

O grunge e a moda, uma brevíssima introdução¹

Henrique Grimaldi Figueredo

Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF)

Artigo recebido a 23/03/2025.

Aceite para publicação a 21/05/2025.

Resumo

Este ensaio baseia-se na sociologia da juventude e nos estudos culturais para analisar formas marginais de expressão de vestuário, em especial o estilo grunge. Nascido das tensões e dos valores da juventude nas décadas de 1980 e 1990, esse estilo baseado em Seattle pode ser compreendido como um guarda-roupa ideológico. A análise traça sua apropriação pela indústria da moda, sua codificação gradual e a transformação de seus significados discursivos. Ao estudar essa dinâmica de estetização, o ensaio lança luz sobre os mecanismos de transformação cultural, reconfiguração simbólica e circulação da cultura vestível no espaço social, revelando questões sociais ligadas tanto à moda quanto à cultura juvenil.

Palavras-chave: Grunge; Cultura de moda; Década de 1990.

Grunge and fashion, a very brief introduction

Abstract

This essay draws on the sociology of youth and cultural studies to analyze marginal forms of clothing expression, in particular the grunge style. Born out of the tensions and values of youth in the 1980s and 1990s, this Seattle-based style had a contest dimension. The analysis traces its recovery by the fashion industry, its gradual codification and the transformation of its ideological meanings. By studying this aestheticization, the essay sheds light on the mechanisms of cultural transformation, symbolic reconfiguration and circulation of clothing styles in the social space, revealing the social issues linked to fashion and youth culture.

Keywords: Grunge; Dress culture; 1990s.

¹ Algumas das ideias articuladas nesse ensaio foram debatidas brevemente na conferência “*O grunge e a moda: estilo juvenil e representações midiáticas*”, ministrada no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (UPORTO), em 16/05/2025, a convite da cadeira de Sociologia da Comunicação e dos Media.

Grunge et mode, une brève introduction

Résumé

Cet essai mobilise la sociologie de la jeunesse et les études culturelles pour analyser des formes d'expression vestimentaire marginales, en particulier le style grunge. Issu des tensions et valeurs de la jeunesse des années 1980-1990, ce style ancré à Seattle portait une dimension contestataire. L'analyse retrace sa récupération par l'industrie de la mode, sa codification progressive et la transformation de ses significations idéologiques. En étudiant cette esthétisation, l'essai éclaire les mécanismes de récupération culturelle, de reconfiguration symbolique et de circulation des styles vestimentaires dans l'espace social, révélant les enjeux sociaux liés à la mode et à la culture juvénile.

Mots-clés: Grunge; Culture vestimentaire; 1990s.

Grunge y la moda, una brevísima introducción

Resumen

Este ensayo se basa en la sociología de la juventud y los estudios culturales para analizar formas marginales de expresión indumentaria, en particular el estilo grunge. Nacido de las tensiones y los valores de la juventud de los años ochenta y noventa, este estilo de Seattle tenía una dimensión contestataria. El análisis rastrea su recuperación por la industria de la moda, su codificación gradual y la transformación de sus significados ideológicos. Al estudiar esta estetización, el ensayo arroja luz sobre los mecanismos de recuperación cultural, reconfiguración simbólica y circulación de los estilos de vestir en el espacio social, revelando las cuestiones sociales vinculadas a la moda y la cultura juvenil.

Palabras clave: Grunge; Cultura del vestir; Década de 1990.

You write about this shit, and you're suddenly the spokesman for a fuckin' generation... any generation that would pick Kurt or me as its spokesman – that must be a pretty fucked up generation, don't you think? I mean, that generation must be really fucked up (Eddie Vedder, vocalista da banda Pearl Jam).

Introdução

Para o antropólogo Daniel Miller (1994), a cultura material é um campo que procura apreender a dimensão social dos artefatos que produzimos e consumimos coletivamente,

interessando-se, ademais, pelo modo com que as coisas, dotadas de sentido social, são circuladas e inseridas em sistemas simbólicos mais amplos².

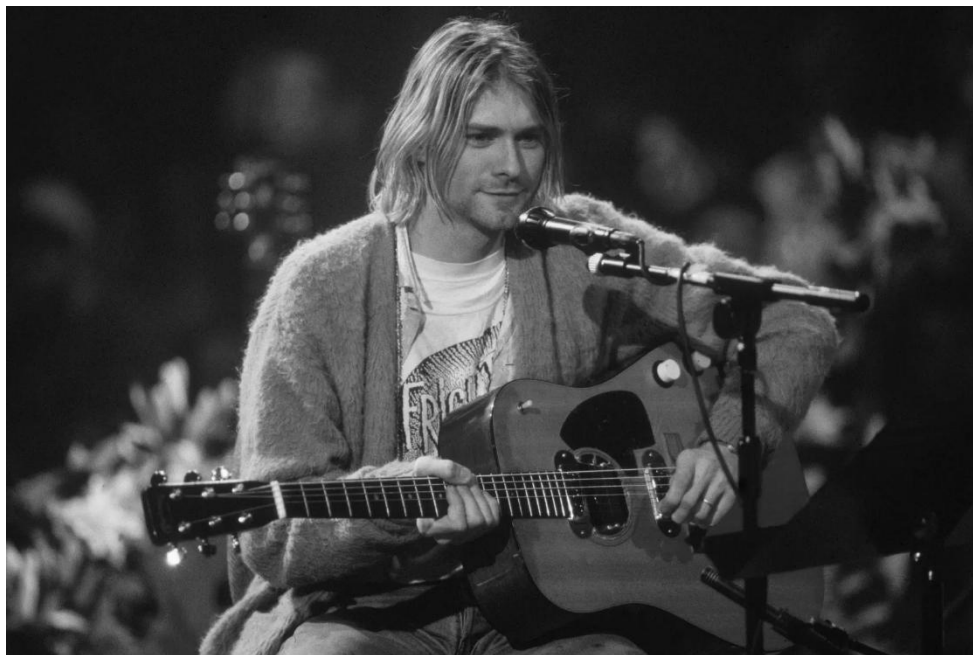
Pensados a partir de seus usos sociais, os artefatos inscrevem-se em pelo menos três situações fenomenológicas. Há aqueles que possuem um fim ou uso material pouco variável – uma chaleira, na ordem de seu design, deve responder a uma demanda imposta por uma questão utilitária, aquecer líquidos – e outros que, desde sua concepção, veem-se desvinculados de uma função prática, é o caso dos objetos confeccionados para uso ritual ou artístico (Mauss, 2003). Uma terceira possibilidade – e aqui a que mais nos interessa – é aquela na qual certos objetos absolutamente comuns são transubstanciados para comportar uma dimensão simbólica sem relação direta com seu aspecto originário. Este seria o caso, por exemplo, de instrumentos ordinários cujo sentido é alterado quando empregados em situações de magia cerimonial – um objeto comum adquirido em um supermercado pode ganhar função mágica quando trasladado ao universo da umbanda, por exemplo (Bastide, 1997) – ou ainda de indumentárias que, por complexas situações sócio históricas, tornam-se verdadeiros ícones culturais.

A década de 1990 – ou o que se convencionou associar, em termos de imaginário social, aos anos 90 – possui um conjunto particularmente robusto de artefatos vestíveis cambiados em efigies culturais. Para a jornalista e crítica cultural Begoña Urzaiz (2022), entre eles podemos encontrar o moletom da Virgin Airlines que Lady Diana Spencer usou um dia ao sair da academia; a calça Tommy Hilfiger da cantora e atriz Aaliyah; o conjunto de blazer e saia plissada, estampada em xadrez amarelo, utilizado por Alicia Silverstone em *Clueless* (1995); o vestido de noiva de Jennifer Aniston do piloto de *Friends* (1994-2004), e o cardigã desgastado que o cantor Kurt Cobain usou em 18 de novembro de 1993, ao gravar o MTV Unplugged com o Nirvana, em Nova York [Figura 1]. Se, como argumenta Dick Hebdige (2018), a matéria-prima da história pode ser refratada, mantida e manipulada na linha de um casaco mod ou nas solas

² Segundo a antropóloga Tania Lima (2011), a emergência, manutenção e transformação dos sistemas socioculturais fundamenta-se em três dimensões inter-relacionadas que estruturam a vida social – espaço, tempo e forma. Posto tal quadro conceitual, pode-se dizer então que as investigações em cultura material se dedicam justamente a esta última, a forma, encarando-a a partir de uma grandeza arqueológica, indicial, dos sujeitos e seus modos de vida.

dos sapatos de um teddy boy, esses objetos vestíveis da história recente (o cardigã de Cobain incluído) permitiriam recompor ao menos uma parte da paisagem cultural da última década do século XX, de suas ansiedades, valores e dinâmicas sociais.

Figura 1 – Kurt Cobain na gravação do MTV Unplugged. Novembro de 1993.



Fonte: Rolling Stone.

Imortalizado na cultura popular através da gravação do acústico para a MTV – cinco meses antes de seu suicídio, em abril de 1994 – o cardigã verde-oliva com cinco botões (um deles faltando) e uma queimadura de cigarro foi combinado com uma camiseta Frightwig, tênis Converse sujos e jeans, uma espécie de versão canônica do uniforme grunge (Urzaiz, 2022).

Segundo a historiadora Kimberly Chrisman-Campbell, em entrevista a Brenna Ehrlich (2019), o emblemático cardigã de Cobain teria sido produzido na primeira metade dos anos 1970 pela marca Manhattan Industries. Desde o final dos anos 1960, associado à imagem amigável do Sr. Rogers (personagem popularizado em um programa infantil estadunidense), o cardigã da Manhattan trazia em sua etiqueta o logotipo de um barco e um esquiador, sublinhando que se tratava da vestimenta de lazer de um homem rico — a roupa de fim de semana de um trabalhador de colarinho branco que, de segunda a sexta, portava um terno de flanela cinza. Para Campbell (2019), uma vez destituído desse lugar de classe, o suéter provavelmente foi

adquirido por alguns dólares em uma das muitas lojas de roupas de segunda mão em Seattle na década de 1990.

Após a morte do cantor, a peça, presenteada por Courtney Love – vocalista da banda Hole e esposa de Cobain – a Jackie Ferry, babá de sua filha, Frances, foi vendida em leilão em 2015 pela impressionante marca de U\$S 137.500 dólares. Quatro anos mais tarde, em 2019, em um pregão da casa de leilão nova-iorquina, Julien's, o cardigã seria arrematado por U\$S 334.000 dólares. Com uma impressionante adesão na cultura visual da Geração X (e também para parte significativa dos Millennials), o que isso significa na prática?

Desde sua morte, o cardigã de Cobain foi transformado em depositário de um símbolo – os anos 1990, o grunge e tudo aquilo que significou. Nas palavras de Peter Stallybrass (2008: 14), “a roupa tende a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente”. Segundo essa perspectiva, na qual a roupa torna-se um tipo de relicário, os puídos nos cotovelos de uma jaqueta ou numa manga – no caso do cardigã, um botão desaparecido e um furo deixado pela brasa de um cigarro³ – não representam mais o ônus da longa vida do objeto, sendo, ao contrário, convertidos em verdadeiros resíduos memoriais. “Esses puídos lembravam o corpo que tinha habitado a vestimenta. Eles memorizavam a interação, a constituição mútua entre pessoa e coisa” (Stallybrass, 2008: 66).

De caráter totêmico – pois sintetiza a essência do elemento perdido ou cultuado – a “mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma” (Stallybrass, 2008: 10). Esvaziando algumas das principais bandeiras do pensamento positivista para comportar as dimensões cognitivas e ideacionais do passado, esse poder adquirido por algumas indumentárias consagradas através dessa blindagem memorial é o que explica uma peça, adquirida por alguns trocados nos anos 90, alcançar,

³ Transcrição do catálogo da casa de leilão Julien's (2019): “A blend of acrylic, mohair and Lycra with five-button closure (one button absent), with two exterior pockets, a burn hole and discoloration near left pocket and discoloration on right pocket, size medium”.

quase três décadas depois, um espantoso valor de mercado. Nela se precifica – ao menos metaforicamente – a intangível dimensão de uma lembrança.

O cardigã de Cobain, um objeto síntese ao qual se confere uma dimensão quase mágica – em termos de representação parece materializar com algum sucesso metonímico o que foram os anos 1990 – torna-se aqui preâmbulo de uma discussão mais profunda, a relação entre aquilo que se convencionou chamar de estilo grunge e a moda. De caráter ensaístico e tendo como pano de fundo o aporte teórico sobre as cenas culturais juvenis desde a Escola de Birmingham (Hebdige, 2018), assim como uma sociologia/antropologia da juventude (Feixa, 1998), faremos primeiro uma breve contextualização do grunge em seu território endêmico – suas estéticas, sonoridades e significados para Seattle e região – para depois pensar, em termos de estilo, a formação de um código vestimentar fabulado pela mídia e a forma como os elementos atitudinais e estilísticos dessa juventude foram sendo paulatinamente apropriados pelo *mainstream*.

1. A desencantada Geração X

Segundo o geógrafo social chileno, Carlos Sierralta (2004), no final dos anos 1980, os Estados Unidos experimentaram um inédito fenômeno social: a Geração X, com sua atitude apática, melancólica e queixosa, resistente ao consumo e pessimista quanto ao futuro laboral, tomava a mídia (Coupland, 1991). Desprovida do “acervo valórico da geração anterior”, dela se diz a “geração sem pais”, produto das altas taxas de divórcio dos *baby boomers* (Sierralta, 2004: 2, tradução nossa). Simbolizando um momento de inflexão na cultura estadunidense,

“Não é gratuita a referência à Geração X como um coletivo “sem infância”, uma vez que se tratam 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 frente à vida. Este fenômeno geracional alcançou uma notoriedade midiática singular em todo o mundo através do movimento grunge, que a partir da música interpretava este inconformismo característico, (...) Descendentes do criticismo antissistêmico do punk e da acidez do folk, estas bandas refletem a angústia de uma época e os problemas de um sistema em crise. Como corrente musical, significou a quebra de uma década na qual o

mainstream esteve dominado pelo pop e o glam rock, ambos caracterizados por um vazio de conteúdo. Parafraseando Cobain, líder dos Nirvana, era possível sentir o cheiro de angústia no ar. Em “Smells Like Teen Spirit” (“cheira a espírito adolescente”, mas também ao famoso desodorante), Cobain declara: I’m worse at what I do best / And for this gift I feel blessed” (Sierralta, 2004: 2, tradução nossa).

Vivendo as profundas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais que marcaram o fim do milênio – da pandemia mundial de HIV aos genocídios televisionados em Ruanda e Bósnia; da queda do Muro de Berlim às catástrofes de cunho socioambiental (Exxon Valdez, Chernobyl, etc.), da polarização Oriente muçulmano/Ocidente cristão à ubiquidade e velocidade dos avanços tecnológicos (a clonagem da ovelha Dolly, a internet, etc.) – há nessa geração uma medida de angústia e desencantamento que se faz notória em parte de sua música, de sua arte e de seus heróis (diga-se, de seus anti-heróis). Logo, se o punk nos anos 1970 foi, como argumentam Mike Dines e Matthew Worley (2016), a estética da nossa ira (“*the aesthetic of our anger*”), o grunge, em seu turno, simbolizou uma estética da ansiedade que infiltrou e transformou radicalmente modos de ser e pensar. Uma “revolução acidental”, como descreveu o jornalista e crítico cultural Kyle Anderson (2007), – isto é, menos um movimento e mais um *ethos* – suas implicações foram significativas sobre uma parcela da juventude urbana de meados dos anos 1980 em diante. Em outras palavras, o grunge foi a paisagem que deu forma às sensibilidades noventistas, uma história sem a qual a década de 1990 não se efetiva.

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*” (Yarm, 2011: 13, tradução nossa). Associado deliberadamente a todos aqueles grupos cuja música caracteriza-se por guitarras “sujas” e as estéticas visuais e sonoras desleixadas das bandas de garagem – cuja raiz foi o punk dos anos 1970 (Steele, 1997) – o grunge rapidamente tornou-se uma etiqueta correlacionada pelos media a certos elementos “estilísticos”. Por exemplo, um segmento de notícias do início dos anos 90 na TV estadunidense – e no qual há uma breve entrevista com membros dos The Melvins⁴,

⁴ Grupo de rock surgido em 1983 em Montesano, Washington, EUA.

intitulados pelo especial de “*grandfathers of grunge*” – sintetiza “*they dress in flannel shirts and rip jeans and listen music played by groups with names like Nirvana, Smashing Pumpkins and Pearl Jam (...) they are sometimes called grunge, the next generation (...) grunge look is a urban lumberjack*”⁵.

Corrigindo essa “deformação” estética (ou estetizante), particularmente redutora, é possível argumentar que a terminologia “grunge” – muitas vezes menosprezada pelos próprios agentes identificados como tal⁶ – parecia dar conta de uma subcultura/cena que se materializou inicialmente em Seattle, Washington, e em seu entorno, de meados dos anos 1980 em diante.

Para a socióloga Catherine Strong (2011a), que recuperou a memória social do grunge, articulando um debate sobre os processos de formação da memória e seu papel na cultura popular,

“Com relação ao fato de o grunge ser uma subcultura, desde o auge da Escola de Birmingham (Hall e Jefferson, 1996; Hebdige, 1979[2018]), tem havido muito debate sobre a utilidade do conceito de subculturas. Sugeriu-se que esse dispositivo analítico 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, Thornton, 1995; Muggleton, 2000). Isso levou a uma situação em que o termo “subcultura” passa a ser frequentemente usado de forma intercambiável com “cena” e “comunidade” (Cohen, 1999: 239), com todas essas noções sugerindo um grupo que ainda é, de alguma forma, facilmente identificável e “especial” (Strong, 2011a: 7, tradução nossa).

⁵ Em tradução livre: “Eles se vestem com camisas de flanela e jeans rasgados e ouvem músicas tocadas por grupos com nomes como Nirvana, Smashing Pumpkins e Pearl Jam (...) às vezes são chamados de grunge, a próxima geração (...) o visual grunge é um lenhador urbano” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ry0x7OwQxKc>. Acesso 25/12/2024.

⁶ Esta dimensão torna-se visível sobretudo quando mapeados aqueles que em meu estudo classifico de “etnografias do grunge”, um conjunto de trabalhos jornalísticos e/ou escritos pela crítica especializada (Anderson, 2007; Prato, 2009; Henderson, 2021; Thompson, 2021) e que estavam preocupados em capturar uma “história oral” do movimento através de seus principais interlocutores.

Segundo Will Straw (1991), as cenas podem ser entendidas como territórios nos quais uma série de práticas culturais coexistem, interagindo umas com as outras dentro de múltiplos processos de diferenciação. A esta definição, assoma depois o contributo de Kahn-Harris (2004): as cenas transcendem o espaço e remetem para estados de relações entre indivíduos que partilham afinidades musicais, visuais e estéticas. Logo, para que uma cena se constitua, é necessário que existam arranjos materiais que possibilitem a realização de ações e práticas que um determinado grupo deseja desempenhar. Nesses termos, diferentes cenas irão se organizar a partir de diferentes tipos de espaços físicos ou por meio de um conjunto deles — bares, boates, ruas, galerias, lojas, eventos, clubes, etc. 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, sendo tais espaços imprescindíveis para a materialização e performance de relações e ideias.

Em outras palavras, as cenas são territórios simultaneamente materiais e simbólicos nos quais se vislumbram os dispositivos que corporificam um *ethos*. Ali se materializam lógicas próprias que em algumas situações podem emular e em outras contestar o regime imposto pela cultura hegemônica, assim como são produzidos e circulam valores com significados-chave para os grupos que delas participam (Thornton, 1995). Assim, embora existam disputas em relação à nomenclatura e quais bandas seriam ou não grunge, para Catherine Strong (2011a), a “cena” grunge é indissociável da cidade de Seattle e região (Feldman-Barrett, 2024) e da gravadora Sub Pop⁷.

Frequentemente descrito como um cruzamento entre o punk e o heavy metal (tendo como referenciais os Stooges e os Black Sabbath), musicalmente o grunge tinha um som “sombrio”, baseado em guitarras e em uma formação tradicional de rock – guitarra, baixo e bateria. Segundo Paula Guerra (2010, 2015, 2016), o som das bandas grunge foi propositalmente mantido como se ainda estivessem a tocar numa garagem, misturando-se ainda com o *indie rock* e o *hardcore*. Entre as principais bandas do movimento estariam (mas não só) Green

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.

River (*circa* 1983), Soundgarden (1984), Screaming Trees (1985), Nirvana (1987), Alice in Chains (1987), Mother Love Bone (1988), Mudhoney (1988) e Pearl Jam (1990).

Apesar do elemento territorial ter sido inicialmente decisivo para sua consolidação, o grunge rapidamente se globalizou 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 (1989), de San Diego; L7 (1985) e Hole (1989), de Los Angeles; Babes in Toyland (1987), de Minneapolis, etc.), quanto grupos musicais que surgiram mais tardiamente (particularmente a partir de 1992) na Grã-Bretanha (Bush) e Austrália (Silverchair).

Já em relação ao recorte diacrônico mais apropriado para se pensar o grunge, há duas vertentes. Se para alguns teóricos mais ortodoxos o grunge encerra-se em 1994 – o marco temporal seria o suicídio de Kurt Cobain em abril daquele ano – para os 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”⁸), “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: 14, tradução nossa) — o grunge, seja ele o que for, não está morto⁹.

⁸ Em entrevista a Yarm (2011: 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 a 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*.

⁹ Os Melvins e o Mudhoney continuam tocando e três das quatro mais importantes grandes bandas de grunge (Pearl Jam, Alice in Chains e Soundgarden), estas duas últimas apesar da morte trágica de seus vocalistas, ainda estão em atividade.

2. O vestir como cultura: o vestuário grunge

Roupa é uma produção material, enquanto moda é uma produção simbólica. Com essa sentença, a socióloga Yuniya Kawamura (2004) quer dizer que as roupas, pensadas dentro de um sistema coerente de símbolos e arranjadas em relação ou em oposição umas às outras, produzem um efeito, há nelas uma intencionalidade que comunica certos desejos ou situações: é através de seu uso social que uma peça de indumentária ganha significado cultural. O vestir, ao menos do ângulo que observamos, possui uma faceta ideológica que não se deixa capturar com facilidade.

Mesmo assim, investigadores da área veem-se sempre constrangidos a concatenar uma resposta fácil acerca da relação entre as cenas culturais e o desenvolvimento de certos estilos ou modas. Demanda advinda da imperiosa necessidade humana em domesticar as coisas, essa exigência caminha ao encontro da definição, ainda que equivocada, de um glossário visual resolutivo da constrangedora multiplicidade de estilos que permeiam a contemporaneidade. Promovendo uma legibilidade de elementos imediatamente admissíveis a uma cultura vestimentar do punk, do grunge, do new age, do gótico, etc.; esse tipo de abordagem, que demanda uma resposta muito simples e coerente acerca dos estilos, encarcera mais do que emancipa os estudos sobre as formas, tendências e expressões identitárias através das roupas e dos ‘vestires’.

Lição ensinada por Dick Hebdige (2018) e Carles Feixa (1998) e depois aprofundada por outros sociólogos como Sarah Thornton (1995) e Andy Bennett (1999, 2000, 2018), os atravessamentos entre música, indumentária, posicionamento político e atitudinais, ainda que possíveis, são um tanto mais complexos do que se deixam retratar. Logo, se não há uma resposta simples para a questão “*quais são os elementos da ‘moda’ grunge?*”, é porque, na ordem de sua apreensão simbólica, torna-se necessário entender sua ocorrência endêmica e depois sua exportação midiática enquanto moda.

No que diz respeito aos agentes que integraram a cena grunge em Seattle e arredores, há alguma concordância acerca de seu vocabulário vestimentar. O uniforme para homens e mulheres foi, grosso modo, jeans velhos (de preferência rasgados), camisetas (de preferência

com logotipos de bandas), com outra camisa de manga comprida por baixo ou uma camisa de flanela (de preferência de segunda mão) por cima, e botas ou tênis. Em suma, uma roupa de rua simples, geralmente sem nenhuma parafernália visual, apesar de um tanto surrada, adquirida na maioria das vezes em brechós e bazares por alguns trocados. Um movimento anticonsumista em sua essência, quanto menos se gastava com as roupas, mais credibilidade (ou “*coolness*”¹⁰) se tinha (Strong, 2011a: 19).

Nos anos de 1980, o padrão estético era aquele do corpo saudável e visual atlético de supermodelos como Naomi Campbell, Christy Turlington, Cindy Crawford e Linda Evangelista. No entanto, em um mundo atravessado pela recessão econômica e profundos problemas de cunho social, as modelos que não se “levantavam da cama por menos de U\$S 10 mil dólares” (frase miticamente associada a Linda Evangelista) pouco representavam os ideais aspiracionais da juventude. Até a criação da revista *i-D* por Terry Jones, nos anos 1980, nenhuma publicação de moda parecia dar conta do que estava ocorrendo nas ruas. Foi somente naquele momento que a palavra ‘comercial’ se tornou uma afronta: tudo deveria ser antissistema e antimoda, isso era o grunge, um *ethos*, um estado de espírito, uma revolta de parte da Geração X frente a um mundo que lhes fora entregue em frangalhos.

Espécie de reação alérgica ao estabelecido, a produção criativa da cultura *underground* dos anos 80/90 abraçou outros referenciais: foi a época da magreza excessiva e dos looks extenuados da “*heroin chic*”¹¹, nas fotografias de Corinne Day, do fascínio pelos anti-heróis de *Trainspotting* (1996), das campanhas perturbadoras de Oliviero Toscani para a Benetton, dos temas da violência e da morte na obra de artistas e designers de moda de vanguarda, mas também de boa parte da produção musical e audiovisual da cena que se estabeleceu em Seattle e que, em termos de estilo, possuía uma linguagem mais adequada aos ideais e anseios daquela juventude.

¹⁰ Essa “*coolness*” pode ser compreendida como um tipo de capital subcultural (Thornton, 1997) que ajuda os sujeitos a identificarem-se com uma subcultura mas também distinguem-se de seus pares.

¹¹ 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). O impacto dessa estética sobre a Geração X foi tamanho que o presidente estadunidense da época, Bill Clinton, chegou a culpar publicamente a indústria de moda pela glamourização do look “drogado” e o aumento do consumo de heroína no país.

Segundo Paul Stafford (2018: s/p, tradução nossa), “quando Kurt Cobain (Nirvana) apareceu na MTV usando um cardigã verde-oliva esfarrapado, ele criou, assim, um estilo”. O mesmo ocorreu com os outros artistas do movimento que passaram a receber, a partir do início dos anos 1990, enorme cobertura midiática. Eddie Vedder (Pearl Jam), Chris Cornell (Soundgarden) e Layne Staley (Alice in Chains) também usavam “botas militares, bermudas cargo e camisas de flanela, trajes adequados para o clima nublado do noroeste do Pacífico, suas vestimentas cotidianas se transformaram em uma tendência de moda para a Geração X, depois aproveitada pelos estilistas” (Stafford, 2018: s/p, tradução nossa). Um estilo no qual homens e mulheres compartilhavam o gosto por roupas sem formas estereotipadas, a dimensão política do grunge fazia com que as pessoas se sentissem mais contempladas em suas lutas diárias.

No MTV Unplugged de 1992, Eddie Vedder rabiscou as palavras “*Pro Choice*” com caneta preta em seu braço em apoio aos direitos das mulheres, enquanto suas letras em “*Better Man*”, “*Daughter*” e “*Why Go*” refletiam uma perspectiva equitativa e humanista, embora um tanto trágica (Stafford, 2018: s/p). Kurt Cobain, por sua vez, permitiu que sua própria sexualidade fosse questionada ao usar vestidos e/ou maquiagem com frequência no palco, em videoclipes e em sessões de fotos, e “escreveu músicas explicitamente feministas, como “*Been a Son*” e “*Sappy*”” (Strong, 2011b: 403). Esse elemento de identificação ideológica, alinhado a exibição incessante de vídeos do Soundgarden, Nirvana, Alice in Chains e Pearl Jam na MTV (consideradas por muitos as “quatro grandes bandas” do movimento), fazia assim com que os jovens se dirigissem aos shoppings e brechós em busca de roupas do estilo grunge. Abraçando o “feio” e o “duvidoso”, a anti-estética grunge atualizava o vocabulário estilístico de parte da juventude dos anos 1990.

Ancorado em imagens e informações que circulavam através da mídia, o estilo grunge chegou ao espectador já traduzido a partir de um escopo seccionado e selecionado, um retrato que, embora substancial, não dava conta de todas as nuances do movimento. Em outras palavras, a forma como se vestiam os Pearl Jam ou os Alice in Chains, embora em consonância com o regime das sociabilidades juvenis, encerrava todo o vocabulário estético do grunge. Catherine Strong (2011a: 105), ao entrevistar sujeitos interessados pelo movimento na Austrália,

particularmente as mulheres, atualizou alguns de seus códigos de vestimenta e os discursos que os amparam, traçando a dimensão narrativa que orientou e moldou as escolhas dos “membros” menos espetaculares do movimento.

Como identificado pela socióloga portuguesa Paula Guerra (2016: 2-3), o grunge pode ainda ser percebido 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” – por isso os jovens associados a cena rejeitavam o consumo e (supostamente) não colocavam qualquer tipo de ênfase naquilo que vestiam. Ao contrário do *hair metal*, o gênero caracterizava-se pelas letras mais introspectivas, um tanto sombrias, e que funcionavam como apelo e divulgação de questões pessoais e problemas sociais¹².

Assim, embora uma das principais críticas movidas ao som de Seattle resida no seu caráter apolítico – 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 de grupos como os Nirvana e os Pearl Jam, responsáveis pelos álbuns (*Nevermind* e *Ten*, ambos de 1991) que popularizaram o movimento grunge, deparamo-nos com duas correntes de pensamento. Por um lado, argumenta-se que o seu sucesso se deve ao fato de serem produções fenomenais no sentido de penetrar na estrutura rígida da indústria musical; por outro, referencia-se que tais criações surgem no momento certo, ou seja, numa era em que o conformismo imperava. Particularmente acerca de *Nevermind*, o álbum 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): “*Nevermind* apreendeu o de então. Aprisionou dez anos de *zeitgeist* num pedaço de vinil solitário; soltou-se do *age-old skin* e inventou algo completamente novo” (Arnold, 1993: 235, tradução nossa).

Rebatendo isto em termos de vestuário, é possível por fim dizer: o grunge, como outros movimentos subculturais do pós-guerra, produziu também – ainda que em outra escala e a

¹² A palavra-chave aqui é “supostamente”, uma vez que, ao retomar as entrevistas feitas por Strong (2011a) e as etnografias de Prato (2009) e Yarm (2011), nota-se ser impossível ignorar a dimensão ideológica no jeito grunge de se vestir e portar.

sua própria maneira – guarda-roupas ideológicos povoados por códigos e valores contestatórios que serviram como recurso comunicacional e semiótico para os jovens que dele se utilizavam.

3. Do *underground* ao *mainstream*

Características popularmente associadas ao grunge – o look “*lumberjack*¹³”, as roupas de segunda mão, as composições de gosto questionável, etc. –, esses elementos conformam apenas uma das facetas de um objeto cultural muito mais dinâmico. Certamente, o grunge, enquanto fenômeno cultural, foi uma coisa para aqueles que participaram de sua gênese e desenvolvimento – as bandas de Seattle, o público que frequentava os primeiros *shows*, o pessoal das gravadoras, etc. – e outra, para todos aqueles que o descobriram através das lentes e da interpretação midiática. Por exemplo, o designer estadunidense, Marc Jacobs, posteriormente responsável por “popularizar” essa estética através de sua “*grunge collection*” – que lhe rendeu a demissão da grife Perry Ellis – nunca pisou em Seattle. O grunge, como tantos outros movimentos da cultura *underground*, esteve suscetível a um sequestro simbólico (e a uma codificação) pela cultura de massa. Vejamos como isso ocorre.

Para o sociólogo francês Frédéric Monneyron (2001), a moda não é um movimento irracional e aleatório, ao contrário, ela se desenvolve em estreita sintonia com o universo imaginário corrente, constituindo-se em um objeto privilegiado para se desvendar o imaginário contemporâneo e aqueles que condicionaram outros períodos históricos. Em outras palavras, a moda não se resume a uma resposta cultural, um retrato do mundo social, mas também ajuda a trazer à tona uma nova mentalidade que emerge como simulação de um arranjo social novo. Logo, em 1992, inspirado pela efervescência cultural que via na música, o designer estadunidense Marc Jacobs, à frente da Perry Ellis, lança aquela que viria a ser conhecida como “*the grunge collection*” (Perry Ellis, S/S 1993) [Figura 2]. Um grande choque para a moda nova-iorquina da época que girava em torno das boutiques da 5ª Avenida, a proposta de

¹³ O look lenhador associado a Seattle e região devia-se também ao papel econômico que a indústria madeireira assumia na região.

Jacobs era completamente contrária ao que se considerava uma roupa chique ou de design¹⁴. Verdadeiro fenômeno cultural, o grunge apareceu depois nas páginas da Vogue num editorial chamado *Grunge and Glory*, produzido por Grace Coddington, estrelado por Naomi Campbell e Kristen McMenamy e fotografado por Steven Meisel [Figura 3].

Figura 2 – Kate Moss desfilando a “grunge collection” de Marc Jacobs, 1992.



Fonte: WWD.

Aos olhos do *establishment*, expressão de um mau gosto, o grunge detém um incontornável valor para a cultura material e para o imaginário social desse período. Movimento que ocorre não somente na música, esse fenômeno encontra-se, como bem diagnostica a crítica cultural 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

¹⁴ A crítica de moda, Cathy Horyn (1992: s/p), do Washington Post, escreveu: “raramente o desleixo parece tão autoconsciente ou custa tão caro”. Trish Donnelly, do San Francisco Chronicle, foi ainda mais incisiva: “os escravos da moda que são otários o suficiente para se apaixonarem por esse lixo grunge merecem o visual sórdido pelo qual eles pagam” (Donnelly apud. Yahn, 2018: s/p).

movimento coletivo em direção ao narcótico e ao necrotério”, manifestava uma expressão de raiva e pavor milenar (Callahan, 2015: 70). Impossível de ser reduzido a uma nota de rodapé na história das sensibilidades noventistas, o grunge é a própria história sem a qual a década de 1990 não se efetiva.

Surgido de maneira mais ou menos orgânica – isto é, a cena também é efeito (e afetada) por um conjunto de condicionantes sociais complexas, tanto globais quanto locais¹⁵ –, o grunge estruturou-se primeiro a partir de um processo de estilização (endêmico | *underground*) para depois ser decantado a partir de uma estetização (transmutação simbólica | *mainstream*). Mas o que se deseja dizer com isso efetivamente? Para John Clarke (1975), o que faz um estilo é a atividade de estilização, ou seja, a organização ativa de objetos com as perspectivas, que produzem um grupo organizado de identidade e de uma forma coerente e distintiva de estar-no-mundo. Dito de outra forma, a estilização é uma atividade do grupo juvenil que ao procurar definir sua identidade (ou melhor, seus processos de identificação) estabelece os rituais de sociabilidade, as atitudes, o jeito de se falar, a indumentária e as sonoridades que imbuídas de um capital subcultural (Thornton, 1995, 1997) participam da hierarquização dos indivíduos.

Um fenômeno complexo e que resiste às cartografias e formulações mais ingênuas – afinal um estilo subcultural não pode ser explicado unicamente pelos agentes mais exuberantes da cena e tampouco apenas pela sua música –, em alguns casos tais indicadores tendem a ser paulatinamente codificados pela grande mídia ou por outras formas de representação hegemônicas, que os nomeiam para solucionar aquele ‘constrangimento social¹⁶’. Assim, quando o estilista Marc Jacobs desenha sua coleção do grunge e a Vogue depois representa o

¹⁵ Nomeadamente as transformações econômicas, sociais e políticas que marcaram as duas últimas décadas do século XX e foram brevemente apresentados na seção que tratamos da Geração X e seus desencantamentos. Por sua vez, em escala local, referimos a crise laboral – nas palavras de Nick Pollock, da banda Alice in Chains “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” (Pollock apud. Yarm, 2011: 179, tradução nossa) – a cena das rádios universitárias que favoreceram a circulação da música *underground*, o papel da gravadora SubPop, etc. Do ponto de vista da sociologia, neste momento é que se discute o papel dos riscos – tanto reais quanto presumidos – sobre as subjetividades e como isto pode, no cerne de uma “sociedade de risco”, como a define Ulrich Beck (1992), transparecer no modo como a juventude articula e mobiliza suas respostas culturais.

¹⁶ É preciso ter em mente que todo ato classificatório pode constituir uma violência simbólica.

estilo no editorial de dezembro de 1992, o que se opera é uma tradução do grunge, uma explicação estética facilitada que esvazia, mesmo involuntariamente, os aspectos ideológicos de seu guarda-roupa. Por exemplo, a modelo Kristen McMenamy, que participou do referido editorial, lembra-se de Grace Coddington vestindo-a com um vestido floral da Calvin Klein e combinando-o com um par de botas também de grife – elementos um tanto deslocados para o estilo grunge, que é antimoda e anticonsumo, e dificilmente recorreria a tais objetos. Assim, a passagem do *underground* para o *mainstream*, neste caso pode ser ilustrada como a transição entre os processos endêmicos de estilização para uma estetização que mercantiliza o estilo, exaurindo e erradicando progressivamente o traço narrativo de sua dimensão ideológica.

Figura 3 – Naomi Campbell e Kristen McMenamy para o editorial “*Grunge and Glory*” da Vogue América. Dezembro de 1992.



Fonte: Vogue América.

4. Grunge, gênero e cultura de celebridades

Outra questão indispensável para se apreender a relação entre grunge, estilo e moda advém de uma interseccionalidade com o gênero. Embora com o passar do tempo o grunge tenha sido reivindicado como um espaço masculino, nos moldes de outros movimentos do rock, Catherine Strong (2011b: 399) ressalta que, na cena grunge, houve uma proporção relativamente alta de artistas e bandas do sexo feminino. Isso, combinado com as posições explicitamente contrárias ao sexismo adotadas por músicos proeminentes como Kurt Cobain – que possuía uma proximidade com o movimento feminista Riot Grrrl –, serviu para posicioná-la como uma cena mais neutra em termos de gênero. Nesse sentido, bandas como Bam Bam, L7, Hole, Babes in Toyland e Veruca Salt – exclusivamente ou majoritariamente femininas – não foram apenas musicalmente importantes, mas também auxiliaram a consolidar o grunge enquanto um código simbólico do vestir.

A relação do grunge com a Riot Grrrl – resumidamente, um coletivo de mulheres organizado em torno do cenário musical, que produzia fanzines e gravações, apoiava shows de músicos do sexo feminino e, ao mesmo tempo, mantinha comentários sociais incisivos sobre a posição das mulheres na sociedade em geral (Strong, 2011a: 109) – influiu não apenas na temática das composições (o desejo feminino, o debate acerca do estupro, etc.), mas também na forma com que as artistas passam a usar os seus corpos “como painéis de mensagens, rabiscando palavras provocativas (como “*Slut*” e “*Whore*”) em seus braços, pernas e abdômen” (Attwood, 2007; Strong, 2011a: 109).

A sessão de fotos de Kurt Cobain e Courtney Love com a filha, Frances Bean, em 1992, na qual se liam frases como “*Diet Grrl*” e “*Family Values*” sobre a pele do casal, seria, neste contexto, um comentário sarcástico acerca do olhar patriarcal da cultura do período. Como pontua Strong, a Riot Grrrl, movimento-válvula das frustrações sociais, “nesse cenário encorajava as participantes a expressar a raiva que sentiam pela forma como eram tratadas devido ao gênero, retomando politicamente o território da violência e da agressividade, tradicionalmente masculino” (Strong, 2011b: 109, tradução nossa). Em termos de estilo, essa postura combativa culminou num conjunto de práticas do vestir que seriam depois intituladas

de “*kinderwhore*” – onde o “*whore*”, puta em tradução literal, é o termo apropriado (e remasterizado) enquanto um disparador narrativo político [Figura 4].

Figura 4 – Courtney Love vestindo “*slip dress*” que constituía parte do vocabulário indumentário da estética *kinderwhore*. *After-party* do Oscar de 1995.



Fonte: Vogue America.

Caracterizado por uma combinação de elementos juvenis e femininos com estéticas mais agressivas – camisolas, vestidos com aparência de lingerie, peças com babados, veludos, sapatos Mary Jane, maquiagem pesada e cabelo bagunçado – a estética *kinderwhore* procurava aludir a uma imagem de inocência corrompida. Oposição ao ideal torneado e saudável que vigorou nos anos 1980 – que para Diana Fuss (2002: 229) traduzia um modo próprio da imagem fotográfica feminina, operando “como um mecanismo cultural de produção e salvaguarda de um sujeito feminino que deseja ser desejado pelos homens; a mulher heterossexual ideal, totalmente edípica” –, a estética *kinderwhore* dialogava com aquilo que Katharine Wallerstein outrora chamou de “*wasted-look*”, que ainda relacionava-se a *heroin chic*: uma 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”,

e que, segundo ela, nos fala, na realidade, da mais alta experiência de viver (Wallerstein, 1998: 140, tradução nossa).

Combinando o look *girlie* com os excessos e elementos que popularmente eram associados ao universo “masculino” do grunge (o abuso de substâncias, a postura provocativa e libertina, a performance energética, etc.), protagonistas femininas da cena como Kat Bjelland (Babes in Toyland), Kristen Pfaff e Courtney Love (Hole) injetaram nova vida no estilo desse período. Outras como Tina Bell (Bam Bam) e Suzi Gardner (L7), exploraram looks mais andróginos e apoiados em camisetas e jeans, carregaram um estilo que poderia ser replicado por todos na cena, independentemente de seus gêneros. Depois, abraçadas pela moda de vanguarda, essas práticas foram remodeladas enquanto linguagem.

Outro ponto central para se entender a popularização do estilo grunge foi o nascimento de uma cultura de celebridades. Para isso, é imprescindível lembrar que o “*red carpet*” nessa época não existia como o fenômeno cultural que é hoje. As atrizes vestiam-se de maneira casual. Havia inclusive um evitamento da moda, um medo de que essa pudesse torná-las, de alguma maneira, menos sérias. A reaproximação entre o cinema e a moda ocorreu por volta de 1994 a partir do sucesso feito pela atriz Liz Hurley com seu vestido Versace na *première* de *Four Weddings and a Funeral* (1994), estando a partir daí as lentes voltadas novamente para o universo do entretenimento cinematográfico.

Antes da *haute couture* usada pelas atrizes tomar a capa das revistas e jornais¹⁷, ícones hollywoodianos dessa década, como Winona Ryder, Jennifer Aniston, Alicia Silverstone, o casal Johnny Depp/Kate Moss, e os próprios Kurt Cobain e Courtney Love, foram importantes agentes para a disseminação imagética do grunge. O estilo da atriz Drew Barrymore, por exemplo, um dos nomes mais importantes da indústria nos anos 1990, foi particularmente importante para a difusão dessa estética. Uma das figuras mais fotografadas pelos tabloides e revistas, o que ela usava rapidamente era apropriado pelos jovens [Figura 5].

¹⁷ Um marco desse movimento foi o vestido rosa criado por Ralph Lauren para Gwyneth Paltrow, e usado na 71ª premiação do Oscar, em 1999. Depois da atenção recebida pela atriz e os comentários elogiosos à peça (e também aos impactos comerciais dessa exposição) nos anos 2000 efetivou-se o matrimônio entre cinema e moda, lançando-se as bases para aquilo que hoje chamamos de MIV (*Media Impact Value*).

Se para Scott Lash e John Urry (1994, 4), na sociedade contemporânea, “o que é cada vez mais produzido não são objetos materiais, mas signos”, de maneira que as mercadorias não seriam mais definidas por seu uso, mas pelo o que elas significam; o grunge, a partir de suas imagens – e as imagens, segundo Baudrillard (1981, 2009), desde os anos 1980 passaram a mediar as relações sociais numa proporção até então inaudita – tornou-se também uma economia. Num momento em que cultura e lazer são continuamente requalificados como práticas de consumo, o cinema, a música, a publicidade e a moda passaram a operar através de uma proximidade funcional. Da fria Seattle para as passarelas nova-iorquinas e o *red carpet* de Los Angeles, o *underground* era assim abraçado, celebrado e produtificado pelo *mainstream*.

Figura 5 – A atriz Drew Berrymore no *red carpet* da inauguração de *ET Adventure Ride*, Universal Studios Hollywood. Junho de 1991.



Fonte: Vogue Britânica.

5. Mas afinal, existiu uma moda grunge?

Questão certamente crucial para essa digressão, sua resposta não é simples. Existe, sim, uma moda inspirada pelo grunge e que, desde o início dos anos de 1990 segue os movimentos cíclicos do setor: há um vai e volta de elementos relacionados ao universo visual do grunge que aparece ora mais sutilmente, às vezes de maneira mais declarada em produções contemporâneas. Alexander McQueen, Ann Demeulemeester, Miguel Adrover, todos foram designers contemporâneos que em algum momento deixaram se contaminar pelo grunge, suas estéticas e atitudes. Todavia, em termos subculturais, a questão da moda é sempre suplantada pela dimensão do estilo. Como bem estabelece a antropóloga Elisabeth Murilho Silva (2011) ao discutir o punk e a questão das tribos urbanas,

“Se a moda significa, num contexto urbano, a possibilidade de mostrar-se diferente, parecer aquilo que se deseja e camuflar aquilo que se é, a atitude punk pretende justamente o contrário, agindo de modo a denunciar a origem social excluída e reivindicar, no entanto, uma inclusão num grupo de estilo” (Silva, 2011: 58).

Num paralelo possível com o grunge, se os jovens de origem popular de Seattle e região estavam excluídos da plena vivência da condição juvenil, a subcultura passa a cumprir funções positivas não solucionadas pelas instituições hegemônicas, fornecendo espaços de autonomia, sociabilidade e produção sensível para os jovens. Segundo Feixa (1998: 97), a formação de um estilo não pode ser compreendida como um fenômeno de moda, ao contrário,

“As culturas jovens são traduzidas em estilos mais ou menos visíveis, integrando elementos materiais e imateriais heterogêneos da moda, música, linguagem, práticas culturais e atividades focais. Esses estilos têm uma existência histórica concreta, muitas vezes são rotulados pela mídia de massa e atraem a atenção do público por um período de tempo, mesmo que depois entrem em declínio e desapareçam” (Feixa, 1998: 88, tradução nossa).

Logo, em termos de indumentária, tratava-se da formulação “orgânica” de um estilo ainda apartado das engrenagens responsáveis por, posteriormente, codificá-lo e reproduzi-lo

mercadologicamente. Como bem constata Silva (2011: 61), se existem tribos ou subculturas urbanas, “elas não podem estar nas lojas de departamentos”.

Já no que diz respeito ao estudo da cultura material – os vestuários do grunge e seu significado social para os jovens e para a moda – há alguns escassos contributos que permitem, ainda que timidamente, reconstruir um vocabulário vestimentar da subcultura. Este é o caso de trabalhos produzidos no contexto não ocidental nos anos 2000/2010, como os de Yu-Kyoung e Key-Sook (2005), Kwon (2014) e Sun-Young Kim (2011). Neste último caso, para a autora, o “jeito” de vestir grunge está condicionado a certas técnicas e processos responsáveis por dotá-lo (mesmo inconscientemente) de algum propósito – uma intencionalidade muitas vezes refutada pelo caráter antimoda popularmente associado ao movimento. O estilo grunge e seu direcionamento como linguagem na moda deve ser apreendido, segundo Kim (2011), através da articulação entre três técnicas e três operações simbólicas.

Dentre as técnicas, para ela destacam-se (a) a mistura, sobreposição e a combinação de camadas; (b) o *patchwork*, caracterizado por colagens e montagens usando todos os objetos, bem como materiais de vestuário; e (c) as ações de desgaste, como alvejamento e tingimento, desmanchamento e rasgos e furos, que blindam o vestuário com uma dimensão do irreproduzível. Já em relação aos processos, Kim (2011) cita (a) a destituição conspícua, onde as escolhas irônicas possuem papel de distinção social; (b) a dissolução da decoração, em que a pobreza e a recombinação mostradas no visual grunge surgem como uma estética artificial e intencionalmente feia, em contraste com a imagem elegante e sofisticada existente na cultura de massas; e, (c) a sátira ou o deboche, que atuam como ferramentas de enfrentamento a alienação.

Ferramenta certamente interessante para pensar o grunge, sobretudo a partir da recorrência desses elementos ou “traços estilísticos”, é preciso, no entanto, acatar tal sistematização com alguma cautela. Em outras palavras, esse resultado não deve ser tomado como paradigmático, particularmente se mantivermos no horizonte o risco envolvido na reconstrução das subculturas ou cenas alternativas a partir de seus representantes mais fantásticos e seus modos de vestir (Kahn-Harris, 2004; Hebdige, 2018).

No que tange a questão que abre essa seção, podemos apenas concluir que o estilo grunge consiste num conjunto variado de formas de vestir historicamente consolidadas e estabilizadas nas fotografias e imagens circuladas pela mídia. Fragmentos de uma totalidade impossível de ser reconstituída, tais elementos têm sido continuamente combinados e recombinados para a produção de objetos e discursos inseridos num campo simbólico, o da moda.

6. Notas de saída: o grunge, um desafio de pesquisa

Desde meados dos anos 1990, o grunge tem sido alvo de excelentes investigações científicas. No caso de grupos emblemáticos como os Nirvana, por exemplo, destacam-se os trabalhos de Gina Arnold (1993), Sharon Mazzarella (1995), Steve Jones (1995), Duane Fish (1995) e Roger Beebe (2002), estes últimos preocupados em entender – via mídia – o impacto geracional da banda e em especial da figura de Kurt Cobain. Já nos anos 2010, surgem alguns trabalhos que passam a explorar essa subcultura/cena a partir de ângulos particularmente instigantes — é o caso de Catherine Strong (2011a, 2011b) e a relação que tece entre gênero, grunge e memória social. Mesmo assim, dentro de um quadro mais geral dos estudos culturais, e sobretudo se tomado comparativamente com outras cenas juvenis alternativas desde o pós-guerra, são escassas as pesquisas acerca do grunge. No que diz respeito ao tema da cultura vestimentar e da moda, tal lacuna é ainda mais significativa: são trabalhos pontuais, manifestamente mais preocupados em categorizar o que é ou não grunge do que realmente reconstruir o estilo no interior da subcultura/cena e como este é posteriormente fagocitado pela moda dos anos 1990.

Ainda presente no imaginário social de boa parte das Gerações X e Millennial, repensar o grunge enquanto fenômeno social é, portanto, reconstruir parte de uma história recente atravessada por profundas transformações políticas, econômicas e culturais. Um rápido levantamento na rede social Instagram, por exemplo, revela ao menos uma dúzia de grandes páginas dedicadas ao grunge, algumas delas (nomeadamente @reels.grunge) contabilizando mais de 1.5 milhões de seguidores¹⁸. Para retomar a primeira parte deste texto, não é à toa

¹⁸ Em 22/03/2025.

que a memorabilia associada ao grunge encontre um mercado em plena expansão: em 2023, num leilão da Julien's, a guitarra que Kurt usou no último show dos Nirvana, em 1994, ainda que danificada, foi vendida por mais de um milhão e meio de dólares¹⁹. Outra, utilizada na gravação do clipe de *Smell Like Teen Spirit*, já tinha sido arrematada por U\$S 4.5 milhões de dólares no ano anterior²⁰.

Se for possível concordar (e creio que sim) com Laplanche e Pontalis (1990) – os primeiros psicanalistas a argumentar que a fantasia não é o objeto do desejo, mas seu cenário – podemos argumentar que um objeto de moda pode ser também um universo imaginário, o cenário de um desejo (Tsëelon, 2012). Isso explica porque a procedência e as “assinaturas” – furos de cigarro numa roupa, a guitarra com suas cordas originais, ainda que arrebatadas, etc. – configuram um aspecto tão importante da magia do objeto. Como bem diagnostica Efrat Tsëelon (2012), os licitantes estão pagando não por um valor nominal, mas por um valor emocional. A coisa, nestes termos, “se torna a promessa de uma fantasia” (Tsëelon, 2012: 117, tradução nossa) — e o grunge, como explícito na epígrafe dessa digressão, é a fantasia de uma “geração fodida”.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Kyle (2007), *Accidental Revolution: The Story of Grunge*, Nova York, St Martin's.
- ARNOLD, Gina (1993), *On the road to Nirvana*, Londres, Pan Books.
- ARNOLD, Rebecca (1999), “Heroin Chic”, *Fashion Theory*, 3(3), pp. 279-295.
- ATTWOOD, Feona (2007), “Sluts and Riot Grrrls: Female Identity and Sexual Agency”, *Journal of Gender Studies*, 16(3), pp. 233-247.
- BASTIDE, Roger (1997), *Éléments de sociologie religieuse*, Paris, Stock.

¹⁹ Veja: “Kurt Cobain: uma das poucas guitarras não destruídas pelo músico é vendida por quase R\$ 8 milhões”, in *Estadão*. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/kurt-cobain-guitarra-rachada-vendida-leilao-nao-destruida-noprec/#:~:text=A%20guitarra%20usada%20pelo%20%C3%ADder,casa%20de%20leil%C3%B5es%20Julien%20Auction's>.

²⁰ Veja: “Guitarra azul de Kurt Cobain é vendida por R\$ 22 milhões em leilão”, in *O Globo*. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2022/05/23/guitarra-azul-de-kurt-cobain-e-vendida-por-r-22-milhoes-em-leilao.ghtml>

BAUDRILLARD, Jean (1981), *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Nova York, Telos Press.

BAUDRILLARD, Jean (2009), *Sociedade de Consumo*, Lisboa, Edições 70.

BECK, Ulrich (1992), *Risk Society*, Londres, Sage.

BECKER, Howard (2004), "Jazz Places", in Andy Bennett & Richard Peterson (org.), *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, pp. 17-27.

BEEBE, Roger (2002), "Mourning Becomes ...? Kurt Cobain, Tupac Shakur, and The Waning of Affect", in Roger Beebe, Denise Fulbrook & Benjamin Saunders (org.), *Rock Over the Edge: Transformations in Popular Music Culture*, Durham, Duke University Press, pp. 311-334.

BENNETT, Andy (1999), "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste", *Sociology*, 33(3), pp. 599–617.

BENNETT, Andy (2000), *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity, Place*, Londres, Palgrave.

BENNETT, Andy (2018), "Conceptualising the relationship between youth, music and DIY careers: A critical overview", *Cultural Sociology*, 12(2), pp.140-155.

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

CLARKE, John (1975), *Skinheads and the Study of Youth Culture*, Centre for Contemporary Studies, Universidade de Birmingham.

COHEN, Sarah (1999), "Scenes", in Bruce Horner & Thomas Swiss (org.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Oxford, Blackwell Publishers, pp. 239-249.

COUPLAND, Douglas (1991), *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, Nova York, St. Martin's Press.

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

EHRlich, Brenna (2019), "The Six-Decade Odyssey of Kurt Cobain's 'Unplugged' Cardigan", *Rolling Stone*, 21 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/unplugged-nirvana-cobain-sweater-900672/>. Acesso em 04/12/2024.

FEIXA, Carles (1998), *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud*, Barcelona, Ariel.

FELDMAN-BARRETT, Christine (2024), "From Girl Germs to Garage Shock: Charting Olympia and Bellingham, Washington's music scenes in the shadow of grunge, 1988–1994", *DIY, Alternative Cultures & Society*, 2(3), pp. 282-295.

FISH, Duane (1995), "Serving the Servants: An Analysis of the Music of Kurt Cobain", *Popular Music and Society*, 19(2), pp. 87–102.

FUSS, Diana (2002), "A moda e o olhar homoespectatorial", in Shari Benstock & Suzzane Ferriss (orgs.), *Por dentro da moda*, Rio de Janeiro, Rocco, pp. 229-250.

GUERRA, Paula. (2010), *A instável leveza do rock*, Porto, Editora da Universidade do Porto.

GUERRA, Paula (Org.) (2015), *On the Road to the American Underground*, Porto, Editora da Universidade do Porto.

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

HALL, Stuart & JEFFERSON, Tony (orgs.) (1996), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres, Routledge.

HEBDIGE, Dick (2018), *Subcultura: o significado de estilo*, Lisboa, Maldoror.

HENDERSON, Justin (2021), *Grunge Seattle*, Londres, History Press.

HORYN, Cathy (1992), "Grunge, wearing out its welcome", in *Washington Post*, 5 de novembro de 1992. Disponível em:

<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1992/11/05/grunge-wearing-out-its-welcome/900b52e2-595b-42e6-8bc3-39ad659fb233/>. Acesso em 02/12/2024.

JONES, Steve (1995), "Covering Cobain: Narrative Patterns in Journalism and Rock Criticism", *Popular Music and Society*, 19(2), pp. 103–118.

KAWAMURA, Yuniya (2004). *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, Londres, Berg.

KENT, Nick (2006), *The dark stuff. L'envers du rock*, Paris, Naïve.

KAHN-HARRIS, Keith (2004), "Unspectacular subculture? Transgression and mundanity in the global extreme metal scene", in Andy Bennett & Keith Khan-Harris (orgs.), *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*, Basingstoke, Palgrave, pp. 107-117.

KIM, Sun-Young (2011), "Characteristics of the Grunge Look in 21st Century Fashion", *The Research Journal of Costume Culture*, 19(5), pp. 957-969.

KWON, Sang-Hee (2014), "A comparative study of Grunge style in high fashion of the 1990s and beyond.", *The Research Journal of the Costume Culture*, 22 (1), pp. 873-889.

KYOUNG, Chung Yu & KEY-SOOK, Geum (2005), "A Study on The Grunge Fashion of the 1990's and 2000's", *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles*, 29(1), pp. 449-461.

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J-B (1990), *Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

LASH, Scott & URRY, John (1994), *Economies of Signs & Space*, Londres, Sage.

LIMA, Tania Andrade (2011), "Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais", *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Ciências Humanas*, 6(1), pp. 11-23.

MAUSS, Marcel (2003), "Esboço de uma teoria geral da magia", in Marcel Mauss, *Sociologia e Antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify, pp.47-181.

MAZZARELLA, Sharon (1995), "The Voice of a Generation? Media Coverage of the Suicide of Kurt Cobain", *Popular Music and Society*, 19(2), pp. 49–68.

McROBBIE, Angela & GARBER, Jenny (1997), "Girls and Subcultures", in Ken Gelder & Sarah Thornton (orgs.), *The Subcultures Reader*, Londres, Routledge, pp. 112-120.

MILLER, Daniel (1994), "Artifacts and the meaning of things", in Tim Ingold (org.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Londres, Routledge, pp. 396-419.

MONNEYRON, Frédéric (2001), *La frivolité essentielle: du vêtement et de la mode*, Paris, PUF.

MUGGLETON, David (2000), *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, Oxford, Berg Publishers.

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

REDHEAD, Steve (1997), *Subcultures to Clubcultures: An Introduction to Popular Cultural Studies*, Oxford, Blackwell Publishers.

SIERRALTA, Carlos (2004), "Cinco versus la ciudad. Reflexiones en torno al discurso antiurbano de Pearl Jam", *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 1(1), pp. 1-11.

SILVA, Elisabeth Murilho (2011), "É possível falar de tribos urbanas hoje? A moda e a cultura juvenil contemporânea", *Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte*, 4(1), pp. 47-64.

STAFFORD, Paul Edgerton (2018), "The Grunge Effect: Music, Fashion, and the Media During the Rise of Grunge Culture In the Early 1990s", *M/C Journal*, 21(5). <https://doi.org/10.5204/mcj.1471>.

STALLYBRASS, Peter (2008), *O Casaco de Marx: roupas, memória, dor*, Belo Horizonte, Autêntica.

STEELE, Valerie (1997), "Anti-Fashion: The 1970s", *Fashion Theory*, 1(3), pp. 279-295.

STRAW, Will (1991), "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music", *Cultural Studies*, 5(3), pp. 368-388.

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

STRONG, Catherine (2011b), "Grunge, Riot Grrrl and the forgetting of women on popular culture", *Journal of Popular Culture*, 44(2), pp. 398-416.

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

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

THORNTON, Sarah (1997), "The Social Logic of Subcultural Capital", in Ken Gelder & Sarah Thornton (orgs.), *The Subcultures Reader*, Londres, Routledge, pp.200-211.

TSËELON, Efrat (2012), "Authenticity", in Adam Geczy & Vicki Karaminas, *Fashion and Art*. Londres, Berg, pp. 111-122.

URZAIZ, Begoña (2022), "Kurt Cobain: How a dirty secondhand cardigan became part of pop culture legend", *El País*, 8 de outubro de 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.

WALLERSTEIN, Katharine (1998), "Thinness and Other Refusals in Contemporary Fashion Advertisements", *Fashion Theory*, 2(2), pp. 129-150..

YAHN, Camila (2018), "Marc Jacobs relança sua coleção mais icônica, o desfile grunge do Verão 1993 da Perry Ellis", in *FFW*, 13 de novembro de 2018. Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/noticias/moda/marc-jacobs-relanca-sua-colecao-mais-iconica-o-desfile-grunge-do-verao-1993-da-perry-ellis/>. Acesso em 02/12/2024.

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

Henrique Grimaldi Figueredo.

Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com estágio doutoral pela École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). Professor do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF), atuando no Bacharelado em Moda, na Especialização em Moda, Arte e Cultura e no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Via Local, Campus da Universidade Federal de Juiz de Fora s/n, São Pedro – Juiz de Fora/MG, 36036-900, Brasil (PPGACL). ORCID ID: 0000-0002-6324-4876. E-mail: henriquegrimaldi.figueredo@ufjf.br.