹ (Soundgarden. “*Fell on Black Days*”, In: *Superunknown*| A&M Records, 1994).

As letras tipicamente cheias de angústia – geralmente abordando temas como alienação social, apatia, confinamento, depressão e desejo de liberdade – expressavam um mal-estar geracional. Impossível esquecer as interpretações torturadas de Layne Staley (*Alice in Chains*), Eddie Vedder (*Pearl Jam*) e Kurt Cobain (*Nirvana*) na mesma época. Flertando com temas melancólicos, o discurso das composições *grunge* não se acanha diante do trauma (*I wish I could eat your cancer when you turn black*²²), e trata com coragem a perda de si (*Feelin' so small/Down in a hole/Losin' my soul*²³) e dos roteiros do viver (*Oh, and twisted thoughts that spin/Round my head/I'm spinning/Oh, I'm*

19 O *Lollapalooza* de 1992, por exemplo, foi dominado pela cena *grunge*.

20 *Rolling Stone*, op. cit., tradução nossa, s/p.

21 Em tradução livre, “Tudo o que eu temia veio à tona/E o que quer que eu tenha combatido se tornou minha vida/Apenas quando todos os dias pareciam me saudar com um sorriso/As manchas solares desapareceram, agora estou cumprindo pena/Agora estou cumprindo pena/Porque caí em dias negros/Caí em dias negros/A quem quer que eu tenha curado, agora eu o adoeço. E quem quer que eu tenha embalado, agora eu o abati / Sou uma alma de holofote, dizem / Mas não consigo vê-la na noite / Apenas estou fingindo / Quando acerto / Porque caí em dias negros / Caí em dias negros / Como eu saberia / Que esse poderia ser meu destino? /Como eu saberia/Que esse poderia ser o meu destino?”

22 In: “*Heart-Shaped Box*”, *Nirvana*. In *Utero* | DCG Records, 1993. Em tradução livre, “Eu gostaria de poder comer o seu câncer quando o seu corpo ficar negro”.

23 In: “*Down In A Hole*”, *Alice in Chains*. *Dirt* | Columbia Records, 1992. . Em tradução livre, “Me sentindo tão pequeno/ Dentro de um buraco/ Perdendo minha alma”.

*spinning/How quick the sun can, drop away*²⁴). Particularmente para os *Soundgarden*, a temática sombria surge com uma perturbadora recorrência. Cornell, talvez apenas atrás de Layne Staley, do *Alice in Chains*, foi um dos vocalistas do movimento que mais vezes dirigiu a sua audiência a frase, “*save me*”.

Se no campo intelectual (da composição), havia essa dimensão angustiada, na esfera da performance, a abordagem era radicalmente diferente. Aprendemos com Wallerstein (1998), que a estética do excesso (a violência das formas, o se jogar quase que impensadamente nas experiências) traduz, na realidade, uma retomada dos roteiros do viver: é no flerte com a morte que o sujeito se sente mais vivo (Tseïlon, 1995). Assim, embora suas composições venham muitas vezes carregadas de uma mensagem nefasta, a performance do *Soundgarden* inscreve-os em uma coordenada outra.

Eu estava em Nova York quando [o *Soundgarden*] estava em alta. Eles lotaram o *Roseland* (...) Chris mergulhou no palco, “nadou” até o cara do som e voltou. Kim Thayil estava fazendo um solo de guitarra e (...) deslizava de joelhos – ele estava tirando sarro de tudo aquilo. Acho que muitas das crianças que estavam no *show* não entenderam. Ele estava fazendo uma cena do *Spinal Tap*, e eles estavam olhando para ele e dizendo: “Legal... *rock!*” (Whiting Tannis apud. Prato, 2009, p. 335, tradução nossa).

Em um *show* no *Ditto*, [Cornell] tinha escrito coisas sobre o próprio corpo (...) Ele entrava em transe praticamente, naqueles primeiros dias. Ele cobria cada centímetro quadrado de alguns desses lugares em algumas noites (Susan Silver, gerente da *Soundgarden* e *Alice in Chains* e ex-esposa de Chris Cornell, apud. Prato, 2009, p. 102, tradução nossa).

Assisti o *Soundgarden* cinquenta, sessenta vezes, e há aquelas noites em que não é apenas um *show* – é uma experiência bíblica. Quando você sai e todo o seu corpo está vibrando. Foi assim na primeira vez que os vi, (...), eles estavam fazendo algo tão diferente e sombrio, mas não maligno (Jeff Gilbert, jornalista da *The Rocket* e da *Guitar World*, ex-funcionário da *Sub Pop Records*, apud. Prato, 2009, p. 104, tradução nossa).

Vários fatores influenciaram o foco em tais assuntos. Sofrendo de um desencanto geral com o estado da sociedade, bem como um desconforto com os preconceitos sociais – temas que guardam uma ligeira semelhança com os abordados pelo *punk rock* e com as preocupações da Geração X (Figueredo, 2021; Guerra, Figueredo, 2020) – os músicos do *grunge* expressavam aquilo que o crítico musical, Simon Reynolds, descreveu como “um sentimento de esgotamento na cultura em geral. As crianças estão deprimidas com relação ao futuro” (Marin, 1992, s/p, tradução nossa).

Em termos estéticos manifesta-se, também como um retorno ao *memento mori* ou um apreço pelo abjeto. O *Memento mori*, expressão latina que significa “lembra-te que és mortal”, corresponde a um conjunto de imagens e motivos utilizados desde

24 In: “*Black*”, *Pearl Jam. Ten*. | *Epic Records*, 1991. Em tradução livre, “Oh e pensamentos confusos rodam pela minha cabeça/ Oh estou girando/ Eu estou girando/ Quão rápido o sol pode desaparecer”.

tempos medievais para relembrar o espectador de sua finitude (Townsend, 2009). Já a experiência visual da abjeção é desencadeada pela sensação de estranhamento e repulsa à determinados elementos que remetem o sujeito ao derradeiro limite da sua condição de ser vivo, a morte (Kristeva, 1982), e que é recuperada por esta geração em seu fascínio pela sujeira, podridão e decadência. Com a banda *Alice in Chains*, surge no rosto desformado em *Facelift* (1990) e no corpo semienterrado em *Dirt* (1992); na criança que observa um pote repleto de moscas em *Jar of Flies* (1993) e no cão sem uma pata em *Alice in Chains* (1995). Com o *Nirvana*, aparece no estranho esqueleto em *Incesticide* (1992) e no corpo subtraído de pele na capa de *In Utero* (1993). Com o *Soundgarden*, no cartaz de divulgação [Figura 4] do vídeo *Motorvision* (1992), que apresenta oito músicas tocadas ao vivo no *Paramount Theatre* em *Seattle*, em 5 e 6 de março de 1992, durante a turnê *Badmotorfinger*.

Figura 4: *Soundgarden, Live At The Paramount Theatre, Seattle, 1992.*



Fonte: *last.fm*²⁵

Um tipo de relação quase fetichista com o extremo, a estética do excesso transforma-se, em certas ocorrências, em sua mais perigosa declinação, a tanatofilia. O corpo e a subjetividade das experiências extremas começam, conscientemente ou não, a flertar com a morte: a tanatofilia, uma mania pela morte, é uma solução epistemológica

25 Disponível em: <https://www.last.fm/music/Soundgarden/Live+At+The+Paramount+Theatre+-+Seattle+1992>. Acesso 03/12/2024.

para um viver que já não mais parece possível. Não à toa, eram recorrentes nesta geração de cantores os abusos de álcool e drogas e as trágicas mortes por overdose.

Na época do *Down on the Upside*, eu bebia o tempo todo. Eu ia para os *shows* bêbado. Tomava um copo cheio de vodca com gelo antes de entrar no palco. E eu estava tão fora de mim que nem percebi que isso não prometia nada de bom. Eu não cantava bem e não tocava bem. Tive alguns episódios ruins. Nada de novo ou incomum para alguém em uma banda de *rock*, mas para mim sim. A banda era tão importante para mim que, durante as primeiras turnês do Soundgarden, eu nunca bebia. (...) Foi uma época muito complicada em minha vida; mentalmente, fisicamente e espiritualmente. Eu acordava e a primeira coisa que fazia era beber um copo de vodca só para ligar o interruptor, (...), recorria à embriaguez constante e depois às drogas (Cornell apud. Yarm, 2011, pp. 519-523, tradução nossa).

Notas de saída: o excesso enquanto tema de pesquisa

Voltemos ao início. “Saudações. *Nirvana* é um trio nascido das entranhas de uma cidade de lenhadores ignorantes chamada *Aberdeen, Washington*, e de uma comuna *hippie* de *Bainbridge Island*” (Cobain, 2005, p. 40). A música do *Nirvana* funda-se na sua obsessão e determinação, alimentando-se de alguma forma do sentimento da não-pertença²⁶ (Arnold, 1993, p. 195-196). Uma das principais críticas movidas ao som de *Seattle* reside no seu caráter apolítico (em bandas como o *Mudhoney* e o *Fluid*), o que se enquadra nos rótulos da década de 80, pautada pelo egoísmo e pela ausência do sentido de comunidade (Kent, 2006). No que toca à popularidade do álbum *Nevermind* do *Nirvana*, deparamo-nos com duas correntes de pensamento. Por um lado, argumenta-se que o seu sucesso se deve ao fato de ser um álbum fenomenal no sentido de penetrar na estrutura rígida da indústria musical; por outro, referencia-se que o álbum surge no momento certo, ou seja, numa era em que o conformismo imperava (Guerra, 2016). De certa forma, o álbum *Nevermind* deve o seu êxito à linguagem empregue, ou seja, uma linguagem finalmente compreendida por milhões de pessoas, cujo epicentro se coloca no universo dos jovens, na sua imaginação, nas suas crises e nos seus sentimentos (Arnold, 1993, p. 235): “*Nevermind* apreendeu o momento atual. Aprisionou dez anos de *zeitgeist* num pedaço de vinil solitário; soltou-se do *age-old skin* e inventou algo completamente novo” (Arnold, 1993, p. 235, tradução nossa).

O que sucede no caso do *Nirvana*, e das outras bandas, como o *Soundgarden*, é que nenhum deles aspirava à condição de vedetas, *groupies* ou drogas, casas, *Merce-*

26 Como refere Reynolds: “A única explicação é que muitas pessoas não perceberam realmente o quão zangados e alienados eram” (2007, p. 134, tradução nossa), explorando o seu desejo pela revolução numa constante oscilação entre raiva e resignação. O *Nirvana* representava uma espécie de inconsciência coletiva das gerações que os acompanhavam, pautadas por uma fúria implosiva e por um certo idealismo disperso. Para além disso, tornaram-se importantes por materializarem uma proposta alternativa e distinta numa altura em que a oferta musical parecia toda ela semelhante, por não procurarem fugir à realidade numa atitude transcendente, mas sim por a confrontarem.

des-Benz ou relógios *Rolex*. Aspiravam sim, a poder tocar a sua música na *cave*²⁷. E agora, depois de terem assinado os seus contratos, de partilharem a sua música e de terem mudado o mundo, estão arruinados, tristes e gastos (Arnold, 1993, p. 274). O universo do *punk rock* vislumbrou um mundo onde se esbateu o limiar entre o público e as estrelas de *rock*, com base no poder e no dinheiro (Guerra, 2016).

Excessos, niilismos e riscos. Os riscos – plasmados na dor física, emocional e cognitiva dos sujeitos – e as insatisfações sociais da Geração X quase que mecanicamente empurram os indivíduos para experimentar o excesso. Movimento que ocorre não somente na música, esse fenômeno encontra-se, como bem diagnostica Maureen Callahan (2015), na vanguarda da cultura do ferimento, na exploração do trauma físico e psicológico que ia dominar grande parte da moda, dos filmes e da arte dos anos 1990.

Assim como o movimento Romântico do fim do século XVIII foi, de muitas formas, uma reação à revolução industrial, essa nova desarticulação da beleza de *fin-de-siècle*, o movimento coletivo em direção ao narcótico e ao necrotério, era uma expressão de raiva e pavor milenar, o medo de que o sexo pudesse se igualar à morte e que a tecnologia pudesse, em breve, engolir a humanidade (Callahan, 2015, p. 70).

Nesse sentido estrito, em que a cultura é pensada em afinada articulação com o imaginário social e as dores geracionais, uma sociologia do excesso é qualquer sociologia que busca entender as motivações e as soluções estilísticas propostas (conscientemente ou não) por parte destes agentes. Tomando o excesso como tema de análise, cremos ser possível apreender em *continuum* não somente a música do *Soundgarden* e de seus pares (*Alice in Chains*, *Pearl Jam*, *Nirvana*, *Green River*, *Mudhoney*, *Hole*, *Babes in Toyland*, *L7*, *Mother Love Bone*, etc.), mas as larvas se banquetando com uma carcaça de vaca na obra *A Thousand Years* (1990), de Damien Hirst, a joalheria sinistra de Shaun Leane, feita tendo como medida ossos humanos reais, e a sedutora atração exercida por *Twin Peaks* (1990-92), de David Lynch, e *The Silence of the Lambs* (1991), de Jonathan Demme.

Enquanto categoria sociológica, o excesso permite costurar manifestações aparentemente díspares ou dispersas geograficamente, alinhando-as para uma compreensão mais sofisticada da dimensão política da cultura. Das letras melancólicas ao som pesado, dos *riffs* inovadores às performances violentas, *Soundgarden* não pode ser

27 Dizia Kurt Cobain: “Eu preferiria estar em coma do que me levantar e transportar-me para a cena até à altura de tocar, preferia estar confinado ao meu pequeno mundo e a mim. (...) Todos os prazeres quotidianos que as pessoas encontram na conversa, os divertimentos sem pés nem cabeça, isso não presta, preferia estar a dormir” (Kent, 2006, p. 270, tradução nossa). Em “*Smells Like Teen Spirit*”, o hino do *Nirvana*, as palavras de Cobain começam por degolar todo o seu cinismo face à experiência pseudo-catártica do *rock*, mesmo que o grupo esteja nessa onda. Depois, à medida que prossegue, a voz de Kurt não faz mais do que repetir uma palavra, magoada: negação (Kent, 2006, p. 271, tradução nossa).

compreendido como uma ocorrência cultural aprisionada sob a etiqueta *grunge*. Ao contrário, consiste num símbolo de mudança, uma reorientação social da juventude no final do século XX. Não à toa, a morte (por suicídio ou overdose) de vários dos membros do movimento (Andrew Wood, em 1990; Kurt Cobain, em 1994; Layne Staley, em 2002; Scott Weiland, em 2015, e do próprio Chris Cornell, em 2017) tenham sido sentidas – e também noticiadas – como verdadeiras perdas culturais, geracionais.

Referências

Bibliografia acadêmica

- ALEXANDER, Jeffrey. **Performance and Power**. Cambridge: Polity Press, 2011.
- ARNOLD, Gina. **On the road to Nirvana**. Londres: Pan Books, 1993.
- ARNOLD, Rebecca. Heroin Chic. **Fashion Theory**, v. 3, n. 3, p. 279-295, 1999. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.2752/136270499779151405>. Acesso em 11/05/2025.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1993.
- BECK, Ulrich. **Risk Society: Towards a New Modernity**. Londres: Sage, 1992.
- BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. **Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order**. Londres: Polity Press, 1995.
- BECKER, Howard. Jazz Places. In: BENNETT, Andy; PETERSON, Richard. **Music Scenes: Local, Translocal and Virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, p. 17-27.
- BEEBE, Roger. 'Mourning Becomes ...? Kurt Cobain, Tupac Shakur, and The "Waning of Affect"'. In: BEEBE, Roger; FULBROOK, Denise; SAUNDERS, Ben (Eds.). **Rock Over the Edge: Transformations in Popular Music Culture**. Durham: Duke University Press, 2002, p. 311-334.
- BENNETT, Andy. Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. **Sociology**, v. 33, n. 3, p. 599-617, 1999. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/S0038038599000371>. Acesso 11/05/2025.
- COBAIN, Kurt. **Diários: Ineditos**. Barcelona: Mondadori. Reservoir Books, 2005.
- COHEN, Sara. 'Scenes'. In: HORNER, Bruce; SWISS, Thomas (Eds.). **Key Terms in Popular Music and Culture**. Oxford: Blackwell Publishers, 1999, p. 239-249.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes. Vol. 1**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- EVANS, Caroline. **Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness**. New Haven: Yale University Press, 2012.
- FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. Estética da Ansiedade: notas conceituais sobre a cultura do risco, uma abordagem sociológica. **Revista Teoria e Cultura**, 16(2), p. 132-146, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/33385>. Acesso em 11/05/2025.
- FISH, Duane R. Serving the Servants: An Analysis of the Music of Kurt Cobain. **Popular Music and Society**, v. 19, n. 2, p. 87-102, 1995. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007769508591593>. Acesso em 11/05/2025.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Archeology of Knowledge**. Londres: Routledge, 2002.

- GIDDENS, Anthony. **Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age**. Cambridge: Polity Press, 1991.
- GROSSBERG, Lawrence. (1990). Is There Rock after Punk. In: FIRTH, Simon; GOODWIN, Andrew (Eds.). **On Record: Rock, Pop and the Written Word**. Londres: Routledge: 1990, p. 111-124.
- GUERRA, Paula. (Org.) **On the road to the American underground**. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2015.
- GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal**. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2010.
- GUERRA, Paula. **The Man Who Sold The World: música, memória e grunge**. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2016.
- GUERRA, Paula; FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: Moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas. **Revista TOMO**, 37(1), p. 215–252, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/tomo/article/view/13382>. Acesso em 11/05/2025.
- HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony Jefferson (Eds.). **Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain**. Londres: Routledge, 1996.
- HALNON, Karen Bettez. Alienation Incorporated: “Fuck the Mainstream Music” in the Mainstream. In: LANGMAN, Lauren; KALEKIN, Devorah (Eds.). **The Evolution of Alienation: Trauma, Promise and the Millennium**. Boulder: Rowman and Littlefield, 2004; p. 201-226.
- HEBDIGE, Dick. **Subculture: The Meaning of Style**. Londres: Routledge, 1979.
- JONES, Steve. Covering Cobain: Narrative Patterns in Journalism and Rock Criticism. **Popular Music and Society**, v. 19, n. 2, p. 103–118, 1995. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/03007769508591594>. Acesso em 11/05/2025.
- KENT, Nick. **The dark stuff. L'envers du rock**. Paris: Naïve, 2006.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Nova York: Columbia University Press, 1982.
- LANGMAN, Lauren. Punk, Porn and Resistance: Carnivalization and The Body in Popular Culture. **Current Sociology**, 56(4), p. 657–677, 2008. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0011392108090947>. Acesso em 11/05/2025.
- MAFFESOLI, Michel. **Les temps des tribus**. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988.
- MAZULLO, Mark. The Man Whom the World Sold: Kurt Cobain, Rock’s Progressive Aesthetic, and the Challenges of Authenticity. **Musical Quarterly**, v. 84, n. 1, p. 713–749, 2000. Disponível em: <https://academic.oup.com/mq/article-abstract/84/4/713/1097655?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em 11/05/2025.
- MAZZARELLA, Sharon R. The Voice of a Generation? Media Coverage of the Suicide of Kurt Cobain. **Popular Music and Society**, v. 19, n. 2, p. 49–68, 1995. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/03007769508591591>. Acesso em 11/05/2025.
- McROBBIE, Angela; GARBER, Jenny. Girls and Subcultures. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (Eds.). **The Subcultures Reader**. Londres: Routledge, 1997, p.112-120.
- MONTANO, Ed. The Sydney Dance Music Scene and the Global Diffusion of Contemporary Club Culture. **Transforming Cultures eJournal**, v. 4, n. 1, p. 43-59, 2009. Disponível em: <https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/TfC/article/view/1059>. Acesso em 11/05/2025.
- MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX. Volume 2: Necrose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- MUGGLETON, David. **Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style**. Oxford: Berg Publishers, 2000.
- PINK, Sarah. **Digital Ethnography: Principles and Practice**. Londres: Sage, 2015.
- PINK, Sarah. **Doing visual ethnography**. Londres: Sage, 2001.
- REDHEAD, Steve. **Subcultures to Clubcultures: An Introduction to Popular Cultural Studies**. Oxford:

Blackwell Publishers, 1997.

REYNOLDS, Simon. **Bring the noise: 20 years of writing about hip rock and hip hop**. Londres: Faber and Faber Limited, 2007.

STEELE, Valerie. Anti-Fashion: The 1970s. **Fashion Theory**, v. 1, n. 3, p. 279-295, 1997. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/136270497779640134>. Acesso em 11/05/2025.

STRONG, Catherine. Grunge, Riot Grrrl and the forgetting of women on popular culture. **Journal of Popular Culture**, v. 44; n. 2, p. 398-416, 2011b. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-5931.2011.00839.x>. Acesso em 11/05/2025.

STRONG, Catherine. **Grunge: Music and Memory**. Farnham, Ashgate, 2011a.

THORNTON, Sarah. **Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital**. Cambridge: Polity Press, 1995a.

THORNTON, Sarah. The Social Logic of Subcultural Capital. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah. **The Subculture Reader**. Londres: Routledge, p. 200-209, 1995b.

TOWNSEND, Eleanor. **Death and Art: Europe 1200-1530**. Londres: V&A Museum, 2009.

TSÉELON, Efrat. **The Masque of Femininity: The Presentation of Woman in Every-Day Life**. Londres: Sage, 1995.

WALLERSTEIN, Katharine. Thinness and Other Refusals in Contemporary Fashion Advertisements. **Fashion Theory**, v. 2, n. 2, p. 129-150, 1998. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/136270498779571149>. Acesso em 11/05/2025.

YARM, Mark. **Everybody Loves Our Town: An Oral History of Grunge**. Nova York, Three Rivers Press, 2011.

ZIZEK, Slavoj. Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears. **October**, v. 58, n. 1, p. 44-68, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i231800>. Acesso em 11/05/2025.

Bibliografia jornalística e biográfica

ANDERSON, Kyle. **Accidental Revolution: The Story of Grunge**. Nova York: St Martin's Griffin, 2007.

CALLAHAN, Maureen. **Champagne Supernovas: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda**. Rio de Janeiro: Fábrica 231, 2015.

DE SOLA, David. How Alice in Chains Found the Most Memorable Voice in Grunge. In: **The Atlantic**, 5 abr. 2012. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/04/how-alice-in-chains-found-the-most-memorable-voice-in-grunge/255469/>. Acesso em 02/12/2024.

FOEGE, Alec. Chris Cornell: The Rolling Stone Interview. In: **Rolling Stone**, 29 dez. 1994. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/chris-cornell-the-rolling-stone-interview-79108/>. Acesso em 02/12/2024.

HENDERSON, Justin. **Grunge Seattle**. Londres: History Press, 2021.

KOBEL, Peter. Smells Like Big Bucks. In: **Entertainment Weekly**, 2 abr. 1993. Disponível em: <https://ew.com/article/1993/04/02/smells-big-bucks/>. Acesso em 01/12/2024.

MARIN, Rick. Grunge: A Success Story. In: **The New York Times**, 15 nov. 1992. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1992/11/15/style/grunge-a-success-story.html>. Acesso 03/12/2024.

PEACOCK, Tim. "They Were Amazing": Charles Peterson On Photographing Soundgarden. In: **Udiscovermusic**, 10 set. 2019. Disponível em: <https://www.udiscovermusic.com/stories/charles-peterson-soundgarden-photos-interview/>. Acesso em 02/12/2024.

PRATO, Greg. **Grunge is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music**. Toronto: ECW Press, 2009.

TEPEDELEN, Adem; TURNER, Steve. **Mud Ride: A Messy Trip Through the Grunge Explosion**. São Francisco: Chronicle Prism, 2023.

THOMPSON, Dave. **The Grunge Diaries: Seattle, 1990-1994**. Perth: Backbeat Books, 2021.

URZAIZ, Begoña Gómez. Kurt Cobain: How a dirty secondhand cardigan became part of pop culture legend. In: **El País**, 8 out. 2022. Disponível em: <https://english.elpais.com/culture/2022-10-08/kurt-cobain-how-a-dirty-secondhand-cardigan-became-part-of-pop-culture-legend.html>. Acesso em 02/12/2024.

Sobre os autores

Henrique Grimaldi Figueredo - Professor do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF). Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com estágio doutoral pela *École des Hautes Études em Sciences Sociales* (EHESS). Membro profissional do *International Committee for Museums and Collections of Costume, Fashion and Textiles* (COSTUME).

Paula Guerra - Professora Associada de Sociologia na Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Professora Associada Adjunta do *Griffith Centre for Social and Cultural Research* da *Griffith University* na Austrália. É investigadora do CITCEM, do CEGOT e do DINÂMIA'CET – Iscte. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes e da KISMIF (kismifconference.com). É presidente da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) Portugal e vice-coordenadora da *Research Network de Sociologia da Arte da European Sociological Association*.