

Sociedade de risco e abjeção no grunge: Alice in Chains e a estética da ansiedade

Risk society and abjection in grunge: Alice in Chains and the aesthetics of anxiety

Sociedad de riesgo y abjeción en el grunge: Alice in Chains y la estética de la ansiedad



Henrique Grimaldi Figueredo

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil

henriquegrimaldi.figueredo@ufjf.br



Paula Guerra

Universidade do Porto, Porto, Portugal

pguerra@letras.up.pt

Resumo: A sociedade de risco, conceituada por sociólogos como Ulrich Beck e Anthony Giddens, e caracterizada por uma série de transformações sociais, políticas, tecnológicas e econômicas radicais desde os anos 1980, certamente influenciou no campo cultural. Visível sobretudo nos estratos juvenis criativos – os artistas plásticos, estilistas, músicos, etc. –, a ansiedade geracional por eles compartilhada tornar-se-ia (ainda que inconscientemente) motor para algumas de suas produções. Uma espécie de *ethos*, semelhante àquele que se verificou nos anos 1970 com o movimento punk, neste trabalho buscaremos pensar o grunge através de suas estéticas, estilos e sonoridades. Tomando como estudo de caso a banda Alice in Chains, num recorte diacrônico que se estende de 1987 a 1996, discutiremos suas letras, performances e a criação de uma linguagem visual na qual se articulam conceitos como o de abjeção e *memento-mori*.

Palavras-chave: grunge; Alice in Chains; abjeção; década de 1990; sociedade de risco.

Abstract: The risk society, as conceptualized by sociologists such as Ulrich Beck and Anthony Giddens, and characterized by a series of radical social, political, technological and economic transformations since the 1980s, that has certainly had an influence on the cultural field. Visible above all in the creative youth strata – visual artists, fashion designers, musicians, etc. – the generational anxiety they share becomes (albeit unconsciously) the theme of their productions. A kind of *ethos*, similar to the one seen in the 1970s with the punk movement, in this work we will try to think about grunge through its aesthetics, styles and sounds – from this analytical perspective. Taking the band Alice in Chains as a case study, in a diachronic section that extends from 1987 to 1996, we will discuss their lyrics, performances and the creation of a visual language in which concepts such as abjection and *memento-mori* are articulated.

Keywords: grunge; Alice in Chains; abjection; 1990s; risk society.

Resumen: La sociedad del riesgo, conceptualizada por sociólogos como Ulrich Beck y Anthony Giddens, y caracterizada por una serie de radicales transformaciones sociales, políticas, tecnológicas y económicas desde la década de 1980, ha influido sin duda en el ámbito cultural. Visible sobre todo en los estratos juveniles creativos – artistas visuales, diseñadores de moda, músicos, etc. – la ansiedad generacional que comparten se convertiría (aunque inconscientemente) en el motivo de sus producciones. Una especie de *ethos*, similar al visto en la década de 1970 con el movimiento punk, en este trabajo trataremos de pensar sobre el grunge a través de su estética, estilos y sonidos. Tomando a la banda Alice in Chains como caso de estudio, en un tramo diacrónico que va de 1987 a 1996, discutiremos sus letras, performances y la creación de un lenguaje visual en el que se articulan conceptos como abyección y *memento-mori*.

Palabras clave: grunge; Alice in Chains; abyección; años 90; sociedad del riesgo.

Submetido em: 20 de dezembro de 2024

Aceito em: 13 de julho de 2025

*Agora o corpo de uma alma que eu adoro quer morrer
Você sempre me disse que não iria viver mais de 25 anos
Eu digo, fique o tempo suficiente para retribuir a todos os que
causaram o conflito
Mais uma vez você vê uma
Pele descolorida e repele-a
Então temo que você gentilmente balbucia uma data
Para mim*

– Trecho de “Sludge Factory”. In: *Alice in Chains* (1995), Alice in Chains | Columbia Records (tradução nossa)

Grunge is not dead!

O objetivo deste texto é propor uma reflexão crítica em relação ao conceito de abjeção – idealizado pela intelectual francesa Julia Kristeva (1982) – como uma lente analítica que permite discutir certas estéticas, estilos e sonoridades na produção contracultural das duas últimas décadas do século XX. Trabalhando a partir de uma análise discursiva¹ (Foucault, 2002) e de uma amostra imagética (Pink, 2001, 2015), esta digressão coloca em diálogo referenciais da sociologia cultural (Maffesoli, 1988; Giddens, 1991; Beck 1992; Beck, Giddens, Lash, 1995) para pensar a abjeção em suas formas escritas e sonoras (as músicas), estéticas (as capas dos álbuns e videoclipes) e performáticas (as apresentações) daquilo que se convencionou chamar de “movimento grunge”. Tomando a banda Alice in Chains como exemplo heurístico desse exercício, partimos de um recorte diacrônico que cobre o período de 1987, ano de sua criação, a 1996, a gravação do MTV Unplugged do grupo e penúltimo trabalho de Layne Staley como seu vocalista. De um ponto de vista metodológico, o presente artigo apoia-se numa análise qualitativa de base interpretativa, que articula elementos da análise do discurso (Foucault, 2002) com a etnografia visual (Pink, 2001, 2015). Nesse sentido, a seleção das fontes baseou-se em três eixos: i)

¹ Particularmente de uma história oral do grunge, cartografada em trabalhos acadêmicos (Yarm, 2011), ou jornalísticos/críticos (Prato, 2009; Brown, 2015; De Sola, 2015).

letras das canções mais representativas dos álbuns da banda entre 1990 e 1996; ii) análise de entrevistas com membros da banda, críticos e produtores publicadas em livros e mídia especializada; iii) material visual oficial (capas, videocliques e performances ao vivo). O objetivo dessa triangulação foi o de construir uma leitura estética e simbólica da obra da banda, relacionando-a aos conceitos de abjeção (Kristeva, 1982) e sociedade de risco (Beck, 1992; Giddens, 1991), centrais à discussão teórica aqui empreendida.

Para a análise das letras, emprega-se um enfoque hermenêutico com ênfase nos campos semântico e simbólico das canções, no qual se examinaram figuras de linguagem, imagens poéticas e repetições temáticas como expressão das subjetividades em crise. Esse método é inspirado por Strong (2011) e Kristeva (1982), e procurou revelar como a abjeção e a alienação aparecem estruturando a poética do grunge. No caso das performances da banda, com destaque para o MTV Unplugged de 1996, elas foram aqui analisadas enquanto atos performativos de enunciação subjetiva e afetiva. As expressões corporais, a ambientação e os gestos de Layne Staley são considerados enquanto manifestações visíveis do *ethos* grunge – um corpo que performa o sofrimento, a marginalidade e a finitude. A análise toma como referência a noção de performance em sentido ampliado (Taylor, 2003), compreendendo a atuação ao vivo como construção simbólica. Com a complexa tarefa de pensar o grunge como um verdadeiro fenômeno geracional – com importantes desdobramentos sociais, políticos, econômicos e, sobretudo, visuais –, nossa hipótese acena ao fato de que ele não pode ser reduzido a uma nota na história das sensibilidades noventistas, ele é a própria história sem a qual a década de 1990 não se efetiva.

Da Alice in Wonderland à Alice in Chains

Seattle, Washington, meados dos anos 1980. O gênero musical grunge – com seus artefatos culturais associados, como roupas e certos elementos atitudinais – ainda não havia ganhado destaque

nacional. O reconhecimento, assim como a popularização e exportação do estilo (sobretudo através da MTV), viria mais tarde, em 1991, com o álbum *Nevermind*, dos Nirvana (Strong, 2011). Naquele momento, a chuvosa região Noroeste do Pacífico havia já partejado os Green River – que viriam a ser a primeira banda grunge (Mazullo, 2000; Yarm, 2011; Strong, 2011) – adorados por uma legião de jovens sem grandes perspectivas sociais. Desde 1983, a inconfundível guitarra de Mark Arm – a quem, inclusive, se associa a invenção do termo “grunge²” – e seu vocal feroz pavimentaram o caminho para o fenômeno que mais tarde se consolidaria. Fecal Matter, experimento punk rock de Kurt Cobain, formar-se-ia em Aberdeen dois anos mais tarde, e os Nirvana, somente em 1987, mesmo ano dos Alice in Chains. Sobre a origem dos Alice in Chains, em especial, grupo que nos interessa pela abordagem singular de “temas” da época (tanto estética quanto sonora), Johnny Bacolas, baixista, recorda:

Cresci em Shoreline, Washington, que na época se chamava Richmond Beach. É um subúrbio no norte da cidade. Ganhei meu primeiro violão aos 12 anos e, por volta de 1982, comecei a tocar com James Bergstrom. Ensaíamos na casa da mãe dele e depois na casa da minha mãe, [...], quando finalmente mudamos o nome da banda para Alice N' Chains, éramos eu, Nick Pollock, James Bergstrom e Layne Staley. O nome? Pelo que me lembro, fomos a uma festa em North Seattle, provavelmente quando eu tinha 16 anos. [...] Um dos passes dizia WELCOME TO WONDERLAND. Naquela noite, o assunto veio à tona e começamos a conversar sobre o conceito de '*Welcome to Wonderland*' em relação às aventuras de Alice. Russ disse: 'E se, em vez de Alice no País das Maravilhas, fosse Alice Acorrentada? Alice in Chains, amarrada em um cativeiro

2 Em entrevista a Yarm (2009, p. 206-207, tradução nossa), o vocalista dos Green River – e depois dos Mudhoney – reflete: Será que sou a pessoa responsável por cunhar o termo “grunge”? Acho que não. Em 1981, enviei uma carta a um fanzine escrita sob a perspectiva de um cara mal-humorado que teria ido conhecer minha banda de merda na época, o Mr. Epp, e era uma carta de protesto falsa (sobre o grunge, o ruído). Você sabe, há muitas reviravoltas nessa coisa de publicidade! Mas a palavra “grunge” tinha aparecido ocasionalmente aqui e ali antes de eu usá-la. Steve Turner comprou uma reedição dos anos 70 de um disco do Rock 'n' Roll Trio e o encarte mencionava o 'som sombrio da guitarra de Paul Burlison'. Era um texto dos anos setenta sobre um guitarrista dos anos cinquenta. Grunge era um adjetivo, eu nunca quis que fosse um substantivo. Se eu o usei, nunca foi com a intenção de cunhar um movimento, mas simplesmente como uma forma de descrever um som cru de *rock and roll*.

e coisas do gênero'. Lembro-me de ter pensado: uau, isso parece muito legal (Bacolas *apud* Yarm, 2011, p. 178-179, tradução nossa).

A atração por esse imaginário sombrio e disfuncional, algo que cativa a “desencantada Geração X³” (Sierralta, 2004), traduz ademais o nível de informalidade que se materializa em outras instâncias. Nick Pollock, guitarrista do grupo, bastante próximo de Layne Staley nesses anos iniciais, não esconde, por exemplo, o cenário de precariedade laboral que os jovens alternativos enfrentavam – “Trabalhávamos juntos [Layne e eu] em uma empresa que construía dispositivos para conter a radiação. Era o único tipo de emprego de merda que existia para os caras de cabelo comprido em Kirkland naquela época”⁴ – e tampouco a dimensão de revolta juvenil que a ausência de perspectivas futuras cimentava. Antes de se tornar o que a crítica especializada chamaria de “a voz mais memorável do grunge”⁵, Layne Staley já apresentava com perfeição alguns dos estigmas da postura punk que estava na raiz ideológica do futuro movimento (Strong, 2011; Steele, 1997).

Layne e eu festejávamos o tempo todo [...] Um dia bebemos muito e acabamos descendo a California Avenue como em *Laranja Mecânica*; derrubamos algumas latas de lixo e alguém quebrou uma janela ou a antena de um carro. Os policiais apareceram. O resto de nós conseguiu fugir, mas Layne foi pego [...] Layne era muito arrogante e deu uma de esperto com o policial errado, que colocou os cães atrás dele. Eles arrancaram suas pernas à dentada. Quando estávamos indo embora dali, nós o vimos lá, ao lado do Eleven, algemado na traseira de um carro de patrulha, acenando para nós (Pollock *apud* Yarm, 2011, p. 179, tradução nossa).

3 Desprovida do ‘acervo valórico da geração anterior’, dela se diz a ‘geração sem pais’, produto das altas taxas de divórcio dos *baby boomers*, [...], não é gratuita a referência à Geração X como um coletivo ‘sem infância’, uma vez que se trata daqueles indivíduos que tiveram de lidar com a formação competitiva e materialista de seus pais, ao passo que se produziam estas avarias institucionais que os deixavam menos protegidos perante a vida” (Sierralta, 2004, p. 2, tradução nossa)

4 Veja Pollock *apud* Yarm, 2011, p. 179, tradução nossa.

5 Veja De Sola (2012).

Sobre esse tópico, o da revolta juvenil, Gina Arnold (1993) considera que a música grunge espelha um tempo: o seu próprio tempo. Aliás, no que tange ao álbum *Nevermind*, dos Nirvana, responsável, em 1991, por consolidar a posição do grunge no cenário internacional, a sua expressão do *ethos* de inícios dos anos noventa foi tão forte que ele saltou das lojas como que de modo próprio, refletindo a verdadeira vontade do público e não apenas a da rádio e da indústria musical. “*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). 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. 235, tradução nossa). Essa visão desencantada com a existência é o que também caracteriza – e comparativamente até mais – o trabalho da banda Alice in Chains.

Após ser expulso de casa pela mãe, vivendo e trabalhando no The Music Bank – um armazém com sessenta salas de ensaio –, Staley era ele mesmo um sintoma daquilo que, no imaginário social, se convencionou a chamar de grunge: a figura solitária e angustiada, os problemas com as drogas, as estéticas (sonoras e estilísticas) despojadas, etc. Um exemplo incontornável de subjetividade juvenil erigida numa “sociedade de risco” (Beck, 1992), Layne e os Alice in Chains certamente podem ser tomados como ilustração desse exercício cuja intenção é pensar – sobretudo em termos estilísticos – a questão do apreço (ainda que inconsciente) do movimento grunge pela noção de abjeção (Kristeva, 1982) e a criação de verdadeiros *memento-mori* na cultura contemporânea (Townsend, 2009).

Viver em uma sociedade de risco: a criação enquanto forma de rebelião

Sobre as duas últimas décadas do século XX, Caroline Evans (2012) diagnostica uma peculiar relação entre “modernidade,

tecnologia e os seus impactos na vida e expectativas das pessoas" (Evans, 2012, p. 5, tradução nossa). Na "tradição da *'Atrocity Exhibition'* (1970) de Ballard ou ainda de *'Death in America'* de Warhol, sentidas como visões apocalípticas" (Evans, 2012, p. 198, tradução nossa), as décadas de 1980 e 1990 estão indissociavelmente conectadas a situações conflituosas e beligerantes que moldaram – ao menos em parte – as sensibilidades criativas.

Entre o acidente nuclear de Chernobyl, em 1986, e a clonagem da ovelha Dolly, em 1996, são inúmeras as transformações, assim como os eventos potencialmente "traumáticos", que participam da cimentação das subjetividades juvenis. Em 1991 a URSS é dissolvida e, em oposição a um aguardado período de paz, ocorre o crescimento de relações globalizadas, fruto do desenvolvimento de tecnologias de informação, como a Internet. Há também a polarização cada vez mais evidente entre o ocidente cristão e o oriente muçulmano, expressa no livro *Os Versículos Satânicos*, de Salman Rushdie. Após os comunistas, alimentou-se o medo em relação ao terrorismo. Os jovens dessa época vivenciaram também o despertar de uma nova consciência da morte, materializada na pandemia mundial de HIV/AIDS e nos genocídios televisionados em Ruanda e na Bósnia (Figueredo, 2021).

Nessa modernidade tardia, um conjunto de transformações estariam afetando todo o globo e o mais íntimo dos indivíduos. O mundo tornou-se menor e acontecimentos distantes passaram a influir diretamente na vida das pessoas e de suas comunidades. Além de globais, essas transformações ocorreram também a um ritmo até então inaudito. Nesse contexto, o conceito que predomina é o de risco. Ulrich Beck (1992) e Anthony Giddens (1991) postulam 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. Após décadas de um sólido cientificismo e de roteiros muito

bem estabelecidos para a vida, chega o momento das incertezas, das desconfianças, de dúvidas que eclodem a partir de uma conscientização dos riscos, tanto reais como aqueles presumidos.

Anthony Giddens (1991) insinua ainda que a inquietação causada pela ausência de limites no uso da racionalidade científica e a insegurança causada pelos danos ambientais, resultados das práticas industriais irrestritas, são parte constituinte de um falho projeto de modernidade que não deriva propriamente de falhas operatórias. Não são erros humanos ou problemas nos modelos matemáticos de previsão, mas uma maneira de ser própria da modernidade que joga com os riscos: a crença da sociedade moderna no progresso estaria, escreve Beck (1992, p. 369), em contradição com o autodesencantamento da modernidade por meio dos riscos globais. Logo, se “as instituições da sociedade industrial tornam-se produtoras e legitimadoras de ameaças que não podem controlar” (Beck; Giddens; Lash, 1995, p. 5, tradução nossa), os sujeitos estariam continuamente submetidos a um sofrimento que é também de ordem psíquica, responsável, em última instância, por uma espécie de “colapso do self” (Giddens, 1991).

Os riscos – ecológicos, financeiros, militares, terroristas, bioquímicos, informacionais –, com uma presença esmagadora no imaginário social, passam a ser vividos como uma condição onipresente, para a qual, segundo Ulrich Beck (1992) haveria apenas três reações possíveis: negação, apatia e transformação. Entre o delírio (a negação) e a armadilha niilista (apatia), a destruição e o desastre, quando continuamente antecipados, infiltram o imaginário social e geram um terceiro movimento: uma pressão para agir, uma transformação, que é justamente onde o grunge e as mais radicais experimentações culturais dos anos 1980 e 1990 parecem se situar. A criação e os processos que contestavam as formas corriqueiras de fazer (o DIY, a experimentação sonora, a incorporação de temas mórbidos, etc.), tornavam-se assim uma forma intencional de rebelião (Guerra, 2015, 2016; Figueredo; Guerra, 2020; Figueredo, 2021).

No campo dos estilos, por exemplo, até a criação da revista *i-D* por Terry Jones, nos anos 1980, nenhuma publicação parecia dar conta do que estava ocorrendo nas ruas. É somente naquele momento que a palavra “comercial” se torna uma afronta: tudo deveria ser antissistema e antimoda, isso era o grunge, um estado de espírito, um *ethos* e uma revolta de parte da Geração X diante de um mundo que lhes fora entregue em frangalhos.

“I didn’t know he was the man in the box”: Facelift (1990), Dirt (1992) e Jar of Flies (1994)

Espécie de reação alérgica ao estabelecido, a produção criativa da subcultura dos anos 80/90 abraçou outros referenciais: foi a época da magreza excessiva e dos *looks* extenuados da “*heroin chic*”⁶, dos anti-heróis de *Trainspotting* (1996) de Danny Boyle, das campanhas perturbadoras de Oliviero Toscani para a Benetton e das fotografias perversas de Joel-Peter Witkin, da moda sarcástica e sombria de Alexander McQueen e da obsessão pela violência e pela morte dos Young British Artists. Este também foi o período de boa parte da produção musical e audiovisual da “cena” que se estabeleceu em Seattle. Mas afinal, que cena foi essa?

Sabemos que para que uma cena se constitua são necessários arranjos materiais e a codificação de processos simbólicos que possibilitem a realização das ações e práticas sociais que um determinado grupo deseja desempenhar. Nesses termos, diferentes cenas irão se organizar sobre diferentes tipos de espaços físicos ou por meio de um conjunto deles: ruas, galerias, lojas, eventos, clubes, bares, boates, etc. Em *Jazz Places* Howard Becker (2004) descreve como a cena jazz esteve organizada em clubes e bares de Kansas City (EUA) nas décadas de 1920-1930; e

6 Estética consolidada nas fotografias e publicidade de moda de início dos anos 1990 que trazia corpos excessivamente magros e que insinuavam situações de risco (encontros sexuais, consumo de drogas, cigarros e álcool, etc.) (Arnold, 1999). Um exemplo da estética “*heroin chic*” são as fotografias da britânica Corinne Day para a *The Face* e a *Vogue America* nas quais ‘Kate’, ‘Georgina’, ‘Rose’, ‘Tania’ e ‘Jesse’ são mostradas sobre sofás puidos ou inclinadas contra paredes descascadas. Em ambientes cercados por latas de cerveja vazias e cinzeiros abarrotados, elas encaram apaticamente o espaço. O impacto dessa estética sobre a Geração X foi tamanho que o presidente estadunidense da época, Bill Clinton, chegou a culpabilizar publicamente a indústria de moda pela glamourização do *look* “drogado” e o aumento de consumo de heroína no país.

Ed Montano (2009) nos fala da importância dos *nightclubs* para a cena *dance music* de Sidney (Austrália).

No caso de Seattle, a cena grunge esteve – ao menos inicialmente – associada ao papel da gravadora Sub Pop Records⁷ e de um conjunto de bandas muito jovens que, entre meados dos anos 1980 e início dos anos 1990, dedicaram-se a verdadeiras experimentações musicais. Green River (formada em 1983), Soundgarden (1984), Screaming Trees (1985), Nirvana (1987) e Mother Love Bone (1987) consolidaram um cruzamento entre o punk e o heavy metal, caracterizando-se por uma sonoridade “sombria”, baseada em guitarras e em uma formação tradicional que emulava as bandas de rock: guitarra, baixo e bateria (Mazullo, 2000). Para Dave Dederer, guitarrista de The President of United States of America, musicalmente,

A Alice in Chains foi a melhor de todas essas bandas [...]. As músicas eram espetaculares. Eles tinham o som mais característico – em termos de levá-lo em uma nova direção. As harmonias de Jerry e Layne! Jerry é provavelmente o melhor guitarrista de toda aquela época (Dederer *apud* Prato, 2009, p. 260, tradução nossa).

Mike Inez, baixista de Ozzy Osbourne e posteriormente da própria Alice in Chains, recorda-se de um show em Long Beach Arena, o qual os rapazes de Seattle abriram. “Fiquei na lateral do palco observando-os tocar. Layne achei – e ainda acho – um dos intérpretes mais fascinantes que já vi em minha vida. Ele era carismático e perturbador” (Inez *apud* Prato, 2009, p. 283, tradução nossa). O aspecto de excepcionalidade das performances dos Alice in Chains, mas, sobretudo, para Dederer, de suas letras, deve-se a uma dimensão de honestidade e crueza que são marcadores geracionais do grunge. Os garotos de Seattle escreviam sobre aquilo que viviam, sua relação com o mundo, nenhum deles aspirava à

⁷ 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*, dos Nirvana, e *Superfuzz Bigmuff*, dos 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*.

condição de vedetas, *groupies* ou drogas, casas, Mercedes Benzs ou relógios Rolex. Aspiravam, sim, a poder tocar a sua música na cave⁸.

Para as canções de *Facelift* (1990), seu álbum de estreia, Jerry Cantrell afirma: “escrevíamos sobre coisas, sentimentos, não que estivéssemos muito mais deprimidos do que os outros. Escrevíamos sobre nós mesmos porque era um tópico que conhecíamos” (Cantrell *apud* Brown, 2015, s/p, tradução nossa). Layne, sobre o mesmo período, diria que para “*We Die Young*” teria se inspirado numa situação do cotidiano da parte empobrecida de Seattle: ao pegar o ônibus para ir aos ensaios, via todos aqueles garotos de 9, 10 e 11 anos com um bip e um telefone celular, traficando drogas – “A visão de uma criança com um celular e um bip traficando drogas igualava-se para mim a ideia de ‘*We Die Young*’”. Sobre a faixa que se tornaria o maior sucesso do álbum, “*Man In The Box*”, dizia-se que a canção era vagamente inspirada na censura da mídia (Brown, 2015), algo contestado por leituras mais recentes que encontram em sua letra um retrato visceral (e pessoal) acerca do abuso de substâncias: Staley, à época já toxicodependente, vivia, como tantos outros jovens dessa geração, situações extremas (De Sola, 2015).

Sou o homem na caixa
Sepultado no meu lixo
Não vens resgatar-me?
Salvar-me
Alimenta os meus olhos
(Consegues fechá-los com uma linha?)
Jesus Cristo
(Renega o teu criador)
Quem ousar tentar
(Será aniquilado)
Oh, alimenta os meus olhos

8 Dizia Kurt Cobain: “Eu preferiria estar em coma a me levantar e transportar-me para a cena até a 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 em face da experiência pseudocatártica 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).

(Agora que os selaste com dor)

Sou o cão que apanha

Com o focinho na vergonha

Não vens resgatar-me?

Salvar-me

– Trecho de “*Man in the Box*”. In: *Facelift* (1990) | Columbia Records. Alice in Chains (tradução nossa).

“Descobri que Layne estava usando heroína em 1991, após a turnê do Van Halen. Ele me disse que tinha um problema e que não conseguia parar” (Bacolas *apud* Yarm, 2011, p. 382, tradução nossa). Damon Stewart, locutor da KISW The Rock of Seattle e caçatalentos regional da Sony, recorda que logo após o lançamento de *Facelift*, Layne e ele passaram a dividir um apartamento. Como a banda havia assinado um contrato com uma gravadora da Sony, os gestores queriam que ele espionasse Layne e sua namorada, a modelo Demri Parrott, e os informasse se eles estavam usando drogas. “Até certo ponto, posso entender isso. Mas Layne era meu amigo e não seria eu o delator. Que eles [Layne e Demri] eram viciados, não havia dúvidas [...]. No final, chegou a um ponto em que eu lhes disse “Não posso permitir que isso continue acontecendo debaixo do meu teto, me perguntando se você vai acordar desta vez” (Stewart *apud* Yarm, 2011, p. 383, tradução nossa). A mãe do vocalista, Nancy Layne McCallum, em entrevista ao pesquisador e crítico musical Mark Yarm (2011, p. 261, tradução nossa), recorda-se de ter escutado *Facelift* e se admirado com a beleza e a melancolia de “*Man In The Box*”: “‘Mãe, eu escrevi essa música’. ‘Layne, é muito bonita’, eu respondi, ‘mas eu não sabia que ele era o homem da caixa’”.

As experiências com drogas – cocaína, heroína e, em casos mais graves, a *speedball*, uma mistura de ambas – e o flerte com situações perigosas não foi algo incidental na Geração X, e muito menos no grupo de compositores e roqueiros do grunge. “Sexo, morte e ambiguidade são os temas principais de nosso tempo”, escreveu Rebecca Arnold (1999, p. 285, tradução nossa) ao refletir

sobre a *Heroin Chic*, e como essa estética penetrou o imaginário social da juventude, infiltrando e mesmo influenciando sobre as suas escolhas de vida. Nas artes visuais, na música, na publicidade e na moda, a 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, falava, na realidade, da mais alta experiência de viver (Wallerstein, 1998, p. 140, tradução nossa).

Essa dimensão de ambiguidade encontra alguma aderência (e mesmo uma constrangedora recorrência) em práticas culturais alternativas do período, corroborando situações estéticas muito específicas e o tratamento de temas antes interditos ou evitados. A questão da abjeção certamente exemplifica uma dessas situações. Desenvolvido por Julia Kristeva (1982) na obra *The Powers of Horror: An Essay On Abjection*, a ideia de abjeção costura questões oriundas da antropologia (Mary Douglas), da psicanálise (Sigmund Freud) e da literatura filosófica (Georges Bataille). Como resume Noelle McAfee (2014, p. 57), a abjeção consiste na expulsão daquilo que é considerado “outro” para “si mesmo”. Definindo as fronteiras da subjetividade e do “eu”, o abjeto expulsa tudo que pode destruir o sujeito (McAfee, 2014, p. 46).

Agregando imagens ora associadas a uma dimensão do grotesco – os cadáveres, a podridão, os excrementos, o vômito – ora arroladas ao nojo alimentar, Kristeva sintetiza um glossário sensorial e plástico da abjeção.

O nojo alimentar é, talvez, a forma mais elementar e mais arcaica da abjeção. Quando essa pele na superfície do leite, inofensiva, fina como a folha de papel do cigarro, desprezível como restos cortados de unhas, apresenta-se aos olhos, ou toca os lábios, um espasmo da glote e, ainda mais baixo, do estômago, do ventre, de todas as vísceras, crispa o corpo, provoca lágrimas e a bÍlis, faz palpitar o coração, transpirar testa e mãos. Com a vertigem que

nubla a visão, a náusea me contorce contra essa nata, e me separa da mãe, do pai que me apresentam-na. Desse elemento, signo de seu desejo, “eu” não quero nada, “eu” nada quero saber, “eu” não o assimilo, eu o expulso. Mas, porque esse alimento não é um “outro” para “mim”, que sou apenas no desejo deles, eu me expulso, eu me cuspo, eu me abjeto no mesmo movimento pelo qual “eu” pretendo me colocar. Esse detalhe, insignificante, talvez, mas que eles buscam, carregam, apreciam, me impõe, essa migalha me vira do avesso, embrulha-me o estômago: assim vêm, eles, que eu estou a ponto de me tornar outra ao preço de minha própria morte. Nesse trajeto onde “eu” me torno, eu dou à luz a mim na violência do soluço, do vômito. Protesto mudo do sintoma, violência excruciante da convulsão, inscrito, certamente, em um sistema simbólico, mas no qual, sem querer nem poder integrar-se para lhe responder, isso reage, isso ab-reage. Isso abjeta (Kristeva, 1982, p. 3)⁹.

15

A experiência visual da abjeção é desencadeada pela sensação de estranhamento e repulsa a determinados elementos que remetem o sujeito ao derradeiro limite da sua condição de ser vivo. Recuperada por esta geração em seu fascínio pela sujeira, podridão, depravação e decadência, a abjeção é, antes de tudo, uma ambiguidade “porque ao passo que libera a apreensão, não corta radicalmente fora o sujeito/assunto que o ameaça, ao contrário, a abjeção reconhece-o como em estado de constante perigo” (Kristeva, 1982, p. 9)¹⁰. Logo, se há uma recusa do abjeto – “esses humores, essa imundície, essa merda, são aquilo que a vida suporta com muito custo e ao custo da morte. Ali eu estou nos limites de minha condição de viva” (Kristeva, 1982, p. 4)¹¹ –, há também um tipo de dialética, um retorno ao mesmo: “Desses limites se livra o meu corpo como [corpo] vivo. Esses dejetos caem para que eu viva, até que, de perda em perda, nada mais me reste,

9 Tradução de Oliveira (2020, p. 192).

10 Idem, p. 193.

11 Idem, p. 197.

e que meu corpo caia por inteiro para além do limite, *cadere, cadáver*” (Kristeva, 1982, p. 4)¹².

Estilisticamente falando, a questão da abjeção dialoga com um retorno ensaiado do trágico (Maffesoli, 2003), assentando-se, ademais, como uma das disposições iconográficas de uma sociedade de risco (Beck, 1992). Na obra dos Alice in Chains, surge tanto na linguagem visual de seus discos como no modo em que foram concebidas suas composições e videoclipes.

A capa de *Facelift* (1990) [Figura 1], criada pelo fotógrafo e diretor Rocky Schenck, traz o rosto do baixista Mike Starr, capturado através de uma técnica de longa exposição. Em termos formais, a figura é desproporcional e deliberadamente deformada a partir de uma espécie de duplicação da imagem. Um dos olhos encontra-se perigosamente projetado – num jogo abjetual entre o dentro e o fora – enquanto a boca se contrai num grito mudo. A aparência emaciada completa-se pelo uso das cores – verde, roxo, amarelo e vermelho –, tons muitas vezes associados a hematomas ou ao processo de apodrecimento corporal. As zonas não preenchidas por essas matizes enfermigas, não são róseas ou saudáveis, mas azuis e esticadas, como se em *rigor mortis*. Impossível olhar a composição e não lembrar de alguns dos retratos mais perturbadores de Cindy Sherman ou ainda da artista francesa Orlan, que no mesmo ano inicia sua performance de longa duração, *The Reincarnation of Saint Orlan* (1990-1993), na qual seu rosto é manipulado através de cirurgias plásticas de modo a recriar icônicas obras renascentistas. O resultado dessa busca, nas palavras de Lacan, o fascínio pelos *corps morcelé* – o corpo arrebetando, fatiado –, é uma encarnação monstruosa, delirante, onde o belo almejado decai em abjeto (Lacan *apud* Fuss, 2002).

A relação visual com certos aspectos da abjeção projetada pela capa do disco surge também nas escolhas temáticas para as canções e videoclipes. De uma espécie de Cristo com os olhos grosseiramente costurados em “*Man In The Box*” aos versos de “*Sea of Sorrow*” (*Mind of destructive taste / I choose to stroll amongst the*

12 Idem.

*waste*¹³), passando ainda pelo vocalista, Layne, envolto em plástico em “*We Die Young*” (a relação visual com um corpo ensacado é incômoda), o sujeito luta contra aquilo que o ameaça.

A capa de *Dirt* (1992) [Figura 2], segundo álbum de estúdio da banda, ficaria também a cargo de Rocky Schenck. Retratando uma garota nua cujo corpo está semienterrado no deserto, a imagem joga com um tipo de ambivalência: não se sabe se ela está morta ou viva. Na época, muito se especulou se a garota da capa seria Demri, namorada de Staley e cuja morte por overdose em 1996 o cantor aparentemente jamais superou; no entanto, tratava-se de Mariah O’Brien, modelo que Schenck já havia utilizado em outro ensaio. De uma perspectiva iconológica, embora Schenck insistisse na incerteza da imagem, a forma como o corpo foi disposto e o fato de partes dele estarem cobertas por terra (numa medíocre tentativa de ocultação), acabam por confirmar o seu estado cadavérico, e o cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o máximo da abjeção. É a morte infectando a vida (Kristeva, 1982, p. 4).

17



Foto: Rocky Schenck¹⁴.

Figura 1 – Facelift (1990). Alice in Chains

¹³ Mente de gosto destrutivo, escolho vagar entre os resíduos (tradução nossa).

¹⁴ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4B3FO0ZtD5zykr7Im9A325>. Acesso em: 20 dez. 2024.

Embora a noção de abjeção também dê conta do cadáver e de sua experiência de apodrecimento no mundo (os fluidos que vertem, os odores), aqui outra lente analítica pode ser operacionalizada. Trata-se da relação entre a abjeção e a noção de *memento-mori* que foi recorrente em certas experiências criativas da época (Evans, 2012). O *Memento-mori*, expressão latina que significa “lembra-te que és mortal”, corresponde a um conjunto de imagens e motivos utilizados desde tempos medievais para relembrar o espectador de sua finitude (Townsend, 2009). Para Caroline Evans (2012, p. 236, tradução nossa), “o *memento-mori* contemporâneo encontrava-se intrinsecamente conectado à sexualidade, ao prazer e à morte”, temas que Arnold (1999) julgava inerentes aos anos 1990.

Para Jerry Cantrell, tratava-se de um disco sombrio. Nele, as cinco faixas do lado B, de “*Junkhead*” a “*Angry Chair*”, são sequenciadas porque contam uma única história. Ela começa com uma atitude muito ingênua e juvenil, que é o que define “*Junkhead*”, como “drogas são legais, sexo é legal, *rock and roll*, foda-se! Então, à medida que a história avança, você percebe a realidade e como ela está longe de tudo isso” (Cantrell *apud* Yarm, 2011, p. 386, tradução nossa). O produtor musical Dave Jerden confessou a Yarm (2011, p. 386, tradução nossa) que na época se sentiu um pouco preocupado com a possibilidade de estar fazendo um álbum que glorificava o uso de drogas. “A interpretação que recebi das pessoas ao meu redor foi que eu não estava glorificando as drogas, mas que estávamos fazendo um álbum que mostrava o horror das drogas”.

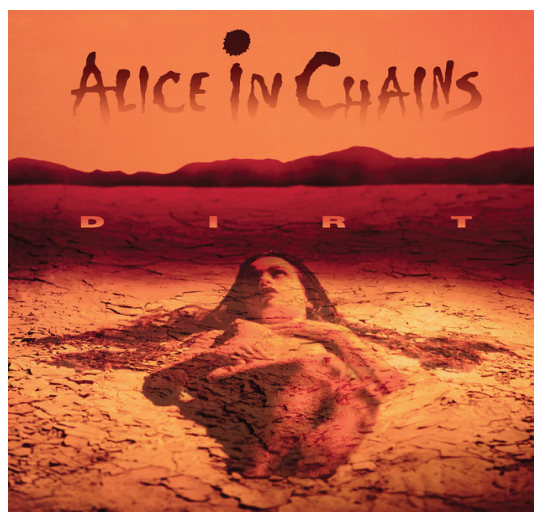


Foto: Rocky Schenck¹⁵.

Figura 2 – *Dirt* (1992). Alice in Chains

15 Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/58NXIEYqmq5dQHg9nV9duM>. Acesso em: 20 dez. 2024.

De fato. Em composições como "*Them Bones*", o sentimento de solidão e a ansiedade diante da morte aparece (*I believe them bones are me / Some say we're born into the grave / I feel so alone / Gonna end up a big ol' pile of them bones*¹⁶); em "*Would?*", o fracasso ante a cada recaída (*Into the flood again / Same old trip it was back then / So I made a big mistake / Try to see it once my way / Drifting body, it's sole desertion / Flying not yet, quite the notion*¹⁷), e em "*Down in a Hole*", uma espécie de desistência, uma deserção. A temática do abuso de substâncias e sua relação com o esgotamento psíquico do sujeito são pujantes.

Caído num buraco, já nem sei se posso escapar
Meu coração — enfeito como um lugar pra enterrar
Nunca entendeste quem diziam que eu devia ser
Olha pra mim: um homem que não quer mais se ceder
Caído num buraco
Tão pequeno eu sou
Caído num buraco
Minha alma se apagou
Queria voar
Mas tiraram minhas asas no ar
Caído num buraco, já puseram pedras no chão
Comi o Sol — e queimei meu gosto, minha razão
Fui culpado de chutar meu próprio coração
E agora não falo mais da dor na escuridão
Caído num buraco
Tão pequeno eu sou
Caído num buraco
Minha alma se apagou
– Trecho de "*Down in a Hole*". In: *Dirt* (1992) | Columbia
Records. Alice in Chains (tradução nossa).

16 Eu acredito que eu sou esses ossos. Alguns dizem que nascemos para a sepultura. Eu me sinto tão sozinho, vou acabar em (como) uma grande pilha de ossos (tradução nossa).

17 Arrastado novamente por aquela onda. A mesma viagem de sempre. Eu cometi um grande erro, mas tente ver as coisas do meu jeito. Um corpo à deriva, uma autodeserção. Voando, ainda que sem muita noção (tradução nossa).

Contudo, não seria apenas musicalmente que as angústias e emoções mais complexas apareceriam em *Dirt*. Para o videoclipe de “Rooster”, uma entrevista de Jerry Cantrell com o pai acerca da Guerra do Vietnã – a primeira vez que conversavam sobre o assunto – é seguida por imagens de violência extrema; em “Down in a Hole”, crianças perseguem-se com armas sob o olhar passivo de adultos que nada fazem. Materializando plasticamente as sensações de “sentir-se minúsculo” ou de “estar perdendo a alma”, essas composições consolidam o repertório dos Alice in Chains e seu papel geracional em dar voz aos jovens alienados ou postos de lado (Guerra; Alberto, 2019).

Depois, entre *Dirt* (1992) e *Alice in Chains* (1995), disco que mais uma vez repete a estética do diferente, do ferido, ao trazer um cachorro sem uma das patas na capa, em 1993 o grupo também gravaria o EP *Jar of Flies* (1994) [Figura 3] – o primeiro da história a alcançar a mais alta posição da Billboard. Estreia de Mike Inez como baixista, a gravação possui alguns dos maiores *hits* dos Alice In Chains: “No Excuses” e “I Stay Away”. Produzido de maneira mais coletiva – “queriam que fosse mais uma coisa da banda, então me pediram para não escrever um monte de merda pessoal” (Cantrell *apud* Prato, 2009, p. 405, tradução nossa) – a capa foi deixada, mais uma vez, a cargo de Schenck.

A banda surgiu com a ideia do título e queria que a capa fosse um menino olhando para uma jarra repleta de moscas. Lembro-me de que a recomendação era que eu utilizasse ‘cores loucas’ na sessão [de fotos], então trabalhei com vários géis diferentes sobre as luzes para conseguir o resultado final (Schenck *apud* De Solas, 2015, p. 209, tradução nossa).

Fotografada na casa do diretor em setembro de 1993, as moscas teriam sido capturadas pelo assistente de Schenck num estábulo da propriedade. O uso de moscas como uma referência à abjeção não foi algo incomum no período. O estilista britânico Andrew Groves em sua coleção *Status* (1998) trabalhou seu apreço

pelo abjeto, especificamente aquele aspecto dessa estética que expõe morbidamente a ruína do corpo, a partir da iconologia das moscas.

Como gesto final, uma modelo abre seu casaco para libertar uma nuvem de cinco mil moscas sobre os jornalistas de moda sentados na primeira fila, causando horror e revolta. A peça '*Flies trapped inside a Jacket*' experimenta com a ideia perturbadora de que estas moscas estavam se alimentando do corpo da modelo. É de certo modo uma homenagem consciente à *A Thousand Years* (1990) de Damien Hirst, [...], a abjeção e as táticas de choque na passarela de Groves correspondem a um movimento contemporâneo de ruptura e exposição dos corpos clássicos que permeiam a moda e a arte (Evans, 2012, p. 220, tradução nossa).



Foto: Rocky Schenck¹⁸.

Figura 3 – *Jar of Flies* (1994). Alice in Chains

A supracitada obra de Hirst, *A Thousand Years* (1990), trazia a cabeça de uma vaca entregue à putrefação. Colocada no interior de uma grande caixa de vidro, seus fluidos ocupavam parte

18 Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4FCoFSNIFhK36holxHWCnc>. Acesso 20/12/2024.

considerável do piso enquanto larvas de moscas se banquetavam sobre a carne mole e decadente. Os insetos vorazes se reproduziam, colocavam seus ovos sobre a carcaça e arriscavam o seu primeiro voo num suposto ambiente ideal. Afixado no alto deste sinistro aquário, uma tela eletrificada era responsável por dizimar quase imediatamente esses enxames, gerando uma massa amorfa de moscas mortas que se misturavam ao líquido vertido pela cabeça, condição perfeita para o desenvolvimento de mais insetos. O corpo sacralizado das culturas cristãs – imediatamente enterrado, invisibilizado em seu decaimento – estava ali desocultado e em sua temporalização desvelava a podridão daquilo que efetivamente nos compõe.

Apesar da autoria “mais coletiva” das canções, alguns trechos guardam uma íntima relação com o imaginário anterior: as drogas, o vício, o sujeito que desiste. Em “No excuses”, a voz de Layne canta, “*It’s alright / There comes a time / Got no patience to search / For peace of mind / [...] / Hands are bruised from / Breaking rocks all day / Drained and blue / I bleed for you*”¹⁹; e em “Nutshell”, eleita uma das músicas mais depressivas de todos os tempos, ele assume, “*And yet I fight, and yet I fight / This battle all alone / No one to cry to / [...] / If I can’t be my own / I’d feel better dead*” — “E ainda assim eu luto essa batalha completamente sozinho, sem ninguém com quem chorar. Se eu não posso ser eu mesmo, eu me sentiria melhor morto” (tradução nossa).

Uma desarticulação da beleza: *Alice in Chains* (1995)

A história das duas últimas décadas do século XX não pode ser contada sem se recuperar a dimensão patológica e o fetichismo que definiu os contornos de sua ambiguidade. Espécie de cruzamento entre o *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, a sensualidade desses anos reside na metáfora do olhar deformado (e deformador) que recria a beleza – em contraste imediato com o aspecto saudável dos anos 1980 –

19 Tudo bem, chega um momento em que não há paciência para buscar a paz de espírito. As mãos estão machucadas por quebrar pedras o dia todo. Drenado e azul, eu sangro por você (tradução nossa).

através de sua desarticulação. Na medida em que a cultura (os filmes, a moda, as artes visuais, a literatura, e, sobretudo a música) se torna progressivamente mais perturbadora, o narcisismo e o hedonismo envolvidos na formulação das subjetividades contemporâneas começam a soar de forma mais psicótica e disfuncional. A Geração X agoniza, alguns iriam se salvar, outros não (Anderson, 2007).

Tripod, *The Dog Album* ou *The Dog Record* [Figura 4], como ficaria conhecido o terceiro álbum de estúdio dos Alice in Chains – mas cujo título oficial é apenas *Alice in Chains* – foi lançado em 1995. Susan Silver, empresária que gerenciava a banda e também os Soundgarden, recorda-se que foi muito doloroso montá-lo. Levou oito ou nove meses – “horas e horas esperando que Layne saísse do banheiro. Dias de espera para que ele aparecesse no estúdio” (Silver *apud* Prato, 2009, p. 409, tradução nossa). Mark Arm, dos Mudhoney, lembra-se da transmissão via satélite que algumas bandas do movimento fizeram na rádio, Pearl Jam, Mad Season, eles, os Mudhoney, e finalmente Alice in Chains. A descrição que traz desse momento é particularmente angustiante.

Lembro-me de Layne entrando – ele tinha o cabelo preso no topo da cabeça. Estava tão magro e cinza-esverdeado que eu tinha dificuldade em olhá-lo. Nem tive coragem de dizer algo. A situação toda me deixava com vergonha e me lembrava de meus próprios momentos ruins. Mesmo que eu tivesse conversado com ele, não sei o que teria dito. Vê-lo tão longe na trajetória que havia traçado para si mesmo me deixou enjoado. Pareceu-me que, depois de descobrir a heroína, ele decidiu que iria adotá-la totalmente. Com base nas músicas de *Dirt*, ele simplesmente mergulhou de cabeça. Não havia como voltar atrás. Foi lamentável e patético. Esse foi o mito que ele criou para si mesmo, e ele estava vivendo isso. A referência a ele em “*Into Yer Shtik*” é sobre isso. Depois de criar sua persona de astro do rock desperdiçado, ele seguiu-a até o fim (Arm *apud* Prato, 2009, p. 409, tradução nossa).

Ainda que dominado pelo vício, “ele não parou de escrever poesia. Seus desenhos foram expostos em uma galeria de Seattle. E ele estava fazendo experiências com a argila Sculpey, que vem em várias cores” (McCallum *apud* Prato, 2009, p. 406, tradução nossa). A dimensão aparentemente muito biográfica que em certos momentos o estudo assume em relação à figura de Staley, ecoa uma concepção conceitual e que tem sido consolidada nas teorias sobre o movimento. Para Catherine Strong (2011), em termos de letras, o grunge era muito diferente de seus progenitores, o punk e o metal. Na perspectiva de Paula Guerra (2016), o grunge não apostava em uma mensagem política explícita – como o caso do punk – ou de uma visão hedonista ou apocalíptica da vida – como o metal. Quando o grunge tratava de “amor”, as músicas tendiam a ser sobre relacionamentos fracassados, chatos, condenados ou destrutivos (por exemplo, a música “Black” do Pearl Jam). Para Strong (2011, p. 19, tradução nossa) “era mais provável que as músicas fossem sobre experiências ou sentimentos negativos generalizados, cantados em uma voz coletiva em vez de individual”.



Foto: Sean Kinney²⁰.

Figura 4 – *Alice in Chains* (1995). *Alice in Chains*

20 A imagem da capa deste disco foi inspirada em um cachorro de três patas chamado Tripod, que aterrorizava o baterista Sean Kinney e o perseguia enquanto ele entregava jornais quando era criança. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/49R4Qye4UUwzjPPQhtCkRe>. Acesso em: 20 dez. 2024.

Os dois álbuns mais bem-sucedidos do período, *Nevermind* (1991), do Nirvana, e *Ten* (1991), do Pearl Jam, contêm apenas três músicas sobre relacionamentos (e apenas uma delas, "Oceans", é de alguma forma positiva). Outras músicas tratam de temas como falta de moradia ("Something in the Way" e "Even Flow"), suicídio juvenil ("Jeremy"), dependência de drogas ("Deep"), estupro ("Polly") e os problemas de conformidade ("In Bloom"). Como bem sintetizou Maureen Callahan (2015, p. 70), "na vanguarda da cultura do fermento, na exploração do trauma físico e psicológico que ia dominar grande parte da moda, dos filmes, da arte, da fotografia e da música dos anos 1990", parecia existir um movimento coletivo em direção ao narcótico e ao necrotério cuja síntese era um sentimento de raiva e pavor geracional. Os principais temas dos grandes álbuns do grunge são, como conclui Catherine Strong (2011, p. 19), a alienação e a depressão – mas com uma faceta irônica. Talvez seja por isso que em "Grind", faixa hoje mitológica do terceiro álbum, Staley insistisse em cantar: "In the darkest hole, you'd be well advised / Not to plan my funeral before the body dies, yeah²¹".

25

Notas de saída: *MTV Unplugged* (1996) – ou – a queda do anti-herói

Em 8 de fevereiro de 1996, a *Rolling Stone* lançava mais um número. A capa, uma fotografia em close de Layne Staley, na época com 27 anos, ladeado pela manchete "The needle and the damage done²²" [Figura 5]. No auge da dependência em heroína do vocalista, a banda que havia lançado o LP *Alice in Chains* (1995) no ano anterior, havia decidido não entrar em turnê. Mesmo assim, Alex Coletti, produtor do MTV Unplugged – e que na altura já havia produzido com sucesso as apresentações do Pearl Jam (1992) e Nirvana (1993) – não se intimidou. O grunge, com suas letras profundas e forte carga emocional, tendia a gerar boas performances no modelo acústico. Gravado em 10 de abril de 1996 no Majestic Theatre da Brooklyn Academy of Music, em Nova York, o *Alice in Chains MTV Unplugged* (1996) contou com canções já consagradas do repertório da banda

21 No buraco mais escuro, seria bom não planejar meu funeral antes de o corpo morrer, certo? (tradução nossa).

22 Veja Wiederhorn (1996).

e incorporou uma faixa inédita, *"Killer Is Me"*. Na plateia, alguns membros do Metallica assistiam à apresentação – a brincadeira do baixista Mike Inez, que escreveu em seu violão *"friends don't let friends get friends haircuts"* era dirigida a eles. O show foi ao ar em 28 de maio de 1996 e o álbum foi lançado em seguida, em 30 de julho (Thompson, 2021; Henderson, 2021).

Considerado um marco do MTV Unplugged da década de 1990, não se sabia que aquela seria a penúltima apresentação de Layne Staley ao lado da banda. Em 29 de outubro de 1996, Demri, sua namorada, morreu em decorrência de uma overdose, e embora o suicídio de Kurt Cobain, em abril de 1994, tenha-no feito passar por uma curta fase de sobriedade, a situação não se manteve²³. Após a morte de Demri, Layne não voltaria mais aos palcos²⁴. Cada vez mais recluso e deprimido, ele padeceu do mesmo destino em 2002 (De Sola, 2015; Brown, 2015). Nas palavras de Sean Kinney, cofundador da banda, "foi como ver um dos suicídios mais longos da história. Eu estava esperando por essa ligação há muito tempo – sete anos, na verdade. Mas, mesmo assim, fiquei muito emocionado" (Kinney *apud* Yarm, 2011, p. 540, tradução nossa).

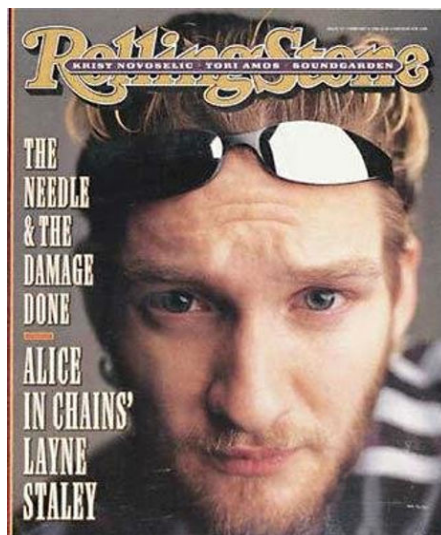


Foto: Jon Wiederhorn.

Figura 5 – Capa da Rolling Stone de 8 de fevereiro de 1996

23 Mike McCready, do Pearl Jam, também o havia convidado para participar de seu projeto especial, a superbanda grunge, Mad Season, esperando que seu contato com outros músicos sóbrios o encorajasse.

24 Sua última apresentação seria em 3 de julho de 1996 em Kansas City, em turnê com o Kiss.

Filho da época, a trajetória pessoal de Staley é inseparável da carreira meteórica dos Alice in Chains, assim como de suas experimentações formais e sonoras. Com Layne se testemunha uma transformação social do corpo – e para Langman (2005, 2008) o corpo é um espaço de lutas – que expressa justamente a nova composição psíquica do sujeito do trauma: um espírito inquieto e continuamente abalado (pelos riscos, pela depressão, pelo vício) parece só se permitir viver em um corpo igualmente fatigado, um corpo que experimenta ao extremo, que flerta com o fatal (Tsëelon, 1995) e cuja queda – isto é, a morte – é a experiência de abjeção por excelência.

Notoriamente trágico, esse acontecimento jamais poderá eclipsar o talento musical e a sensibilidade de Staley e dos outros membros da banda em sintetizar o grito cultural da juventude da época. Uma espécie de “heterotopia de dissidência” (Foucault, 1971; Gibson, Pagan, 2006, p. 21), o grunge legitimou um espaço para a prática de ações subversivas: do barulho sujo das guitarras, aos looks despojados e a postura anticonsumista, o movimento foi a um só tempo uma quebra e uma remontagem do cotidiano noventista. Revolta e reinvenção, a abjeção permitiu ao corpo cair e depois reencarnar, sendo então imortalizado na cultura.

Por fim, importa também ressaltar que o grunge, ainda que produzido inicialmente a partir de um registro subcultural, seria depois fagocitado tanto pela mídia – sobretudo via MTV, responsável por normatizar socialmente essa tendência – quanto pela moda. A *Grunge Collection* de Marc Jacobs para Perry Ellis e o editorial *Grunge and Glory*, em dezembro de 1992 para a Vogue America, são apenas dois entre os muitos exemplos cabíveis para ilustrar esse regime de tradução e seu esvaziamento simbólico. Nesse sentido, se o abjeto constitui uma estratégia subjetiva que visa recuperar os roteiros do viver em um momento de profundo desencantamento, sua paulatina incorporação cultural e econômica nas práticas hegemônicas de então sinalizaria primeiro (i) uma reação geracional mais geral ante ao real traumático que

se expressa enquanto sintoma de uma ansiedade geracional²⁵, e, segundo (ii) sua progressiva comodificação.

Evidentemente a cultura dos anos 1980/90 foi atravessada por muitos outros temas além desses: nessa década o pop se consolida, e também o hip hop, no próprio rock surgem vertentes mais alegres. No entanto, não se pode ignorar o poder cultural dos temas mais sombrios como indício de uma mudança nas subjetividades, algo que reescreve a cultura como prática social. Dos vocais atormentados de Eddie Vedder (Pearl Jam) e Kurt Cobain (Nirvana), até as letras depressivas e performances revoltadas de Layne Staley, resta o clamor: *Look at me, I'm in pain*.

Referências

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

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://doi.org/10.2752/136270499779151405>. Acesso em: 10 dez. 2024.

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.

25 Se o punk foi, como estabelecem Worley e Dine (2016), "uma estética da nossa ira", o grunge seria uma estética da nossa ansiedade.

BROWN, Jack. **Alice in Chains**: In The Studio. Greenbrier: Music Square, 2015.

DE SOLA, David. **Alice in Chains**: The Untold Story. Nova York: St Martin's Press, 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: 2 dez. 2024.

DINES, Mike; WORLEY, Matthew (Eds.). **The Aesthetic of Our Anger**: Anarcho-Punk, Politics and Music. Londres: Minor Compositions/Automedia, 2016.

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**, v. 16, n. 2, p. 132-146, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.34019/2318-101X.2021.v16.33385>. Acesso em: 31 out. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Archeology of Knowledge**. Londres: Routledge, 2002.

FOUCAULT, Michel. **The order of things**. New York: Vintage Books, 1971.

FUSS, Diana. A moda e o olhar homoespectatorial. *In: BENSTOCK, Shari; FERRISS, Suzanne. Por dentro da moda*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 229-250.

GIBSON, Chris; PAGAN, Rebecca. **Rave culture in Sydney, Australia:** mapping youth spaces in media discourse. 2006. Disponível em: <https://www.snarl.org/youth/chrispagan2.pdf>. Acesso em 06/12/2024. Acesso em: 28 nov. 2024.

GIDDENS, Anthony. **Modernity and Self-Identity:** Self and Society in the Late Modern Age. Cambridge: Polity Press, 1991.

GUERRA, Paula (Org.) **On the road to the American underground.** Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2015.

GUERRA, Paula. **The Man Who Sold The World:** música, memória e grunge. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2016.

GUERRA, Paula; ALBERTO, Thiago Pereira. Punk and museum: notes about the exposition 'Nirvana: Taking Punk to the Masses'. In: GUERRA, Paula; ALBERTO, Thiago Pereira (Eds.). **Keep it Simple Make it Fast!** An approach to underground music scenes (vol. 4). Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2019. p. 48-59.

GUERRA, Paula; FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: Moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas. **Revista Tomo**, v. 37, n. 1, p. 215–252, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.21669/tomo.vi37.13382>. Acesso em: 24 nov. 2024.

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

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**, v. 56, n. 4, p. 657-677, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0011392108090947>. Acesso em: 21 out. 2024.

LANGMAN, Lauren; HALNON, Karen Globalization and the grotesque. In: ROBINSON, William; APPLEBAUM, Richard (Eds.). **Critical Globalization Studies**. Londres: Routledge, 2005. p. 269-281.

MAFFESOLI, Michel. **Les temps des tribus**. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Porto Alegre: Zouk, 2003.

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://doi.org/10.1093/mq/84.4.713>. Acesso em: 27 out. 2024.

McAFEE, Noelle. **Julia Kristeva**. Londres: Routledge, 2004.

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://doi.org/10.5130/tfc.v4i1.1059>. Acesso em: 23 out. 2024.

OLIVEIRA, Manoel Rufino David. O conceito de abjeção em Julia Kristeva. **Revista Seara Filosófica**, v. 21, n. 1, p. 185-201, 2020. Disponível em: <https://orcid.org/0000-0002-3604-086X>. Acesso em: 24 out. 2024.

PINK, Sarah. **Digital Ethnography**: Principles and Practice. Londres: Sage, 2015.

PINK, Sarah. **Doing visual ethnography**. Londres: Sage, 2001.

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

SIERRALTA, Carlos. Cinco versus la ciudad. Reflexiones en torno al discurso antiurbano de Pearl Jam. **Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos**, v. 1, n. 1, p. 1-11, 2004. Disponível em: https://www.bifurcaciones.cl/001/bifurcaciones_001_CSierralta.pdf. Acesso em: 21 nov. 2024.

STEELE, Valerie. Anti-Fashion: The 1970s. **Fashion Theory**, v. 1, n. 3, p. 279-295, 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.2752/136270497779640134>. Acesso em: 15 nov. 2024.

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

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

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

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

WALLERSTEIN, Katherine. Thinness and Other Refusals in Contemporary Fashion Advertisements. **Fashion Theory**, v. 2, n. 2, p. 129-150, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.2752/136270498779571149>. Acesso em: 6 dez. 2024.

WIEDERHORN, Jon. Alice in Chains: to Hell and Back. **Rolling Stone**, 8 fev. 1996. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/alice-in-chains-to-hell-and-back-244775/>. Acesso em: 6 dez. 2024.

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

Discografia

Alice in Chains. **Facelift**. 12 faixas. Duração: 54' 12". Seattle: Columbia Records, 1990.

Alice in Chains. **Dirt**. 13 faixas. Duração: 57' 33" Seattle: Columbia Records, 1992.

Alice in Chains. **Jar of Flies**. 7 faixas. Duração: 30' 50" Seattle: Columbia Records, 1994.

Alice in Chains. **Alice in Chains**. 12 faixas. Duração: 1h 4'. Seattle: Columbia Records, 1995.

Alice in Chains. **Alice in Chains: MTV Unplugged**. 13 faixas. Duração: 1h 11'. Nova York: Columbia Records, 1996.

Nirvana. **Nevermind**. 12 faixas. Duração: 49' 14". Los Angeles: DGC Records, 1991.

Pearl Jam. **Ten**. 13 faixas. Duração: 53' 22". Seattle: Epic Records, 1991.