



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA.**

**JOÃO LUIZ TEIXEIRA DE BRITO**

**O CORPO DE KURT COBAIN: RUÍDO DA LINGUAGEM POP *IN UTERO***

Salvador

2019



JOÃO LUIZ TEIXEIRA DE BRITO

O CORPO DE KURT COBAIN: RUÍDO DA LINGUAGEM POP *IN UTERO*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura e Cultura.

Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura.

Linha de Pesquisa: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica

Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz.

Salvador

2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Brito, João Luiz Teixeira de

O corpo de Kurt Cobain: ruído da linguagem pop In Utero /  
João Luiz Teixeira de Brito. -- Salvador, 2019.

337 f. : il

Orientador: Décio Torres Cruz.

Tese (Doutorado - Pós-graduação em Literatura e Cultura) -  
- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2019.

1. Literatura. 2. Música. 3. Audio-visual. 4. Artes. 5. Crítica. I.  
Cruz, Décio Torres. II. Título.

**JOÃO LUIZ TEIXEIRA DE BRITO**

**O CORPO DE KURT COBAIN:  
RUÍDO NA LINGUAGEM POP IN UTERO**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 25 de outubro de 2019

Décio Torres Cruz – Orientador \_\_\_\_\_  
Doutor em Literatura Comparada pela State University of New York  
Universidade Federal da Bahia

Jorge L. C. Cardoso Filho – Examinador externo \_\_\_\_\_  
Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Carlos Augusto Viana da Silva - Examinador externo \_\_\_\_\_  
Doutor em Letras pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal do Ceará

Noélia Borges de Araújo – Examinadora interna \_\_\_\_\_  
Doutorada em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo  
Universidade Federal da Bahia

Rachel Esteves Lima – Examinadora interna \_\_\_\_\_  
Doutorado em Estudos Literários/Literatura Comparada (1997) pela Universidade Federal de Minas Gerais  
Universidade Federal da Bahia



## **AGRADECIMENTOS**

A minha família e amigos.

À Isabel, por me acompanhar sempre e me arrastar junto dela aonde ela vai.

A TT, Titina e Eloi, pelo carinho, apoio e paciência.

A meus amigos no Brasil e na Califórnia, pela conversa, abrigo e festa também.

A meu orientador, Décio, pelos conselhos, ensino e revisão preciosa.

A meus professores na UFC, na UFBA, no Colégio Irmã Maria e no Ternurinha, minhas tias de profissão e de família, que me mostraram o valor da educação e me deram gosto por aprender.

A meus alunos, que fizeram o mesmo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio provido através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, edital nº 47 de 2017.

A minha coorientadora, Carrie, por me receber com um abraço nos Estados Unidos.





## RESUMO

A presente tese discute o conceito de ruído como operador associado à linguagem e à possibilidade de transformação corporal na obra de Kurt Cobain e de sua banda, o Nirvana. O texto trabalha as produções estéticas que cercam *In Utero* (1993), suas canções, letras, ambientações sonoras, composições imagéticas e audiovisuais. A tese discute uma série de temas relacionados a memória, comunidade, figura autoral, fama, mídia, escritura, morte, representação, comunicação, silêncio e transformação. Busca (re)construir a noção de corpo, especialmente o corpo em *performance*, como ponto focal para o entendimento da poética do Nirvana e para as discussões acerca do fenômeno da cultura pop na contemporaneidade. O trabalho parte de explorações focadas no reconhecimento e análise de certos aspectos específicos da obra do Nirvana como: a herança da Arte e Literatura Pop, o suicídio de Kurt Cobain, a confusão entre vida e obra causada pela lida com a mídia de massa, a representação do corpo em *In Utero*, a ética da comunidade *punk*, o aspecto ritualístico do evento comunal da *performance* ao vivo e a relação homem-máquina, com contornos amplos se referindo a diversos aspectos do embate de binômios como mercantilização e integridade, vida e obra, organização e caos, pertencimento e alienação. Esses aspectos não são isolados, mas fluentes, transientes e rasurados. A poética do Nirvana se constrói no jogo dessas tensões. A tese então trabalha o conceito de ruído como operador das tensões, o ruído que é inerente à mídia (inclusive à mídia corporal) e que é a própria capacidade transformativa do texto e da mídia, sua falha icônica em registrar e comunicar. Esse processo é estruturante no trabalho de Cobain. O passo metodológico seguinte foi, então, demonstrar como esse operador ruidoso se encontra e se aplica aos textos como chave de acesso e transformação da obra. Análises do videoclipe *Heart-Shaped Box* e de outras canções como “Scentless Apprentice”, “Milk it”, “Radio Friendly Unit Shifter”, “Tourette’s” e “All Apologies” são realizadas para construir a argumentação. O conceito de ruído foi aplicado também ao método, com quatro leituras sobrepostas da obra, rasurando-a consecutivamente para obter novos níveis, não de profundidade, mas de projeção, em luz, som, letra e voz. Diálogos teóricos importantes são feitos com as obras de Friedrich Nietzsche, Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Leda Maria Martins, Décio Torres Cruz, Carrie Jaurès Noland, Greil Marcus, Phillip Auslander, Michel Foucault, Giorgio Agamben e Judith Butler.

**Palavras-chave:** Nirvana; Corpo; Ruído; Literatura Pop; Cultura Punk.



## ABSTRACT

This dissertation discusses the concept of noise as an operator associated with language and the possibility of bodily transformation in the work of Kurt Cobain and Nirvana. It works on the aesthetic productions surrounding *In Utero* (1993), the songs, lyrics, musical ambientation, imagery and audiovisual compositions. The text discusses a number of themes related to memory, community, authorial figure, fame, media, writing, death, representation, communication, silence and transformation. It seeks to (re)construct the notion of body, especially the body in performance, as a focal point for understanding the poetics of Nirvana and for the discussions surrounding pop culture in contemporary times. The argument begins with explorations focused on the recognition and analysis of specific aspects of Nirvana's work such as: the heritage of Pop Art and Literature, the suicide of Kurt Cobain, the confusion between life and work caused by dealing with mass media, the representation of the body in *In Utero*, the ethics of the punk community, the ritualistic aspect of the communal event of live performance and the human-machine relationship, with broad outlines referring to various aspects of the clash of binomials such as commodification and integrity, life and work, organization and chaos, belonging and alienation. These aspects are not isolated, but fluent, transient and erased. Nirvana's poetical project is built on this tension. The concept of noise was then used as an operator of these tensions, the noise that is inherent to media (including the media of the body) and is the transformative capacity of text and media itself, its iconic failure to record and communicate. This process is structural in Cobain's poetics. The next methodological step was, then, to demonstrate how this noisy operator is found and applies to the texts as a key of access and transformation of the work. Analyses of the *Heart-Shaped Box* video and of other songs such as "Scentless Apprentice", "Milk it", "Radio Friendly Unit Shifter", "Tourette's" and "All Apologies" are performed to build the argument. The concept of noise was applied to the method as well, with four overlapping readings of the texts, scraping them consecutively to obtain new levels, not of depth but of projection, in light, sound, letter and voice. Some important theoretical dialogues are executed with the works of Friedrich Nietzsche, Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Leda Maria Martins, Decio Torres Cruz, Carrie Jaurès Noland, Greil Marcus, Phillip Auslander, Michel Foucault, Giorgio Agamben and Judith Butler. .

**Key-words:** Nirvana; Body; Noise; Pop Literatura; Punk Culture.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>15</b>
<b>1 ANTERIORIDADES</b>	
1.1 O RUÍDO NA MÚSICA POP: UM PANORAMA	22
1.2 CARTAS NÃO ENVIADAS: GENEALOGIA DA <i>PERFORMANCE</i> MUSICAL A(R)-RISCADA DO <i>PUNK</i>	44
1.2.1 <i>Performance</i> em risco	48
1.2.2 O chão revolve	52
1.2.3 Música surda	58
1.2.4 Cartografias em Nirvana	62
<b>2 DISPERSÕES</b>	
2.1 A MAÇÃ ENVENENADA: GESTOS DE AUTOR, CORPO E OBRA, ENTRE HERBERTO HELDER E KURT COBAIN	77
2.1.1 Corporal e circulatório	78
2.1.2 A maçã envenenada	82
2.1.3 Não-humanos e fugidios	86
2.1.4 Corpos em deslize	90
2.2 HISTORIOGRAFIAS SUICIDAS: DOCUMENTOS OU OUTRAS FORMAS DE SOBREVIVÊNCIA	96
2.2.1 Um uso arriscado da história	98
2.2.2 Ritualístico e mnemônico	102
2.2.3 Eu, tu, ele, nós	104
2.2.4 Historiografias suicidas	109
2.2.5 Despossuídos, repossuídos	114
2.3 <i>PERFORMANCE</i> QUEBRADA	118
2.3.1 O pianista	122
2.3.2 A guitarra desabrocha	131
2.3.3 Feito bala	140

<b>3</b>	<b>NIRVANA: CORPO ELÉTRICO</b>	
3.1	LUZ	<b>147</b>
3.2	SOM	<b>185</b>
3.3	LETRA	<b>227</b>
3.4	VOZ	<b>287</b>
	<b>CONCLUSÃO</b>	<b>309</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>330</b>

## INTRODUÇÃO

No âmbito da comunicação, de maneira ampla, diríamos que ruído é qualquer interrupção ou interferência de uma mensagem sendo transmitida. A formação desse ruído pode se dar de diversas maneiras. Normalmente associamos o ruído a uma interferência mecânica em relação a uma mensagem de voz, por exemplo, o barulho do ar-condicionado ou do ventilador, ao fundo de uma sala de aula. Na maioria dos casos, esse distúrbio não chega ao impedimento da comunicação entre emissores e receptores. É somente quando o ruído se torna muito alto e potente que costumamos notá-lo, quando ele entra a nossa circunspecção e expande o mundo, toma para si também o papel de mensagem, do qual ele nunca esteve separado. Em outras instâncias, tendemos a ignorar o ruído que se resigna ao pano de fundo.

Não são somente os equipamentos eletroeletrônicos que geram ruído. Nossas vozes também podem gerar ruído. Ao emití-la, podemos calibrar seu sinal para tornar-se límpido ou ruidoso, com uma infinidade de interações harmônicas ou intenções diferentes, cômicas, raivosas, irônicas, etc. Mesmo a voz mais límpida que possamos conjurar, não é totalmente livre da percepção de ruídos, tanto porque está inserida no mundo, quanto porque está sujeita a um princípio de interação que a indicará, quem sabe, indesejada em dado momento ou espaço. A mídia implica ruído.<sup>1</sup> E o seu som é o som tanto do fracasso daquela mídia como de seu sucesso em comunicar. Se estou tentando manter um diálogo com um amigo num ônibus ou numa sala lotada, todas as outras vozes presentes nesse ambiente, podem ser consideradas, no âmbito restrito de minha conversa, como ruído. Na linha oposta, posso propositalmente gerar ruído, caso queira, por exemplo, entreter um bebê, gerando sons aleatórios e nonsênicos. Isso não quer dizer que não haja comunicação sendo gerada, nesses casos, o próprio ruído se trata da mensagem – sendo mensagem, seria ainda ruído? John Cage escreveu “4’33”” como música ou como silêncio?

No contexto mais restrito da musicalidade, alguns dos mesmos princípios discutidos para a comunicação mais ampla se aplicam. Ruído é geralmente definido como quaisquer sons não-musicais, atonais, indeterminados, exagerados ou fora de controle que possam vir a

---

<sup>1</sup> O termo “mídia” aqui é entendido como qualquer suporte de difusão de informação que constitui um meio intermediário de expressão capaz de transmitir mensagens. O próprio corpo, nas linhas desta tese, constitui um desses suportes ruidosos. Haverá outras menções ao termo “mídia” que buscam o outro significado comum do termo, ou seja, o conjunto dos meios de comunicação social de massas. Quando o contexto não deixar claro, especificarei este segundo uso com a expressão “mídia de massa” ou aquele primeiro com “suporte”. Como Norval Baitello escreve sobre seu próprio método: “O ponto de vista adotado propõe o estudo dos fenômenos de comunicação e mídia a partir de um conceito intencionalmente ampliado de mídia: não apenas o jornal, o rádio, o cinema, a televisão e a internet são aqui considerados meios de comunicação ou mídia. Esse caminho opta por focar, como componentes ativos dos meios, suas duas pontas, frequentemente esquecidas, sob o pretexto de serem apenas entorno: a ponta geradora de toda comunicação, que se constitui de um corpo, e a ponta-alvo do mesmo processo, que igualmente existe em sua natureza primeira de corpo” (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 11).

interferirem em ou participarem de uma peça musical. Esses ruídos podem também ser gerados de infinitas formas de modo proposital (já são inerentes de modo incidental). As mais comuns no âmbito da música pop seriam as distorções, *feedbacks*<sup>2</sup> e variados efeitos que se conseguem através de pedais correspondentes aplicados a uma guitarra. Porém, estão também entre os instrumentos mais comuns a criarem ruído alguns tipos de percussões atonais e os recursos eletrônicos/digitais de inserção de *samples*,<sup>3</sup> bem como a voz humana ou a distorção dela. Além disso, é relevante explicitar que a noção de ruído está muitas vezes associada ao caráter improvisacional de certas composições.

De modo a restringirmos ainda mais a questão na direção de nosso objeto de estudo, falemos um pouco da ideia de ruído no âmbito da musicalidade e da estética do *punk*.

De início, retomemos a ideia de que ruído pode ser qualquer coisa que simplesmente não está ao seu gosto, qualquer coisa que não lhe apeteça musicalmente. Parece-me que o próprio termo *punk*, afinal, pode ser ligado a isso. *Punk* era inicialmente um termo depreciativo para jovens. Mais tarde, foi apropriado por uma publicação florescente no nordeste dos Estados Unidos,<sup>4</sup> na década de 1970, e passou a ser o termo utilizado para se referir a um movimento negacionista ligado à juventude daquela década, inicialmente nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha.

Embora seja comum que novas correntes musicais venham agarradas ao contraponto conservador nascido das gerações anteriores que eventualmente se refiram àquele novo som como “barulho” (tal foi o caso do *jazz* no início do século XX e do *rock ‘n roll* no início dos anos 1950), o *punk* parece ter sido, na música pop, o primeiro a abraçar definitivamente essa alcunha de ruidoso. Seus antecedentes “criminais” talvez estejam, como já foi muito

---

<sup>2</sup> Literalmente, retroalimentação ou reação ao estímulo. Em termos musicais, há dois tipos principais de fenômenos traduzidos por *feedbacks*. O primeiro é o harmônico, que consiste em fazer a corda de guitarra, por exemplo, vibrar sem que ela seja pressionada em nenhuma casa, gerando um som mais “puro”. O segundo é o que conhecemos mais comumente como microfonia. Este é o que mais nos interessa aqui e consiste no fenômeno em que certos componentes de um equipamento eletrônico transformam vibrações mecânicas em um sinal elétrico “indesejado” ou “não-projetado” para o sistema ou para o instrumento, ou seja, é gerado um ruído, tipicamente agudo e estridente que pode ser manipulado pelo músico, em improvisação ou técnica, para gerar certos tipos de efeitos. A técnica é popular entre guitarristas, desde Pete Townshend e Jimi Hendrix, com a aproximação do instrumento ao seu suporte elétrico amplificador, para gerar uma multitude de sons e interações tonais variadas. O ruído agudo também ocorre, muito comumente, quando um microfone capta o som do dispositivo que emite o som do próprio microfone.

<sup>3</sup> Em música, o *sample* é a reutilização de uma gravação sonora ou outra forma de áudio. O *sample* pode integrar ritmo, melodia, fala e outros sons. Eles são normalmente veiculados através de instrumentos específicos (os chamados *samplers*) ou de *softwares* de áudio digital. O *sample* é notoriamente um aspecto fundacional da cultura *hip-hop*, com o uso de amostragens repetitivas de trechos de canções de *funk* ou *soul*. Os trechos utilizados eram comumente os *breaks* dessas músicas, momento em que imperavam o baixo e a bateria da canção e sobre o qual os *rappers* poderiam colocar sua intervenção vocal.

<sup>4</sup> Foi o título de um fanzine criado pelo cartunista John Holmstrom e publicado por Ged Dunn e Legs McNeil em 1975. Dali seria extrapolado para as subculturas jovens.



mencionado, por exemplo, por Greil Marcus em *Lipstick Traces* [Marcas de Batom] (1989), e como parece quase natural a qualquer outro movimento artístico do século XX, nos movimentos de vanguarda do início do século, o surrealismo, mas sobretudo o dadaísmo.

Em termos de estrutura musical, não havia tanta diferença assim entre as canções *punks* e as canções de *rhythm and blues* que atuaram na nascente da noção de música pop nos anos 1950, exceto talvez pela acentuada falta de técnica demonstrada por seus músicos, muitas vezes, propositalmente. Eram canções curtas e dançantes, em compassos 4/4, com um *backbeat*<sup>5</sup> forte e temas líricos triviais e jovens que, se tornariam, nas vozes dos *punks*, virulentos e violentos. A principal adição talvez seja exatamente o ruído de uma guitarra distorcida e a forma de cantar e tocar mais “desleixada” ou “debochada” dos músicos, fato que advinha principalmente da máxima do movimento *punk*: *do it yourself* ou DIY. Ou seja, a maioria desses músicos não era músico profissional de formação ou, em muitos casos, sequer tinham qualquer experiência com um instrumento musical antes de formarem as bandas das quais participariam. Depois de uma era “dourada” do *rock 'n roll* seus símbolos passaram a se tornar míticos demais, distantes demais do público que os adorava. Como Marcus argumenta (1989, p. 2-6), o *punk* foi um modo de devolver a música pop ao cotidiano, um modo de voltar a afetar aqueles momentos da vida corriqueira que não eram dominados e dedicados a atividades produtivas. E, musicalmente, essa afetação parece se dar exatamente pela acentuação conceitual e material do elemento ruidoso nessa equação pop, da qual ele nunca esteve ausente, bem como, ele argumenta, pela aceitação do impulso negacionista destrutivo, à beira do niilismo, codificado sempre na forma musical do *rock*. Como nota Carrie Jaurés Noland (1995, p. 597), o que vem a se formar na estética do *punk* é um novo relato da proximidade da linguagem ao ruído e do ruído ao corporal, mais precisamente à transformação corporal.

A própria concepção estereotípica do *punk* está ligada a certa noção de ruído. Caso procedéssemos à descrição de um jovem *punk*, é possível que os primeiros comentários mencionassem seus cabelos, as roupas, os piercings; enfim, um visual, uma estética para além da música, que transforma também o indivíduo, seu corpo e sua relação para com o mundo. Claro, essas propriedades não se limitam ao *punk*, pode-se dizer o mesmo de qualquer estilo musical, quiçá, de qualquer envolvimento estético que afete o indivíduo. Não escrevo esta tese para tornar o *punk* ou o Nirvana e Kurt Cobain um aparte do mundo, pois não o são.

---

<sup>5</sup> O *backbeat* é uma acentuação sincopada nas batidas fracas, tipicamente as batidas 2 e 4, num compasso simples de ritmo 4/4. O acento dessas batidas é mais facilmente notado, na linguagem do *rock*, pelo uso do tambor da bateria em sua marcação.

Porém, a lírica *punk* é certamente um contraponto em relação ao *rock* dos anos 1950 e 1960. Muitas músicas ainda guardavam um quê romântico universal do *yeah yeah yeah* e suas contravenções inicialmente mínimas, embora vibrantes, do dia-a-dia, tais como “eu quero segurar a sua mão”.<sup>6</sup> Por outro lado, isso, nos anos 1970, já era insuficiente. Por isso, Iggy Pop cantaria “eu quero ser o seu cachorro” (1969) e Lou Reed escreveria sobre como uma garota poderia curar o coração de um homem, chicoteando-o, vestida de couro negro, brilhante, brilhante. E não haveria nada de mínimo na contravenção proposta pelos Sex Pistols: “Eu sou um anarquista, eu sou um anticristo”. Em todas essas são fluxos de desejos expressos ali, em muitos sentidos, são também fluxos transformativos corporais, colocando o sujeito poético e seu público na posição de cantar, de emitir ou de se emitir, como um cachorro, um sadomasoquista, um anticristo, uma vez que detenham em si esse mapa sensível por onde transitar.

Esteticamente, aqueles novos modelos em cima do palco traziam também algo de diferente, em sua composição visual e em sua *performance* e interação com o público. Havia hostilidade e violência nos seus gestos, ambigualmente voltadas contra si e contra tudo – inclusive, efetuando a violência contra si, em vários momentos. Se Iggy Pop se lançava sobre cacos de vidro durante as *performances*, Johnny Rotten cuspiam na plateia, que cuspiam de volta nele. No último show dos Sex Pistols, em São Francisco, em 1978, eram garrafas sendo arremessadas. Mais tarde, Kurt Cobain e o Nirvana, autoproclamados herdeiros dessa tradição “pistola”, talvez inspirados no The Who e em Jimmi Hendrix, destruiriam seus equipamentos musicais metodicamente ao final de cada exibição.

Entre o público também não faltava interação e interferência corporal. Se nos primeiros shows da cena *punk* em Nova Iorque, era difícil distinguir público e *performer*, pois todos (pelo menos segundo os relatos) estavam misturados juntos em ação, na cena da Costa Oeste americana, retratada em *The Decline of Western Civilization* [O declínio da civilização ocidental] (SPHEERIS, 1981) a violência é premente na *performance* do próprio público entre si (nas famosas rodas *punk*), mas em relação também aos artistas, ao ambiente que os circundava e ao mundo em geral, dentro e fora do espaço da *performance*. Esses *performers* eram hostilizados durante a *performance* mas também no “extra-diegético” de suas vidas, o que acabava por tornar difícil a relação com os estabelecimentos que os recebiam inicialmente. Muitas casas de show evitavam contratar as bandas.

---

<sup>6</sup> Referência à canção dos Beatles “I wanna hold your hand”, lançada em 1963, como *single* do álbum *Meet the Beatles*.

Kurt Cobain escreveria em seus diários que o *punk-rock* era um dos últimos lembretes viáveis de que vivemos diariamente em violência (COBAIN, 2002, p. 63).

A relação do Nirvana com o ruído daria um livro. De fato, aqui está ele ou sua tentativa. Não tentarei explicar em um parágrafo o que vai me demorar toda essa tese. Direi, por ora, que é, mais que tudo, uma relação conflituosa. O Nirvana se identificava (e por vezes se negava) como uma banda *punk* e, até certo ponto, abraçava a noção ruidosa que se delineia ao redor disso. Por outro lado, o Nirvana era também uma banda extremamente pop e, ainda que aparentemente com relutância, abraçava também diversos dos ideais estéticos e mercadológicos que se circundam a essa tendência. De modo bastante conciso e simplista, é fácil ver como a transição de seu álbum de maior sucesso, o *Nevermind* [Deixa pra lá] (1991), para o álbum no qual mais me focarei nesta tese, *In Utero* (1993) fala exatamente dessa ambiguidade. Embora minha leitura se faça a partir da culminação deste último álbum, ela não elimina os demais trabalhos da banda, mas os abraça. Ao longo dos textos, farei uma introdução crítica e biográfica em relação à obra do Nirvana como um todo, para os leitores que não a conheçam. O argumento crítico-teórico será lançado também ao longo do texto de modo a evitar uma seção isolada que busque uma finalização ilusória das questões vitais.

Como o título da tese sinaliza, a evocação uterina do último álbum de estúdio do Nirvana já delienciava um princípio de movimento e transformação, uma constante mudança. Por outro lado, o útero simboliza também as ganas alquímicas do processo fonográfico, gestado sempre num frasco laboratorial que ilude ser tanto “ao vivo” como final.

*In Utero* é um álbum materialmente e conceitualmente ligado a transformatividade do corpo, desde sua composição musical, até a estética visual empregada na arte do álbum e na encenação do único videoclipe lançado à época, *Heart Shaped Box* [Caixa em formato de coração], passando pela lírica do álbum e pela *performance* associada a ele, dentro e fora dos palcos. As controvérsias da gravação, a procura pelo produtor Steve Albini (ícone do *undeground* norte-americano e renomado por seu tratamento despojado do processo musical), a pressão de realizar um trabalho vendável como *Nevermind*, a pressão de realizar um trabalho *punk* que ressoasse nas raízes da comunidade à qual o Nirvana se vinculava, a relação simbiótica de Cobain com sua esposa, o nascimento de sua filha, o vício em heroína, as brigas públicas entre a família e a imprensa na tentativa de equilibrar todos esses componentes entre acusações de uso dos narcóticos durante a gravidez e litígios concorrentes para a retirada da guarda de Frances Bean Cobain de seus pais, as brigas com os outros membros da banda, e o iminente suicídio de Kurt Cobain. Tudo isso é mais que um pano de

fundo para a experiência de *Nevermind* e *In Utero*, talvez para a própria experiência do Nirvana. Como veremos, o ruído que muitas vezes se colocaria apenas como pano de fundo, em arroubos de potencialidade, irrompe sobre o primeiro plano, distorcendo o que quer que estivesse antes ali posando como mensagem; o texto dado, posto e isolado deve se submeter ao mundo, ainda que não deixe de existir também, como outro, em seu isolamento. O ruído se torna também a mensagem, também texto. E ele, novamente, se liga às transformações corporais que se apresentam ao texto, *In Utero*.

Como também sinaliza o título da tese, o foco da análise está muitas vezes sobre o autor percebido de grande parte da obra do Nirvana: Kurt Cobain. E, ao longo do texto, farei esforços tanto de me afastar da presença dessa armadilha magnética que arrisca obliterar todas as outras vozes presentes na composição, produção e recepção da obra, como farei esforços para abraçar irremediavelmente a ausência ruidosa de sua figura autoral. Essa manobra é também parte do trabalho crítico aqui.

Não perderei mais tempo justificando razões para estudar a obra do Nirvana ou de Kurt Cobain, exceto com o seguinte: provou-se uma obra altamente produtiva, como veremos ao longo da tese, na gama de co-textos e diálogos que são capazes de entrar em baila a partir desse ponto inicial.

A tese está dividida em três capítulos. O primeiro deles se dedica a estabelecer uma análise do contexto de inserção dessa obra, além de introduzir alguns dos pontos principais de discussão a partir da análise de uma série de anterioridades (embora não necessariamente antecedentes cronológicos) que dialogaram com a produção do Nirvana. Primeiramente, farei um panorama do uso do ruído na linguagem da música pop contemporânea, utilizando exemplos que introduzirão também os temas principais da tese. Em seguida, falaremos um pouco mais da ascendência *punk* do Nirvana na seção “Cartas não-enviadas”, realizando um estudo comparativo entre as duas gerações desse movimento, nas décadas de 1970 e 1990, levando em consideração aspectos como *performance*, depoimento e ganas literárias. Essa seção já inicia, pois, um debate mais propriamente crítico-literário que se desenvolverá mais plenamente no segundo capítulo da tese.

O segundo capítulo se coloca como inflexão de uma série de questões que vêm à tona na obra de Kurt Cobain. Trata-se do capítulo mais denso da tese em termos de crítica e teoria, embora não deixe de focar a obra do Nirvana. A recomendação ao leitor não-acadêmico é talvez que siga por esse capítulo sem grandes preocupações.

A primeira das três seções que o compõe se intitula “A maçã envenenada” e realiza uma ligação comparativa entre as obras do poeta português Herberto Helder, do romancista

brasileiro Michel Laub e de Kurt Cobain, no que diz respeito aos gestos corporais ligados a autoria e obra dentro desse diálogo. A segunda seção se intitula “Historiografias suicidas” e discute mais a fundo o efeito do suicídio de Cobain sobre sua obra, bem como as possíveis resiliências encontradas em seus vestígios. Por último, “*Performance quebrada*” discute a relação entre corpo humano e corpo maquínico na obra do Nirvana e no contexto da cultura pop, debruçando-se sobre um aspecto específico da *performance* de Cobain: o quebra-quebra suscitado por ele e pelos outros membros do Nirvana, ao fim da maioria de suas apresentações.

O terceiro e último capítulo consiste na descrição, análise e comentário crítico da obra do Nirvana em si, ainda que continue a inserir certas questões teóricas. A proposta de divisão transversal o subdivide em Luz, Som, Letra e Voz e faz recortes seccionais de cada um desses aspectos ao longo da carreira do Nirvana, em um primeiro momento, para em seguida focar no respectivo aspecto em relação a *In Utero*. Não deixaremos de mencionar as demais obras, quando necessário. E ao longo da tese, pontuaremos questões biográficas e críticas também quando necessário, sem haver uma sessão restrita a qualquer desses elementos, que dialogarão e invadirão o espaço um dos outros, como me parece inevitável e produtivo.

Em “Luz”, discutiremos as composições imagéticas dos álbuns, das fotos promocionais e dos clipes do Nirvana, bem como a produção plástica de Cobain em pinturas, esculturas e tirinhas de cunho pop. Em “Som”, adentraremos mais claramente a musicalidade e ambientação sonora propostas pelo projeto poético do Nirvana, focando, sobretudo, seus álbuns de estúdio. Em “Letra”, dialogaremos as proposições verbais da obra de Cobain com outras fontes poéticas, históricas e biográficas, como o romance *Perfume* de Patrick Süskind, a biografia da atriz Frances Farmer, escrita por William Arnold, e a obra do poeta norte-americano Walt Whitman. Em “Voz”, exploraremos por uma última vez o composto de corpo e voz que delineia a *performance* de Cobain no Nirvana, debruçando-nos também num momento final sobre a continuidade póstuma dessa *performance*, os efeitos de seu pós-vida contemporâneo.

Na conclusão, voltarei a pontuar algumas das questões prementes ao longo da tese, sobretudo, a materialidade do corpo de Cobain, reconfigurado a partir da mídia em que se insere, nesse âmbito ambíguo de *punk*, pop e vida. Ademais, tentarei conjecturar o rumo que a linguagem pop toma em nossa contemporaneidade.

## 1. ANTERIORIDADES

### 1.1. O RUÍDO NA MÚSICA POP, UM PANORAMA

Antes de nos focarmos no Nirvana e no modo como a ligação ruído-corpo-transformatividade se dá em sua obra, eu gostaria de propor uma contextualização básica sobre o uso do ruído na música pop, explorando alguns dos exemplos contemporâneos que se relacionam a esse fenômeno de modo a compreendermos melhor do que se trata essa proposição central a minha tese. Gostaria de começar por um exemplo posterior ao Nirvana, mas que se coloca como um dos modelos mais claros do processo que busco descrever.

Em 1997, o Radiohead lançou *Ok Computer* [Computador Ok]. O disco, como o nome sugere, discute diversas questões relacionadas à inserção do mundo digital em nossa vida cotidiana. A lírica do Radiohead, até esse ponto em sua carreira, não é nada otimista em relação à transformação que essa nova interseção sugere. Em “Karma Police” [Polícia do Karma], Thom Yorke explicita seu desdém sobre o novo modelo de corpo humano que lhe surge: “*Karma police / Arrest this man / He talks in math / He buzzes like a fridge / He's like a detuned radio*” (YORKE, 1997).<sup>7</sup> O que é visto é um homem que se comunica através de cálculos, faz ruídos similares a uma geladeira e é comparado a um rádio desintonizado. Em todas as três instâncias, estão implicados, corpo, comunicação e ruído através da representação lírica. O sujeito poético demanda o encarceramento desse sujeito-máquina que ofende sua sensibilidade. Porém, é em “Fitter, Happier” [Mais em forma, mais feliz] que o uso musical do ruído pelo Radiohead se constrói de forma mais clara para representar verbal, sonora e imagetivamente essa possível transformação corporal.

Mais em forma, mais feliz  
Mais produtivo  
Confortável  
Não beber demais  
Exercício regular na academia, três dias por semana  
[...]  
Nada tão infantil  
Em um ritmo melhor, mais lento e mais calculado  
Nenhuma chance de escapar  
Agora autônomo  
Preocupado, mas impotente

---

<sup>7</sup> Apesar da minha notação exclusiva ao vocalista Thom Yorke como compositor da canção, é preciso notar que, diferentemente do Nirvana, os membros do Radiohead dividem a assinatura da grande maioria das composições, bem como os *royalties* procedentes. Faço esse comentário, pois será relevante na análise das obras do Nirvana mais adiante.

Um membro empoderado e informado da sociedade, pragmatismo não idealismo  
 Não chorar em público  
 [...]
   
 Tem boa memória  
 Ainda chora em um bom filme  
 Ainda beija com saliva  
 [...]
   
 Calmo, mais em forma, saudável e produtivo  
 Um porco em uma jaula tomando antibióticos (YORKE, 1997, tradução minha)<sup>8</sup>

A canção é a faixa 7 de *Ok Computer*, logo após “Karma Police”. A ambientação musical é composta por sons incidentais que emergem ao longo do discurso feito pelo sujeito poético numa voz robótica, metamorfoseada, como um computador que emula uma voz humana. A voz soa em cliques, sempre que inicia ou termina uma expressão. Seu tom é monocromático e habitual. Fala sem interesse no discurso impessoal que está emitindo, não há sujeitos nos versos, os verbos e adjetivos se ligam entre si e somente à voz que os emite (essa voz remete a um corpo? Que tipo de corpo?); não há referente ou o referente lírico é aberto a qualquer entidade que lhe queira ocupar precária e provisoriamente. Alguns sons da ambiência são mais consistentes e se desenvolvem numa breve harmonia, uma sequência de acordes que se iniciam, dedilhados ao piano, nos trinta primeiros segundos de execução e mais tarde passam a ser acompanhados por instrumentos de corda. Porém, a grande parte dos sons são incidentais e ruidosos. Outro discurso alheio se desenrola ao fundo, concorrente ao primeiro, incompreensível, à primeira audição. Outros ruídos se somam adicionando camadas diferentes à canção, até que um *loop* harmônico irrompe, dominando a ambientação por alguns instantes, passeia pelo espaço acústico e silencia-se para retornar somente ao final da execução vocal, dissolvendo finalmente a si e a canção.

A paisagem sonora criada pelo Radiohead aqui pode ser, pois, percebida como uma indicação ruidosa de que há um processo peculiar se desenrolando na narrativa poética proposta por *OK Computer* não dissimilar ao que projetamos ser o caso de *In Utero* do Nirvana, uma transformação associativa de corpo-ruído.

Um dos projetos pioneiros nesse tipo de uso do ruído como ambientação sonora, no âmbito da tradição da música pop, é sem dúvida o Velvet Underground. A banda capitaneada por Lou Reed (que mais tarde também fundaria um dos projetos pioneiros da música

---

<sup>8</sup> No texto fonte: “Fitter, happier / More productive / Comfortable / Not drinking too much / Regular exercise at the gym, three days a week [...] Nothing so childish / At a better pace, slower and more calculated / No chance of escape / Now self-employed / Concerned, but powerless / An empowered and informed member of societ, pragmatism not idealism / Will not cry in public [...] A good memory / Still cries at a good film / Still kisses with saliva [...] Calm, fitter, healthier and more productive / A pig in a cage on antibiotics” (YORKE, 1998).

eletrônica em *Metal Music Machine* [Máquina de música metálica] de 1975) e inicialmente apadroadada por Andy Warhol figura exatamente como uma das intersecções mais prolíficas entre a Arte Pop e o mundo da música, nos primórdios da estética do *punk*. Uma audição de seu seminal disco de estreia *The Velvet Underground and Nico* (1967) é o suficiente para notar a peculiar musicalidade do grupo nova-iorquino. Explorarei, por ora, somente duas canções desse álbum, que mais facilmente se relacionam ao meu tema, a sadomasoquista “Venus in furs” [Vênus em peles] e a drogada “Heroine” [Heroína]. Como os títulos sugerem, as temáticas do Velvet Underground já os aproximavam bem mais do que viria a ser a lírica *punk* de dissolução, alienação e transcendência narcótica.

A banda de Lou Reed tornou-se notória pela encenação de suas apresentações iniciais em *happenings* organizados por Warhol, mas também pela barulheira que geravam seus instrumentos atonais e composições experimentais. Faz-se bem em destacar o uso da viola elétrica por John Cale e as afinações de “Avestruz” utilizadas por Lou Reed. Esse tipo de afinação consiste em rearranjar o tom das cordas da guitarra de modo a que todas elas quando tocadas soltas repitam uma mesma nota numa amplitude de pelo menos três oitavas. Assim, criava-se uma sonoridade por vezes agourenta e arrastada, como podemos notar, por exemplo, em “Venus in furs”. A ambientação soturna é metodicamente rasgada pela estridente investida da viola elétrica de Cale, enquanto Lou Reed dedilha suas cordas e debulha seus versos, nos quais fala do romance de Severin e sua mestra.

O título dessa canção é uma referência ao romance homônimo de Leopold von Sacher-Masoch (o termo masoquismo deriva daqui) publicado inicialmente em 1870. A trama gira em torno de um narrador não-nomeado que tem, certo dia, um sonho no qual conversa com a deusa Vênus, e ela está guarnecida adequadamente de casacos de pele. Ao relatar seu sonho a um amigo, Severin, este o provê com um manuscrito intitulado “Memórias de um homem suprasensual” e o romance adentra então essa outra narrativa metalinguística, no qual figura um certo Severin, também “outro”. Apaixonado por uma mulher, ele pede para se tornar seu escravo e que ela o trate progressivamente de modo mais degradante, no que ele descreve como experiências de suprasensualidade. As experiências progridem até que Severin chega a um ponto de humilhação tal que perde a fascinação pela amada.

Na canção de Lou Reed<sup>9</sup>, Severin permanece. Ele é novamente um servo de uma Senhora que, agora, veste roupas de couro brilhante e, no escuro, o açoita para novamente

---

<sup>9</sup> Eis a letra completa: “Shiny, shiny, shiny boots of leather / Whiplash girl child in the dark / Comes in bells, your servant, don't forsake him / Strike, dear mistress, and cure his heart // Downy sins of streetlight fancies / Chase the costumes she shall wear / Ermine furs adorn the imperious / Severin, Severin awaits you there // I am



curar seu coração. Se a transformação aqui não se dá de modo tão óbvio como no trabalho do Radiohead, certamente não podemos deixar de notar a relação entre o ruído sugerido pela musicalidade da canção com a experiência de afetação corporal descrita pela letra e incitada pela própria experiência musical do Velvet Underground, que, compasso a compasso, igualmente açoita seu ouvinte. A intensidade da atmosfera se comprime ao longo dos quase cinco minutos de canção, até que estejam no limite em seus últimos versos. As estridentes cordas de Cale se sobrepõem em melodias levemente divergentes, criando um clímax confuso. O tempo todo, esse desfile de ruídos é acompanhado pela percussão fúnebre de Moe Tucker, metódica e paciente, até que as palavras de Reed se esvaem e a sua guitarra entra num frenesi de palhetadas finais, que encerra a canção.

Essa técnica é a mais amplamente usada por músicos de *rock* para gerar ruído na guitarra. Normalmente ela se dá acompanhada de movimentos regulares ou irregulares ao longo do braço do instrumento para gerar uma cacofonia de tonalidades.

Talvez nenhuma outra banda tenha utilizado o ruído como uma marca própria de estilo como o Sonic Youth. Essa é uma referência vital na carreira do Nirvana, pois o Sonic Youth apadrinhou a banda, no início da carreira, inclusive indicando que o Nirvana assinasse contrato com a gravadora DGC/Geffen e com a produtora Gold Mountain, as quais possibilitariam o eventual sucesso do grupo de Kurt Cobain.

Saindo da balbúrdia eletrificada de seus primeiros álbuns, o icônico quarteto novaiorquino desenvolveu seu estilo peculiar de *art-noise* [barulho-arte] aliando o uso abrasivo de ruídos guitarrísticos em afinações esdrúxulas, com belas melodias vocais, linhas de baixo pesadas e cativantemente monótonas; bem como *hits* de 2 minutos, cheios de fúria e mistério nos vocais de Kim Gordon, mergulhados em álbuns de barulhenta contemplação poética.

No início dos anos 1990, o Sonic Youth já era uma banda consolidada no *underground* norte-americano e foi um dos modelos essenciais na germinação do Nirvana, se não de toda a

---

tired, I am weary / I could sleep for a thousand years / A thousand dreams that would awake me / Different colors made of tears // Kiss the boot of shiny, shiny leather / Shiny leather in the dark / Tongue of thongs, the belt that does await you / Strike, dear mistress, and cure his heart // Severin, Severin, speak so slightly / Severin, down on your bended knee / Taste the whip, in love not given lightly / Taste the whip, now plead for me” (REED, 1967). Eis a tradução: “Brilhante, brilhante, brilhantes botas de couro / Menina criança chicote no escuro / Vem com sinos, seu servo, não o abandone / Golpeie, querida amante, e cure seu coração // Pecados aveludados de fantasias na luz das ruas / Persiga os trajes que ela usará / Peles de inverno adornam a imperiosa / Severin, Severin espera por você lá // Estou cansado, estou exausto / Eu poderia dormir por mil anos / Mil sonhos que me acordariam / Cores diferentes feitas de lágrimas // Beije a bota de couro brilhante, brilhante / Couro brilhante no escuro / Língua nas tangas, o cinto que te espera / Golpeie, querida amante, e cure seu coração // Severin, Severin, fale tão suavemente / Severin, fique de joelhos dobrados / Prove o chicote, no amor não leviano / Prove o chicote, agora implore por mim”(REED, 1967, tradução minha).

cena independente de Seattle, ainda que esta pendesse mais para o *hard-rock*, *hardcore* e *heavy-metal*.<sup>10</sup> Contudo, em Olympia, cidade universitária que catapultou a experiência *punk-rock* feminina dos anos 1990 através de movimentos como o Riot Grrrl das bandas Bikini Kill, Bratmobile e, mais tarde, Sleater-Kinney, as influências de bandas alternativas ou, mais tarde, chamadas “*indie*” eram amplamente aceitas e disseminadas, numa política-estética mais despojada e debochada do que os ambientes profissionais de outras grandes cidades da costa oeste como Los Angeles. Em Olympia, aceitava-se não saber tocar, não saber compor, ter uma banda sem baixista, ter uma banda sem vocal, etc.

Seria trabalho para uma vida dissecar o uso de ruído feito pelo Sonic Youth. Limitar-me-ei a trabalhar uma canção de seu álbum *Dirty* [Sujo], de 1992. Mais precisamente, trabalharei a canção em consonância com seu videoclipe. Afinal, estamos falando da década de 1990, pós o *Thriller* de Michael Jackson, época da eclosão da MTV. Parece especialmente difícil dissociar as canções de sucesso daquela década dos clipes que eram tão amplamente difundidos pela emissora norte-americana, tanto no âmbito dos Estados Unidos quanto no contexto brasileiro e no resto do mundo, por isso também a presente tese necessita trabalhar essas diversas linguagens num diálogo intersemiótico e multimodal. A percepção do trabalho desses autores estaria atada, então, não somente aos componentes musicais e lírico-verbais, mas também ao imagético registrado em seus vídeos (além é claro do componente mais tradicional da *performance* ao vivo de seus shows).

Tomemos, pois, como exemplo “100%”. A letra é bastante simples:

Eu nunca posso te esquecer, o jeito que você agita as garotas  
Elas movem um mundo e te amam, uma explosão no submundo  
Eu enfio uma faca na minha cabeça, pensando nos seus olhos  
Mas agora que você foi morto a tiros, eu tenho uma nova surpresa

Eu estive esperando por você apenas para dizer  
Ele está fora para verificar sua mente  
Tudo que eu sei é que você não tem dinheiro  
Mas isso não tem nada a ver com uma boa diversão

Você pode perdoar o garoto que atirou na sua cabeça?  
Ou, se você pegar uma arma, vai atrás de se vingar?

---

<sup>10</sup> Todos são subgêneros do *rock* desenvolvidos entre os anos de 1960 e 1980. *Hard-rock* foi o subgênero mais popular de rock nos anos 1970, com bandas como The Who, Led Zeppelin, Deep Purple, Aerosmith, Kiss, Queen, AC/DC and Van Halen. Era um estilo marcado por vocais agressivos e solos instrumentistas. Sua influência é grande sobre as bandas de *glam-metal* e *hair-metal* dos anos 1980. Como o *hard-rock*, o *heavy-metal* tem suas raízes no *rock* psicodélico e *blues rock* dos anos 1960. Veja-se como os estilos se misturam, uma vez que Led Zeppelin e Deep Purple também estão entre as bandas mais populares e precursores do *heavy metal*, junto ao Black Sabbath. Mais tarde, outras bandas como Iron Maiden, Def Leppard, Metallica, Slayer e Megadeth seriam classificadas também nesse estilo, embora contem também com diversos subgêneros. Já a definição de *hardcore* será mais trabalhada no seguimento do texto.

100% do meu amor depende de você, verdadeira estrela  
É difícil acreditar que você foi embora, eu sempre achei que iria longe

Mas eu já estive ao redor do mundo um milhão de vezes  
E todos vocês homens são lodo  
Está indo para a minha cabeça, adeus, eu estou morto  
Aos roqueiros dissolutos, é hora de chorar, ei! (MOORE, 1992, tradução  
minha)<sup>11</sup>

O barulho das guitarras é intermitente apenas na medida em que uma música é composta também de silêncios. Sempre que há emissões, contudo, elas vêm acompanhadas de camadas de ruído advindas de ambas as guitarras, por vezes sobrepostas, por vezes localizadas em pontos diferentes da amplitude acústica. A música começa exatamente com a proposição desse diálogo. Uma guitarra mais abrasiva e dominante na ponta direita, enquanto a segunda guitarra sussurra um ponto de apoio a cada compasso na ponta esquerda. Isso se dá antes mesmo da contagem inicial da bateria em quatro tempos.<sup>12</sup> Ao longo dos dois minutos e meio, esse diálogo persistirá e será incrementado. O baixo e a bateria, por sua vez, definem bem a estrutura da canção em versos e refrãos, entre os *breaks* (paradas ou “deixas”) e *hooks* (frases melódicas curtas, “ganchos”).

A letra é endereçada a uma figura sem nome, apenas referida como “*true star*” [estrela verdadeira], que não se encontra mais entre o grupo ou comunidade que é sugerida pela canção. É difícil saber, contudo, se ao longo da faixa é a mesma figura que está sendo referida continuamente, afinal se transita muito fluidamente entre eu, você e ele, bem como entre os gêneros das figurações que surgem e do sujeito poético, inclusive, quando canta, numa voz masculina que “todos vocês homens são lodo”. Além disso, essas referências se dão em meio a diversas emergências de atos de violência e morte. A voz lírica diz enfiar uma faca em sua própria cabeça, mas é o lírico-você que morre por um tiro de uma arma, na primeira estrofe. Já no final da canção, é novamente o sujeito poético que está morto e é hora de todos os roqueiros dissolutos chorarem. A figura do “*true star*” parece ambigualmente estar lá e já não

---

<sup>11</sup> No texto fonte: “I can never forget you the way you rock the girls / They move a world and love you, a blast in the underworld / I stick a knife in my head, thinking 'bout your eyes / But now that you been shot dead, I've got a new surprise // I been waitin' for you just to say / He's off to check his mind / But all I know is you got no money / But that's got nothing to do with a good time // Can you forgive the boy who, shot you in the head / Or should you get a gun and go and get revenge? / A 100% of my love, up to you true star / It's hard to believe you took off, I always thought you'd go far // But I've been around the world a million times / And all you men are slime / It's goin' to my head, goodbye I am dead / Wastewood rockers is time for cryin', hey!” (MOORE, 1992).

<sup>12</sup> Selo da roupagem punk, por sua permanência na gravação finalizada, sinalizava que se esperava gerar ali um produto que iludisse ter sido feito 100% ao vivo, por seres humanos, sem interferências digitais, embora o que residisse ali não fosse uma performance ao vivo, mas um registro editado. Em termos simples, quando se retira essa contagem ou se faz uma contagem silenciosa, a impressão é de um trabalho mais profissional e bem editado em estúdio.

estar mais lá, e as linhas entre presente e passado são diluídas. A comunidade existe e está morta.

No videoclipe, dirigido por Tamra Davis e Spike Jonze (1992), esses contornos temporais e referenciais se tornam bastante claros pela presença inconfundível dos atores, mas também pela contraposição de cenas coloridas e cenas em preto e branco. Convencionalmente, o preto e branco é usado para se referir imageticamente ao pretérito. Nas cenas que retratam o passado, vemos um skatista carismático interagir junto aos seus colegas, enquanto andam de skate pela cidade. Em retrospectiva, a diferença dessa figura é ainda mais notável, pois o ator Jason Lee que interpreta o skatista “*true star*”, se tornou de fato um ator reconhecido, dando novos contornos ao verso “É difícil acreditar que você se foi / Eu sempre pensei que você ia longe”. Nas cenas coloridas, ou seja, no presente diegético, o protagonista do clipe (correspondente, pelo seu posicionamento narrativo, ao sujeito poético) vagueia cabisbaixo por uma festa domiciliar na qual a banda Sonic Youth faz sua *performance* da canção. A sugestão é que ele vagueia e olha o horizonte rememorando as cenas mostradas em preto e branco, saudoso de sua “estrela guia”.

É notório também o fato de a cena que, no videoclipe, denota mais claramente a morte do personagem interpretado por Jason Lee se dá durante a execução dos “solos” de guitarra, após o segundo refrão. Coloco entre aspas o termo porque este solo em nada se parece com o tradicional solo de guitarra que se esperaria. Trata-se, na verdade, de um momento em que o ruído produzido pelas guitarras assume novamente o primeiro plano da execução, após uma apresentação, até ali, fincada na estrutura básica da canção pop de verso, refrão, verso, refrão. Essa estrutura será grandemente explorada pelo Nirvana: verso, refrão, verso, refrão, interlúdio (solo), verso e refrão. Eventualmente, pontes surgem entre algumas dessas partes. Porém, em geral esse é o modelo da grandíssima maioria das canções do Nirvana, segundo a dinâmica *quiet-loud-quiet* [quieto-barulhento-quieto], na qual os versos são mais tranquilos, em oposição aos refrãos explosivos. Veja-se o exemplo clássico de “Smells like teen spirit” [Cheira a espírito adolescente] (COBAIN, 1991).

O vídeo de “100%”, por sua vez, passa a ser dominado durante o solo por cenas de *skateboard* em preto e branco, e um constante movimento de corpos faz-se presente, para dentro e fora do campo visual. Não que até ali não houvesse movimento na encenação, mas havia certo equilíbrio que agora foi quebrado. Antes, até com privilégio ao estabelecimento das cenas coloridas, as tomadas apresentavam certo movimento dos figurantes, mas a maioria do público mostrado na festa em que a banda Sonic Youth se apresenta, bem como seu protagonista, se colocava em posições estacadas, movimentando-se apenas levemente em

relação ao ritmo da música. Agora, em seu ápice, o desejo de movimento demonstrado pela edição do clipe é notável. A morte do “*true star*”, cujo corpo aparece sendo coberto por um lençol branco nas mãos de policiais que se colocam atrás de uma fita de isolamento e impedem a chegada do protagonista do clipe, desencadeia uma sequência de cortes velozes, que privilegia a representação de manobras de skate em preto e branco. E, após o breve *break* de baixo e bateria que precede o solo, o ruído das guitarras parece também desencadear a aceleração da velocidade dessas manobras que, até ali, se desenrolavam com privilégio para a câmera lenta. Nas ruas, os skates cruzam o plano de visão. Na festa, colorida, mostrada esparsamente, os corpos dos transeuntes realizam as mesmas manobras, cruzando a amplitude do campo visual rapidamente. A banda ataca seus instrumentos. Um jovem se joga no sofá, nos colos de seus amigos. A voz não é mais devolvida ao vocalista Thurston Moore. A canção se encerra em meio ao ruído das guitarras, e o clipe mostra uma última manobra de Jason Lee, que salta uma corrente de ferro e segue rua abaixo, de costas para o público, para fora do campo. Sinaliza mais uma vez sua morte, transformação por meio de ruído, na poética da música e do vídeo.

Se o clipe pode ser tomado como excessivamente literal na interpretação do significado da letra, ainda assim, parece claro que ele associa o momento da morte e, portanto, da transformação corpórea do personagem tema da canção, com o desencadeamento do ruído e da dinamicidade dos elementos visuais do clipe, ainda que estes não estivessem ausentes anteriormente. Pelo contrário, perpassavam a canção e o clipe.

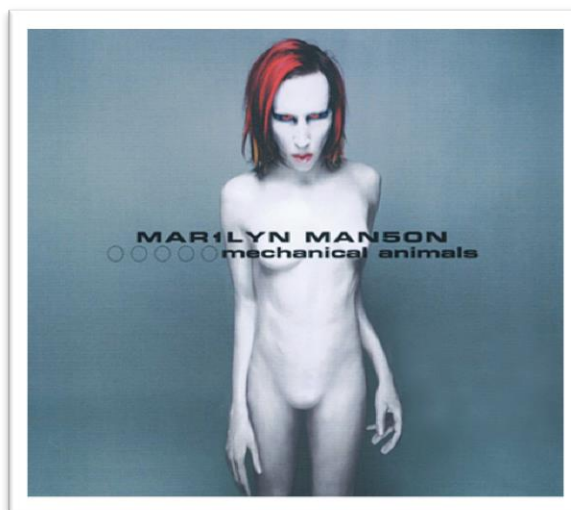
Esse clipe e essa música, em suas inepções, nada tinham a ver com a morte de Kurt Cobain, inclusive a antecedem. Aproprio-me delas, contudo, para criar um argumento que se aplica a Cobain e que envolve essas questões: morte (suicídio), ruído, comunidade, indivíduo, transformação e canção.

É difícil falar de transformação corporal na cultura pop dos anos 1990 sem falar em Marilyn Manson. Como no caso do Sonic Youth, o fenômeno em questão é complexo demais para que lidemos com ele em sua totalidade. Vale a pena, entretanto, buscar a análise de uma porção reduzida de sua obra, de modo a (re)construirmos o ambiente sonoro, poético, visual, cultural, político e estético em que o Nirvana, por inúmeras relações, se situava.

O episódio mais polêmico atado – injustamente – à figura de Manson é o Massacre de Columbine em 1999. No rescaldo dessa tragédia, grande foi a discussão a respeito da influência que a música de Manson teria tido sobre os dois jovens que executaram o massacre.

O nome do personagem de Brian Hugh Warner é, em si, uma controvérsia. Seu nome artístico já é uma metamorfose, acoplando duas celebridades de reputações bem diversas, unidas talvez pela premência de tragédias pessoais e públicas, Marilyn Monroe e Charles Manson. Além disso, boa parte da produção de Marilyn Manson (especialmente visual) nos anos 1990 responde a outras formas de transitoriedade corporal. Inicialmente, mais inclinada a flertar com as noções de *freak*<sup>13</sup> e consequentes formas de alienação, Manson também incorporou uma estética claramente voltada à androginia e à relação homem-máquina, especialmente no álbum de 1998, *Mechanical Animals* [Animais mecânicos], onde essa proposição estética está realizada.

**Figura 1** – Marylin Manson



Fonte: *Mechanical Animals* (MANSON, 1998)

Além disso, o novo enlace do projeto de Manson sinalizava uma entrada na fase *glam-rock*<sup>14</sup> do artista e que, na cultura do *rock 'n roll* remete claramente a David Bowie. Deter-me-ei na análise de apenas uma canção desse álbum, “Dope show” [Show de droga]. Nesta canção, a estética andrógina é complementada pelas cores e caracterização berrantes da banda presentes no videoclipe da canção. Como notamos antes com o Sonic Youth, esse item áudio-visual é ainda inseparável da percepção geral da música, naquele momento.

O clipe, dirigido por Paul Hunter (1998), também começa com uma série de ruídos e interferências, imagens aparentemente desconexas de maquinaria médica e científica e um

<sup>13</sup> O termo pode ser traduzido por “aberração” e será tratado em maiores detalhes, como aspecto da representação moderna do corpo e de sua transformatividade, nos diálogos corpo-máquina desenvolvidos especialmente na seção “*Performance quebrada*” desta tese.

<sup>14</sup> *Glam-rock* foi um estilo musical que se desenvolveu principalmente no Reino Unido na década de 1970 e envolvia músicos que faziam performances com roupas e fantasias, maquiagem e cortes de cabelos escandalosos. O mais famoso ícone dessa tendência foi David Bowie, mas diversos artistas flertaram com esse estilo musical/performático.

Marylin Manson selvagemmente andrógino passeia espantado pela mata seca. Um efeito prolongado de *wah-wah*, quase na vertigem da harmonia entra em cena e se estende, antecipando a participação da base de baixo e bateria que trazem a estabilidade inicial da canção.<sup>15 16</sup> O efeito continua mais um pouco até que se quebra subitamente para permitir a entrada do vocal de Manson. E a primeira frase que ele canta é “*The drugs!*” [As drogas!]. O título da canção, afinal, é “*Dope show*”. E sua poética, tanto verbal quanto visual, discute uma série de formas possíveis de intoxicação.

Duas figuras encapuzadas e sem-rosto capturam o personagem selvagem de Manson e o levam a um cenário interno, no qual ele repousa sobre uma maca médica, pronto para ser

---

<sup>15</sup> Trabalharemos com algumas noções básicas de teoria musical ao longo da tese. Parece-me que um conhecimento instintivo desses conceitos já está presente em nosso senso comum, mas, por questão de clareza, farei intervenções pontuais sobre alguns dos termos mais importantes. Não entraremos, contudo, em grandes detalhes teóricos dessas definições, até porque esse movimento não se faz essencial ao argumento da tese, que opera mais no campo da música pop (não-clássica, não-teórica). Começamos, porém, com uma explanação básica de harmonia. Parece-me que é um conceito mais claramente entendido em linhas gerais por seu contraponto à melodia. A melodia é um conjunto de notas tocadas em sequência ao longo do tempo, em intervalos compostos tanto por notas como por silêncio. Ela é comumente entendida como o eixo horizontal da canção, que se desenrola linearmente (embora haja, claro, fenômenos de contraposição e polifonia que constituem uma simulataneidade de uma ou mais linhas melódicas). A harmonia, por outro lado, se trata do eixo vertical da música. Ela pode ser entendida como uma composição ou sobreposição de sons individuais, tal qual eles são percebidos pela audição simultaneamente. Assim, um conjunto de notas é tocado simulataneamente e se sobrepõe dentro do campo harmônico (que fica assim estabelecido ou perceptível) de uma determinada canção, podendo variar em frequência, altura ou tom. O exemplo mais comum de harmonia é a formação de um acorde. O acorde de dó maior, por exemplo, pode ser formado pela sobreposição das notas de dó (a nota dominante, nesse caso), mi e sol. Cada um desses elementos individuais influenciará no desenvolvimento melódico da canção. Ademais, os acordes podem ser consonantes (quando o ouvido não detecta tensão, e, portanto, o som lhe parece harmonioso) ou dissonantes (quando há um intervalo dissonante entre as notas individuais, que introduz tensão no acorde). As progressões de acordes também são contempladas dentro da teoria da harmonia. Sua composição e encadeamento dentro de uma canção são importantes aspectos da formação do campo harmônico e dialogam o eixo vertical e o horizontal da música. Portanto, harmonia e melodia estão irremediavelmente associadas. Nas linhas desta tese, um paralelo pode ser feito para com a força frasal de continuidade (melodia) e a força imagética de rompimento temporal (harmonia), ambas irremediavelmente entrelaçadas, suplementares e intercambiáveis segundo a teoria da Grande Parataxe da Senteça-Imagem de Jacques Rancière (2009).

<sup>16</sup> O efeito de *wah-wah* mencionado aqui, como tantos outros efeitos – alguns dos quais serão mencionados adiante como *chorus*, *delay*, *reverb*, *distorção*, *flanger*, etc – distorcem analógica ou digitalmente os sinais emitidos pelos instrumentos, sejam eles mecânicos (uma guitarra, por exemplo) ou orgânicos (a voz humana), para criar variações de frequência, amplitude, qualidade, tonalidade, altura, potência, timbre ou sustentação do som gerado. Dependendo do efeito utilizado, ele pode levar o sinal sonoro a uma maior amplitude ou sobreposição harmônica ou forçar o sinal emitido (tensionando-o) até um ponto de “desconforto” auditivo. Na obra do Nirvana, esses efeitos são comumente utilizados na sonoridade das guitarras, sim, mas também dos demais instrumentos, principalmente no contrabaixo e na própria voz de Kurt Cobain, distorcida naturalmente com a granulação de sua voz através do aumento de sua potência para além daquilo que o canal específico que está sendo utilizado (a saber, sua voz) e a mídia que o permite (seu corpo) dão conta de produzir limpidamente. Como explica Ian Inglis: “A distorção, ou *overdrive*, não é uma qualidade de timbre. É um processo físico e funciona da mesma maneira para a voz quanto para sinais eletrônicos. A distorção é, simplesmente, o som de um sinal potente demais para o sistema que o transmite [o som do fracasso inerente à mídia] [...] O efeito acústico desse processo é maior sustentação e um timbre mais rico. É por isso que uma nota tocada numa guitarra limpa tem um timbre puro e fino que decai rapidamente, enquanto a mesma nota tocada numa guitarra distorcida tem uma tonalidade densa e complexa e pode durar um período longo. A distorção opera da mesma forma na voz humana. [...] Contudo, a distorção pode ter outros efeitos sobre a voz, incluindo efeitos multifônicos e ondas altamente complexas – ambos efeitos são em geral interpretados como *ruído*”. (INGLIS, 2006, p. 165-166, tradução, realce e comentários meus).

experimentado. As próximas cenas mostram sua figura rodeada de equipamentos laboratoriais, sendo submetida a diversos testes e procedimentos. Manson canta o refrão “Todos os lindos e lindas querem te botar pra cima / Mas todos os lindos e lindas vão te deixar sozinho e explodir sua mente” (MANSON, 1998, tradução minha).<sup>17</sup> As referências são ao estilo de vida hollywoodiano de fama, excessos, drogas e cirurgias cosméticas. A letra menciona que as drogas são feitas na Califórnia. Manson agora se encontra numa limusine, silenciado por uma engenhoca mecânica colocada em seus lábios enquanto um agente de estilo hollywoodiano mostra-lhe uma capa de revista na qual o próprio Manson figura. Essa seria outra temática grandemente explorada pelo Nirvana, de modo especial em *In Utero*, a lida com a imprensa e a (des)figuração de suas personalidades na mídia de massa.

O guitarrista continua a fazer estardalhaço na canção de Manson, com efeitos diversos, incrementando a base musical. “Eles te amam quando você está nas capas / Quando você não está, eles amarão outros” (MANSON, 1998, tradução minha).

Após esse ponto da produção, uma força inversa parece se iniciar. O antes silenciado Manson parece tomar as rédeas da narrativa na cena seguinte em que ele aparece fazendo uma entrada pelo tapete vermelho, uniformes policiais tingidos de rosa-choque aparecem em cortes breves da edição e, de repente, a banda de Marilyn Manson está montada em estilo *glam-gótico* realizando sua *performance drag*, aparentemente livres de quaisquer amarras, coloridos e fulgurantes, frente a um prédio cinza maciço. Os policiais da tropa de rosa-choque invadem a cena, dançam, se beijam (dois homens). A letra da canção fala “Policiais e bichas, para nadar você tem que engolir”. Outro *riff* ruidoso da guitarra é disparado.<sup>18</sup> Agora vemos uma sala de fundo cinza cheia de manequins que emulam Marilyn Manson. O próprio Manson invade a sala e começa a destruir os manequins, usando o corpo de uns como arma contra os demais. Suas partes voam pela sala e repousam destroçadas no chão. Um último barulhento solo de guitarra entra em cena e acompanha a execução até o final sobreposta ao vocal de Manson

---

<sup>17</sup> Eis a letra completa no texto fonte: “The drugs they say / To make us feel so hollow / We love in vain / Narcissistic and so shallow / The cops and queers / To swim you have to swallow / Hate today / There's no love for tomorrow // We're all stars now in the dope show // There's lots of pretty, pretty ones / That want to get you high / But all the pretty, pretty ones / Will leave you low / And blow your mind // They love you when you're on all the covers / When you're not, then they love another / They love you when you're on all the covers / When you're not, then they love another // The drugs they say / Are made in California / We love your face / We'd really like to sell you / The cops and queers / Make good-looking models / I hate today / Who will I wake up with tomorrow?” (MANSON, 1998)

<sup>18</sup> Um *riff* é um tema ou uma frase musical repetida sob melodias variáveis. Pode servir como refrão ou figura (*motif*) melódico. Na música pop, ou mais especificamente no *rock*, é comumente associada a frases da guitarra, mas o uso do termo não é limitado a isso, podendo se referir a entradas em diversos instrumentos, inclusive percussivos.



que canta “Somos todos estrelas agora no show narcótico” (MANSON, 1998, traduções minhas).

O que encontramos em Marilyn Manson novamente é um desejo barulhento associado a representações visuais e verbais de proposições diversas de transformações corporais. É um ruído tecnicamente super-produzido e muito bem executado de acordo com a estética exuberante de Manson, que responde também por uma assimilação humana-maquínica. A música tem aspectos técnicos impecáveis, com grande definição dos instrumentos e efeitos precisos, tanto nos equipamentos quanto na voz de Manson.

Por outro lado, em Nirvana e especialmente em *In Utero*, vemos uma vertente contrária de sub-produção, em que a estética do ruído advém muito mais da espontaneidade e de uma pretensa falta de elaboração. Estes, contudo, e como veremos, não são elementos absolutos, mas por demais inconstantes.

De todo modo, uma proposição que é clara em Manson e que será muito permeável na obra do Nirvana é a introdução do elemento das drogas nessa fluidez corporal. Esse excedente alquímico tem força notável na poética de Kurt Cobain e do Nirvana e ressoa ao longo da presente tese em diálogo com o conceito de *Phármakon*<sup>19</sup> de Jacques Derrida (2005), aquele excedente que se implica junto ao corpo humano, seja para a cura ou para o veneno, e que Derrida parece atar ao seu entendimento da palavra; aqui, em especial a palavra letra literatura, mas que expandiremos, via outro Jacques, este Rancière (2009), para levar à imagem e ao som.

Esse gesto narcótico trespassa o panorama que fizemos acima, levando-nos de volta, especialmente ao Velvet Underground. Veja-se, na mesma sessão em Los Angeles em 1966 na qual foi gravada a versão de “Venus in Furs” que viria a ser lançada em *The Velvet Underground and Nico*, foi gravada a música “Heroine”, uma das músicas mais representativas da sonoridade e da poética *proto-punk*.<sup>20</sup> “Heroine” é uma longa música de mais de 7 minutos, cuja cadência é revolvente, qual o Bolero de Ravel, no âmbito da música clássica. Acelera e atrasa seu ritmo alternadamente simulando o vai-e-vem de um êxtase narcótico, sempre acompanhado pelo baticum, por vezes tresloucado ou arritmado, da

<sup>19</sup> Derrida explicita uma de suas definições de *phármakon* assim: “O *phármakon* seria uma substância, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo” (DERRIDA, 2005, p. 14).

<sup>20</sup> *Proto-punk* é um rótulo retroativo associado a certas bandas e artistas que, como o nome sugere, precederam o movimento *punk*, influenciando-o. Eram, sobretudo, as chamadas “*garage bands*” ou bandas de garagem. Contudo, é importante notar que tais artistas não se definiam por esses rótulos.

percussão de Maureen Tucker – outras das formas mais comuns de ruído musical. Por volta da metade da música outras vertentes de ruído passam a dominar os momentos de aceleração de um modo quase ensurdecedor – certamente estridente – enquanto Lou Reed narra a vertigem em que a droga o conduz e busca renunciar aos vínculos sociais que o mantém nesse ciclo de elevação e rebaixamento; ele queria ter nascido mil anos atrás e velejado em mares sombrios.

No Brasil, um exemplo dessa musicalidade ruidosa na atualidade, o *Encarnado* de Juçara Marçal, lançado em 2014, se relaciona de forma muito próxima com o tópico central de *In Utero*. Com uma sonoridade aguda, beirando sempre a margem do estridente, Marçal e a sua banda de apoio para esse álbum *Metá Metá* falam persistentemente do corpo feminino e abordam temáticas como o aborto, a fome, o nascimento e a morte. Ainda nos anos 1960, artistas como os Mutantes e Caetano Veloso exploraram, por vezes, também uma musicalidade ruidosa baseada nas guitarras.

Numa nota mais pessoal, não posso deixar de mencionar a música que me iniciou, em muitos sentidos, à experiência do *punk-rock* num ambiente ao vivo: “Cheira cola”, de Jonnata Doll & os Garotos Solventes. A canção foi lançada no álbum deles de 2016, como fechamento a *Crocodilo* (2016). Nesse lançamento muito mais produzido e maduro ela representa uma tentativa de volta às origens mais rasteiras e rueiras da banda cearense ou apenas uma oportunidade aproveitada para gravar o *hit punk-rock* seminal da cena musical da Barra do Ceará nos anos 2000. “Cheira cola” foi a música mais barulhenta e veloz que ouvi e com a qual me debati em meus primeiros shows de *punk-rock*. O ruído vem da guitarra, principalmente, mas também dos gritos do vocalista que, inicialmente, se lamenta de não ser bem quisto na escola que frequenta e de não ter a atenção da garota que ama. Tudo ficará bem: depois da escola ele passará no armazém, comprará o melhor inalante Kascola e irá para casa “cheirar cola até se acabar, ouvindo *punk-rock*”. “Ouvindo *punk-rock*”, canta também o *backing vocal* do baixista. Laboratório alquímico e comunidade unidos pela voz.

Voltemos ao Nirvana, uma banda que, aproveitando seu holofote, foi capaz de inserir, sob seu guarda-chuva, diversas outras bandas independentes da época, promovendo-as. Faziam questão de mencioná-las em entrevistas, usar camisetas de outras bandas, trazer diferentes grupos em turnê, etc. Basta que se analise o *MTV Unplugged in New York*

[Acústico MTV em Nova Iorque] (1994)<sup>21</sup> para que se tenha uma boa noção de como era diferente a atitude estética/política da banda, especialmente no que se refere à relação com demais grupos que dominavam a cena nacional norte-americana naquele momento.

O formato do *MTV Unplugged* no começo dos anos 1990 já era uma instituição em si. Como nota, Phillip Auslander (2008), possivelmente ele se ligava à necessidade da indústria musical de recuperar certa autoridade e autenticidade própria da *performance* ao vivo, depois do controverso incidente envolvendo o grupo Milli Vanilli, quando o Grammy foi concedido a uma banda que, mais tarde foi descoberto, não era composta nem por autores nem por intérpretes do material pelo qual eles receberam o prêmio.

Auslander menciona a vitória subsequencial de Eric Clapton no Grammy com a música “Tears in Heaven” [Lágrimas no Céu] como um sinal de que as indústrias desejam valorizar a celebração do evento único e não repetível, comumente associado à vivacidade e *performance* “real do ao vivo” como um símbolo de autenticidade. Isso se aplica ao prêmio de Clapton não apenas porque ele o recebeu por um álbum de *performance* ao vivo e acústica (em si mesmo um crachá de autenticidade relacionado ao não uso de sistemas eletrônicos ou distorções), mas porque a música que lhe rendeu o prêmio constitui também uma tragédia pessoal bem conhecida, a morte de seu filho bebê, descrita em “Tears in Heaven”. Assim, além dos aspectos técnicos de produção ressaltarem uma pretensa autenticidade, a obra assume uma primeira pessoa encarnada quando ecoa tão claramente a vida de seu autor, notabilizada pela mídia em massa. Auslander se pergunta se é possível algo mais “real” que isso. (AUSLANDER, 2008, p. 121).

A morte seria o ápice dessa busca pelo realismo, e Auslander até menciona de passagem o caso de Cobain como um exemplo trágico da possível mercantilização da morte. Contudo, ele desvia a atenção para outro fenômeno que lhe é mais chamativo na figura de Nate King Cole, também vencedor de um Grammy no início daquela década. Em seu caso, porém, a honra foi póstuma e dizia respeito a um dueto simulado entre ele e sua filha, obtido através de uma reconstrução digital ou simulação de sua voz em estúdio.

Há um exemplo de um processo similar (e imagético, ao qual retornaremos) que não está muito atrás de nós. Em 2016, o ator Peter Cushing (como Cole, Elvis, Tupac e Michael Jackson antes dele, revividos para encenar canções suas em shows “ao vivo”) foi “trazido de volta à vida” para o filme *Rogue One: Uma História Star Wars*, em uma (re) aparição *post-*

---

<sup>21</sup> Farei referência a esse material tanto em inglês quanto em português apenas com a menção de *Acústico MTV* ou *MTV Unplugged*.

*mortem* realizada nas telas de cinema, uma ressurreição digital em que ele, sujeito, não tinha parte.

O que se teme, nesse caso, talvez seja a total perda de controle, não exatamente sobre a percepção e o significado do trabalho, mas a perda do próprio corpo do artista como imagem, muitas vezes entendida por ou confundida com (especialmente no caso de atores de cinema e outros artistas performáticos) o corpo de seu trabalho. Essa é uma questão vital na obra do Nirvana. Desenvolverei a discussão especialmente no segundo capítulo da tese.

De todo modo, artistas já consagrados como Eric Clapton e Paul McCartney, bem como estrelas dos anos 1980 tais como Aerosmith e The Cure e novos *performers* como Sinéad O'Connor e Pearl Jam já haviam realizado álbuns e *performances* dentro daquele formato do Acústico MTV. Para certos fãs e críticos do Nirvana à época e ainda hoje, a aquiescência àquele formato significava uma total rendição aos ditames da indústria do entretenimento em massa. Everett True (biógrafo e amigo pessoal de Cobain) comenta que se recusou a ir ao evento porque a MTV era o inimigo e o Kurt Cobain “das antigas” teria rido e feito troça da possibilidade do Nirvana participar daquele circo, mas o Kurt Cobain de então já estava por demais inserido na maquinaria para recusar (TRUE, 2006, p. 509-511). Para True, o Nirvana havia sido cooptado irremediavelmente pela indústria. Por outro lado, para Kurt Cobain, talvez aquela *performance* significasse a validação de sua obra como cantor/compositor para além do ruído próprio das *performances* mais conhecidas do Nirvana até ali, como atestam alguns de seus biógrafos e analistas. Por exemplo, o jornalista da revista Rolling Stone David Fricke afirma em sua crônica póstuma a Cobain, “O acústico foi uma chance de fazer música de nuances e cortar sua escrita até o osso branco-marfim, uma chance de ser ouvido, não apenas aplaudido” (ROCCO, 1998, p. 231, tradução minha).<sup>22</sup>

Há duas questões importantes a serem pontuadas, por ora. Primeiro, as canções do Nirvana não se estranhavam ao formato acústico, de maneira nenhuma. Pelo contrário, boa parte das composições partia de um gesto acústico, ao terem suas bases no arranjo para violão acompanhado de melodia vocal previamente elaborados por Cobain. Além disso, mesmo os shows normais do Nirvana já contavam, a partir da turnê de *In Utero*, com trechos compostos por canções mais contidas que, ao vivo, eram executadas na guitarra limpa de Cobain e acompanhadas por baixos e baterias mais delicados e também por um violoncelo. Eram canções como “Dumb” [Burro], “Polly” e o *cover* de Ledbelly tornado famoso mais tarde no *MTV Unplugged*. Ironicamente, qual Bob Dylan no Festival de Newport vaiado ao eletrificar

---

<sup>22</sup> No texto fonte: “Unplugged was a chance to make music of nuance and cut his writing right to the ivory-white boné – a chance to be heard, not just applauded” (ROCCO, 1998, p. 231).

seu set sob a justificação de que a plateia não ouvia seus vocais e letras, Cobain encontrou resistência inversamente por querer ser ouvido. Em segundo lugar, o ruído que era próprio do Nirvana não foi absolutamente erradicado no formato acústico. Esse também foi um desígnio da banda.

É mais fácil notar o posicionamento político-estético do Nirvana se contrapusermos sua *performance* a uma banda que se encontrava em situação muito similar nos idos dos anos 1990. A *performance* do Pearl Jam para o seu acústico seguiu mais de perto o *script* daquilo que se esperava nesse formato. A banda tocou seus *hits*, todas as canções mais famosas que o público esperaria ver. Estão lá “Black” [Negro], “Even Flow” [Fluxo Constante], “Jeremy”, “Alive” [Vivo] e “Last Kiss” [Último Beijo]. Para que se completasse a sessão foram necessários vários *takes*<sup>23</sup> das canções, para que se chegasse a um produto final aceitável, que contemplasse as composições originais, às vezes não tão bem adaptadas ao formato acústico. Caso um erro surgisse, refazia-se, editava-se, buscando uma produção sem erros. Isso não é demérito ao Pearl Jam. Não, esse era o formato esperado do acústico. Mesmo o veterano Neil Young, segundo David Fricke, depois de uma sessão de três horas em que tentara executar algumas canções até quatro vezes, teve de cancelar a primeira gravação e remarcar uma nova tentativa para algumas semanas depois. Cobain e o Nirvana, pelo contrário, entraram e saíram do estúdio em menos de uma hora. Foram 14 canções, com um *take* apenas para cada uma (ROCCO, 1998, p. 232). Seguindo a estética do *punk* que ele aprendera em Olympia, uma vez era o bastante, os erros inclusos.

Por outro lado, seguindo uma veia estética que definiu a carreira do Nirvana, aquela não era pura improvisação ou talento, a banda ensaiara rigorosamente, tentando estabelecer um balanço vibrante entre formalidade delicada e emoção crua (ROCCO, 1998, p. 232). Assim, o Nirvana se utilizava de uma roupagem de espontaneidade que buscava eludir o trabalho árduo e preparo a que se sujeitavam. Contudo, esse ensaio rigoroso nada mais faz do que abrir também a *performance* para a espontaneidade, para o imprevisto e para as vozes individuais de seus membros. Ela não deixa de abrir também a *performance* para os próprios erros (que persistem na gravação final do álbum, mesmo depois de editado e masterizado, e ainda mais claramente nos vídeos da *performance*), e para outros desígnios de abertura, como a proposta incidental de Cobain de executar “Pennyroyal Tea” [Chá de Poejo] sozinho e num tom diferente do usual, como se fosse uma decisão de última hora.

---

<sup>23</sup> Um *take*, seja no âmbito fonográfico ou cinematográfico, quer habitualmente dizer um primeiro registro “ao vivo” de uma cena ou de uma execução musical.

Ao assistir a gravação completa do acústico, é notável o quanto os membros do Nirvana estão, às vezes, incertos ou abertos a explorar a sequência das canções de maneira diversa, mas o fato de que eles tenham deixado o produto final se manter em inalterados primeiros *takes* nos fala tanto do rigor dos seus ensaios como de sua proposta estética e do embate lógico entre essas duas vertentes, rigor e despojamento.

Notável é também o gesto de deixar de fora do set daquela *performance* grande parte dos desejados *hits* do catálogo do Nirvana. A mais pronunciada entre essas ausências era “Smells like teen spirit”. Esse já se tornara um movimento típico do Nirvana, que se recusava a entoar o “clássico”, devido ao mal-estar que ele gerava na banda. Isso advinha da popularidade massiva da canção e do fato que o público sempre a requisitava. A própria *performance* da música se tornou repelente à banda, uma vez que ela era sempre dominada pelo efeito de coro da plateia. Como se verá na publicação de *Incesticide* [Incesticida] (1992), Cobain viera a odiar parte de seu público.<sup>24</sup>

Para além dessa negação fundamental, há também o fato de que o *set-list* inclui diversas canções não compostas pelo Nirvana. Não porque faltassem canções tais que se adequassem ao formato acústico, mas por um fenômeno muito próprio à postura adotada pela banda de Seattle em sua lida com a mídia de massa: era uma bandeira – ou talvez eram várias bandeiras – do Nirvana defender e divulgar outras bandas advindas do *underground* norte-americano através de seu próprio trabalho e em contatos com a mídia. Assim, em entrevistas era comum ouvir os membros do Nirvana fazerem divulgação do trabalho de outras bandas. Em suas turnês, eles evitaram, por exemplo, associarem-se aos já consagrados U2 e Guns ‘n Roses (estes últimos que, segundo opiniões do Nirvana à época, eram machistas e chauvinistas), preferindo a companhia de bandas “menores” cujos trabalhos eles admiravam, como Bikini Kill, Shonen Knife, Sonic Youth e The Breeders. Por fim, o simples fato de que Kurt Cobain posava para uma sessão de fotos usando uma camisa com o nome de uma outra banda poderia significar, para aquele artista, uma nova legião de fãs.

Foi o que aconteceu, por exemplo, com Daniel Johnston. O texano nativo foi ele próprio alavancado à notoriedade inicialmente por intervenção da MTV. Contudo, foi somente pela “autoridade” de Kurt Cobain, cujas fotos certa vez foram tiradas pela revista *Rolling Stone* com uma camisa promocional do álbum *Hi, how are you* [Oi, como vai], de

---

<sup>24</sup> O título do álbum é um jogo de palavras que reúne, potencialmente, “incesto” e “inseticida”. O radical “cida” é derivado do Latim e significa “matar”. Ele é afixado a diversos termos como “homicida” ou “suicida”, com variações de significado. Aqui, como em boa parte da obra de Cobain, ele une Eros e Tanatos, numa conexão entre desejo erótico e pulsão de morte. O desejo erótico é especialmente confuso, uma vez que contitui também um incesto.

1983, que o trabalho de Johnston saiu de um fenômeno *cult* para a popularidade ainda que temporária. Esse processo lhe rendeu oportunidade de assinar um contrato com uma grande gravadora e produzir discos mais “profissionais”, como mostra o documentário *The Devil and Daniel Johnston* [Loucuras de um gênio] (2005).<sup>25</sup> Como aconteceu com Johnston, tantos outros foram beneficiados por essa atitude refratária do Nirvana, que ecoa novamente os desejos comunitários da banda em seu contato para com a mídia de massa. Esse contato não é, entretanto, sem sua contraparte, e inevitavelmente se liga a desejos de eternidade individualizados e ao legado da obra individual do Nirvana e de Kurt Cobain, bem como a seus renomes de artistas.

No *Acústico MTV*, os *covers* vão de Ledbelly a David Bowie, passando por The Vaselines e Meat Puppets – estes, inclusive, presentes e participantes na gravação, com nada menos do que três de suas canções sendo executadas na voz de Cobain. Todos eles, pós-Nirvana, experienciaram um renascimento de suas obras. Os Meat Puppets, por exemplo, teriam seu próximo álbum no top 40 das paradas norte-americanas, feito impensável sem a participação do grupo no acústico do Nirvana.

Essa atitude refratária (referenciada por Fricke como “simples generosidade”), possivelmente, constitui também uma forma de ruído que desconstrói a identidade individualizada de um artista e gera uma série de pontos de fuga para que se desabite o centro. Ela é tornada bem clara pelo discurso emitido em declaração da própria banda no encarte de *Incesticide*. O álbum foi feito da compilação de vários *out-takes* e lados B do Nirvana e lançado no final do ano de 1992, quando a banda não tinha material novo de estúdio a ser publicado, mas as gravadoras SubPop e DGC entraram em um acordo para aproveitar a popularidade do grupo e vender material “novo” no período natalino daquele ano.<sup>26</sup>

No texto, Cobain descreve um encontro que tivera durante a turnê de *Nevermind* na Inglaterra. Certo dia, ele escapou das obrigações publicitárias e foi andar as ruas de Londres em busca de um L.P. já fora de catálogo de uma de suas bandas favoritas, as Raincoats. Por acaso, indicam-lhe a uma loja de antiguidades onde a ex-integrante da banda feminina, a portuguesa Ana da Silva, trabalhava. Ele descreve o encontro e sua fascinação com a coleção

<sup>25</sup> Em casos de traduções de títulos como esse, especialmente aqueles que se referem a filmes com versões já lançadas em português, darei preferência à tradução já estabelecida.

<sup>26</sup> Um *out-take* é uma versão alternativa de uma canção, diferente daquela lançada em disco ou uma canção que foi gravada em sessão de estúdio mas nunca lançada. O lado B do disco ou do *single* é a porção que, tradicionalmente, se projeta com menor capacidade de fazer sucesso. O lado A é o lado que, no vinil, normalmente contém as músicas de maior sucesso. Já *single* é a nomenclatura utilizada pela indústria fonográfica para indicar uma “música de trabalho” para divulgação, ou seja, uma canção considerada viável comercialmente o suficiente pelo artista e pela gravadora para ser lançada individualmente.

de bonecas de madeira antigas que havia na loja (ele próprio já tinha uma coleção que foi expandindo à medida que usava também essas marionetes em seus trabalhos plásticos; basta ver a capa do disco em questão). O resto do texto, reproduzo, em partes, abaixo:

Algumas semanas depois, recebi uma cópia em vinil daquela escritura maravilhosamente clássica com uma capa empoeirada personalizada, coberta com letras, fotos e assinaturas de todos os membros. Havia também uma carta comovente de Ana. Isso me fez mais feliz do que tocar na frente de milhares de pessoas a cada noite, a idolatria dos fãs do *rock*, o plancton da indústria musical beijando minha bunda e os milhões de dólares que eu ganhei no ano passado. Foi uma das poucas coisas realmente importantes com as quais fui abençoado desde que me tornei um gênio intocável.

Foi tão gratificante quanto entrar em turnê com Shonen Knife e ver as pessoas praticamente chorando de alegria com a honestidade delas. [...]

Foi tão gratificante quanto o último show dos Vaselines em Edimburgo. [...]

Foi tão recompensador quanto ter sido convidado para apoiar o Sonic Youth em duas turnês, ser levado sob suas asas e ser mostrado o que a dignidade realmente significa.

Foi tão gratificante quanto os desenhos que Daniel Johnston me enviou, ou o *single* Stinky Puffs do filho de Jad Fair, ou mesmo o projeto de Greg Sage em Los Angeles, ou ser convidado para ajudar a produzir o próximo disco do Melvins ou estar na compilação do Wipers, ou o Thor da TK me dando uma primeira edição assinada do *Naked Lunch*, [...], ou pagar 5 mil dólares para Calamity Jane ser atropelada por vinte mil machistas na Argentina [...] ou fazer parte de um dos manifestos *pro-choice* da L7 em LA, ou beijar Chris e Dave no Saturday Night Live apenas para desprezar os homofóbicos, ou conhecer Iggy Pop, ou tocar com os Breeders, Urge Overkill, TV Personalities, Jesus Lizard, Hole, Dinosaur Jr., etc.

[...]

Eu não me sinto nem um pouco culpado por explorar comercialmente uma cultura juvenil de *Rock* completamente exaurida porque, neste ponto da história do *rock*, o *punk-rock* (ainda que sagrado para alguns) é, para mim, morto e desaparecido.

[...]

Neste momento, tenho um pedido para os nossos fãs. Se algum de vocês de alguma forma odeia homossexuais, pessoas de cores diferentes, ou mulheres, por favor, faça um favor para nós - nos deixe em paz! Não venha aos nossos shows e não compre nossos discos.

No ano passado, uma garota foi espancada por dois resíduos de espermatozóides e óvulos enquanto eles cantavam a letra de nossa música "Polly". Eu tenho dificuldade em continuar sabendo que há plâncton como esse em nosso público. Desculpe ser tão politicamente correto. mas é assim que me sinto.

Com amor, Kurdt (o loiro) (COBAIN, 1992, tradução minha).<sup>27</sup>

<sup>27</sup> No texto fonte: "A few weeks later I received a vinyl copy of that wonderfully classic scripture with a personalized dust sleeve covered with xeroxed lyrics, pictures, and all the members' signatures. There was also a touching letter from Anna. It made me happier than playing in front of thousands of people each night, rock-god idolization from fans, music industry plankton kissing my ass, and the million dollars I made last year. It was one of the few really important things that I've been blessed with since becoming an untouchable boy genius. It was as rewarding as touring with Shonen Knife and watching people practically cry with joy at their honesty. [...] It was as rewarding as the last Vaselines show in Edinburgh. [...] It was as rewarding as being asked to support Sonic Youth on two tours, totally being taken under their wing and being showed what dignity really means. It was as rewarding as the drawings Daniel Johnston sent me, or the Stinky Puffs single from Jad Fair's son, or playing on the same bill as Greg Sage in L.A., or being asked to help produce the next Melvins record, or being on the Wipers' compilation, or Thor from T.K. giving me a signed first edition of *Naked Lunch*, [...], or paying Calamity Jane five-thousand dollars to be heckled by twenty thousand macho boys in Argentina [...] or being a part of one of L7's *pro-choice* benefits in L.A., or kissing Chris and Dave on Saturday Night Live just to spite homophobes, or meeting Iggy Pop, or playing with The Breeders, Urge Overkill, The T.V. Personalities, The Jesus Lizard, Hole, Dinosaur Jr., etc. [...] I don't feel the least bit guilty for commercially exploiting a completely exhausted Rock youth Culture because, at this point in rock history, Punk Rock (while still sacred to



Essa proposta estética-política está imbuída na discografia do Nirvana e se reflete em sua musicalidade bem como nos aspectos “extra-diegéticos” de sua obra. Politicamente, ela sinaliza várias questões, a adoção pela banda de ideias não só *punks*, mas de inclinações feministas, por força da influência de Courtney Love, mas principalmente pela ligação do Nirvana a Olympia e ao Riot Grrrl,<sup>28</sup> e mais intimamente de Cobain à baterista do Bikini Kill Toby Vail (a quem, supostamente, parte das canções de *Nevermind* teriam sido dedicadas) e à porta-voz da banda, a ativista e música, Kathleen Hannah (que teria pichado certa vez na parede do quarto de Cobain os dizeres “Kurt Smells Like Teen Spirit”).<sup>29</sup>

Há, também, na obra de Cobain uma forte valorização de minorias negras e homoafetivas,<sup>30</sup> e o asco que ele demonstra a certas porções de seu público (ou o que veio a ser seu público devido à sobre-exposição da banda através da mídia de massa) está ligada exatamente a percepção de que seriam aqueles mesmos tipos (também estereotipados) de machões brancos caipiras que eram intolerantes para com essas minorias e que haviam sido

some) is, to me, dead and gone. [...] At this point I have a request for our fans. If any of you in any way hate homosexuals, people of different color, or women, please do this one favor for us - leave us the fuck alone! Don't come to our shows and don't buy our records. Last year, a girl was rapped by two wastes of sperm and eggs while they sang the lyrics to our song "Polly." I have a hard time carrying on knowing there are plankton like that in our audience. Sorry to be so anally P.C. but that's the way I feel. Love, Kurdt (the blond one)” (COBAIN, 1992).

<sup>28</sup> *Riot Grrrl* é um movimento *punk* feminista que teve seu início no começo dos anos 1990 no estado de Washington (particularmente na cidade de Olympia) e na região do Noroeste dos Estados Unidos. É uma subcultura que combina elementos de conscientização feminista e a política-estética do *punk*, abrindo essa estética para a participação mais efetiva de grupos e participantes individuais do gênero feminino. Essa participação certamente sempre esteve presente no movimento *punk* de um modo geral, mas havia também elementos de sectarismo e, sobretudo, machismo na cultura original do *punk*. Algumas das antecedentes desse movimento estão entre as principais artistas femininas dos anos 1970 e 1980 na música americana, nomes como Siouxsie Sioux, Poly Styrene, The Slits, The Raincoats, Patti Smith, Joan Jett and The Runaways, The B-52's, Kim Gordon, entre outras. Os grupos que se associaram inicialmente ao movimento Riot Grrrl tendiam a discutir questões como estupro, abuso doméstico, racismo, patriarcalismo, luta de classes, anarquismo e empoderamento feminino, tanto em suas letras como em suas *performances*. Um dos lemas do movimento era, por exemplo, “*Girls to the front*”, uma subversão do ditame de shows de rock *underground*, que tradicionalmente incluíam muita violência nas “rodas *punks*”. Chamar as garotas para a parte da frente do público era uma forma de garantir seu espaço de curtidão e segurança durante os shows. Curiosamente, o lema hoje serve como nome a um dos coletivos feministas mais ativos na cena musical da cidade de Fortaleza (CE), criado em 2017. Algumas das bandas associadas ao movimento original eram: Bikini Kill, Bratmobile, Heavens to Betsy, Excuse 17, Huggy Bear, Skinned Teen, Emily's Sassy Lime e Sleater-Kinney.

<sup>29</sup> *Teen Spirit* era uma marca de desodorantes populares na época. Supostamente, a marca que Vail usava.

<sup>30</sup> Uma anedota relevante, nesse sentido, é relatada na reportagem da revista Superinteressante: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-guitarrista-gay-do-nirvana-que-as-biografias-esqueceram/>> Acesso em 22 de agosto de 2019. A reportagem fala do guitarrista Big John Duncan das bandas Exploited e Goodbye Mr Mckenzie, que durante os anos de 1992 e 1993 foi técnico de guitarras do Nirvana, acompanhado-os em turnê e chegando a tocar no palco com eles em julho de 1993 no Roseland Ballroom em Nova Iorque. Ele seria, assim, o único membro gay do Nirvana. Durante os anos de turnê, em muitos momentos, o Nirvana teve um guitarrista de apoio, o mais famoso deles foi Pat Smear, ex-membro da seminal Germs. Smear inclusive se apresenta no Acústico MTV com o Nirvana e acompanhou a banda em toda a turnê de *In Utero*. Ele não aparece, porém, no registro do álbum.

intolerantes com os próprios membros do Nirvana em diversos momentos de suas vidas por os perceberem como maconheiros, como gays ou simplesmente como estranhos.

Outras posturas político-estéticas do Nirvana incluíam a participação da banda em demonstrações de caráter político, especialmente shows beneficentes em favor da legalidade do aborto e contra abuso sexual, mas também em sua lida com a mídia, sempre denunciando o caráter restringente, parcial e sectário das publicações e divulgações em massa. Essa postura era considerada muitas vezes hipócrita, como o próprio Cobain sinaliza em seu texto, admitindo estar explorando uma cultura decadente e idólatra ligada ao *rock 'n roll* e a certa imagem de juventude. É possível que fosse de fato hipocrisia e, afinal, o Nirvana só fizesse uso dessa atitude de modo a manter certa credibilidade artística e política. Era o paradoxo de posar para a capa de uma revista como a *Rolling Stone* usando uma camisa com os dizeres “Revistas corporativas ainda são uma bosta”. Cobain também posaria, agora para a *Details*, usando uma camisa desenhada para ele por Jean Paul Gaultier. Paradoxo e controvérsia, sim. É disso que se alimenta o *punk*, na verve do pop.

É importante também destacar a participação de Krist Novoselic em passeatas contra a censura e pela conscientização em causas diversas tais como os crimes humanitários na guerra da Bósnia, sua terra natal. Novoselic, mais tarde, entraria para a política e lançaria o livro *Of Grunge and Government: Let's fix this broken Democracy* [Sobre o Grunge e o Governo: vamos consertar essa Democracia arruinada] (2004). Relances dessa inclinação política sempre surgiam em entrevistas do Nirvana, principalmente de Novoselic, mas também de Cobain. O baterista David Grohl, mais jovem que os colegas, era o mais acanhado na maioria dessas interações, mas também não deixava de eventualmente opinar em tais assuntos.

De um ponto de vista mais técnico e musical, o ruído esteve também presente naquela *performance* do acústico MTV. Na imagem e no som, fica claro que a banda ignorou a orientação da emissora de ter instrumentos límpidos sem efeitos. Isso é mais obviamente observável no *cover* de David Bowie, “The man who sold the world” [O homem que vendeu o mundo], no qual o violão de Cobain é tão claramente distorcido durante o solo, mas também em “Come as you are” [Venha como está] e em algumas outras canções em que se adiciona um efeito de *chorus* ou de *reverb* em seu instrumento. Além disso, várias são as pequenas “falhas”, seja no andamento de “Oh me” [Ó eu] ou na hesitação vacilante de “Pennyroyal Tea”. Estes, mais do que causarem estranhamento, parecem contribuir para a tensão e fascinação com o produto final – talvez exatamente por darem aquele “falso” distintivo de autenticidade do qual nos fala Auslander à *performance* “ao vivo”.

A transformação corporal, também é sugerida. Afinal, ela é também de morte. A morte que é o signo sumo da autenticidade.

Algumas fontes, como Everett True (2006, p. 517), afirmam que o acústico nunca foi ao ar antes da morte de Cobain. Outros dizem que foi ao ar ainda em dezembro de 1993. Todavia, esse foi o primeiro lançamento póstumo da banda após o suicídio de Cobain e diversos clipes dessa *performance* entraram na rotação diária da emissora logo após a morte do vocalista. E esse fato, de um modo ou de outro, relaciona-o diretamente ao fenômeno que nos interessa aqui, a relação da morte de Cobain com a constituição de sua obra.

Ademais, a encenação do acústico, a sua *mise-en-scène*, foi composta de maneira tal que, ao se assistir a peça, quando foi ao ar postumamente, tudo soasse fúnebre. David Fricke comenta que havia velas e guirlandas postas ao longo do palco, dando ao evento um ar de sobriedade quase religiosa – ou, em retrospectiva, réquiem (ROCCO, 1998, p. 232). Os castiçais de velas negras, o candelabro de cristal e os lírios *stargazer* brancos foram sugestões de Cobain para que, justamente, o cenário lembrasse um funeral. O que não deixou de operar, midiaticamente, quando após a morte de Cobain, a MTV colocou no ar, persistentemente, o show. Mais uma vez, o público e o privado colidem na maquinaria mercadológica.

Falo do *Acústico MTV* em grande medida nessa primeira seção, pois foi ali também minha introdução ao Nirvana, foi ali talvez o ponto mais popular e mais palatável de seu catálogo, para além do nicho *rock 'n roll*, e foi esse o ponto que escolhi para delinear vários dos temas que serão discutidos na presente tese, em boa parte, disjuntiva, subterrânea e refratariamente, usando a obra de outros. Falaremos de transformação corporal, de ruído, de morte e de vida, de indivíduo e comunidade, de evanescência e persistência, de devaneio e materialidade, de música, de imagem, de escrita, de palavra e de voz na obra de Kurt Cobain, do Nirvana, mas também de dezenas de outros artistas, sempre implicados, no ínfimo contínuo de falar culturalmente.

Na próxima seção, eu me debruçarei um pouco sobre a *performance punk* (suicida) de Cobain e de seus antecessores, bem como iniciarei um movimento crítico acerca da transformação corporal implicada nessa *performance* de autor.

## 1.2 CARTAS NÃO ENVIADAS: GENEALOGIA DA *PERFORMANCE* MUSICAL A(R)-RISCADA DO *PUNK*

“Adolf Hitler era um performer fantástico”.  
(Patti Smith)

A epígrafe acima é retirada do livro *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk* (2004, 2011). O formato dessa publicação é bastante curioso. Trata-se de uma compilação de entrevistas, feitas ao longo de décadas, pelos autores Legs McNeil e Gillian McCain, com diversas personalidades que compuseram ou refletiram sobre a cena *punk* americana e britânica da segunda metade do século XX. Figuras como Lou Reed, Patti Smith, David Bowie e seu séquito proto e pós-*punk* são objetos e sujeitos dos diálogos propostos ali, ainda que, possivelmente, não haja de fato um objeto específico. A conversa não segue um foco, mas se dá através da fricção dos depoimentos pessoais, que muitas vezes se complementam, sim, mas, em grande parte são disjuntivos, se aliando apenas em uma grande cacofonia.

O efeito é reforçado pelo fato de que há um grande número de sujeitos falantes e, para os não-iniciados e até para os iniciados, é difícil manter em mente quem eles são o tempo todo. Embora a publicação conte com um índice ao fim intitulado “os personagens”, ele parece intencionalmente moldado para não permitir uma orientação fácil, uma vez que não segue qualquer ordem, alfabética ou de aparição (quando necessário, reproduzirei as entradas relevantes desse índice). As histórias pessoais, então, se confundem com a historiografia pública, e os depoimentos se misturam, numa colagem que arremessa uma fala contra a outra. O livro nos leva dos porões da Factory de Andy Warhol e da famosa casa de shows C.B.G.B.s dos anos 1960 e 1970 até o início dos anos 1990, quando boa parte daquela geração já se dissipara, seja pelo desmembramento das bandas, seja pelo falecimento de certos membros. Alguns relatos no livro contam histórias trágicas muitas vezes ligadas ao uso abusivo de drogas.

O título faz referência a uma figura lendária do *punk* nova-iorquino, muito debatida em suas páginas, Richard Hell. No livro, explica-se que Hell usou a camisa com aqueles dizeres “Por favor, me mate” apenas uma ou duas vezes. Evitou usá-la novamente depois que um grupo de garotos se aproximou dele em um show para convidá-lo a cumprir a promessa expressa em sua roupa.

Uma vez após a outra, fala-se, em *Mate-me por favor*, de experiências – chamêmo-las, por enquanto – limite, de vários naipes. Mais especificamente, me interessam as experiências

de proximidade com a morte. Vemos o mesmo padrão se repetir, em descrições, com Andy Warhol, Patti Smith e Bob Dylan. Um atentado,<sup>31</sup> uma *performance* que sai do controle,<sup>32</sup> um acidente de moto, respectivamente. Todos esses indivíduos, após essas experiências, resolvem se afastar, de uma maneira ou outra, da vida que levavam até então<sup>33</sup> e da experiência mais veemente do *underground*. Por outro lado, figuras como Iggy Pop (cuja *performance* no palco fosse talvez a mais selvagem e arriscada ao próprio corpo<sup>34</sup> dentre os grupos citados por McNeils e McCain), Johnny Thunders (cuja derrocada final, salpicada de heroína, é descrita no livro) e Sid Vicious (o trágico músico *punk* inglês, famoso por ter sido condenado do controverso assassinato de sua namorada Nancy Spungen e pouco tempo depois ter tido uma overdose) mantêm-se firmes em seus percursos de risco, embora não o façam sem um grande custo pessoal e público.

É, ainda assim, de Richard Hell que partem a canção e a imagem que parecem definir aquela geração. A canção se chama “Blanc Generation” [Geração Lacuna],<sup>35</sup> gravada pelos The Voidoids, em 1978. Já a imagem tem relação com Sid Vicious e a fundação de sua própria banda, os Sex Pistols. Uma das maiores inspirações para Cobain e o Nirvana, o grupo inglês foi criado pelo empresário Malcom McLaren após seu contato inicial com a cena *underground* nova-iorquina e emergiu para causar grande furor geracional e midiático entre pais e filhos, jovens e adultos em ambos os lados do Atlântico Norte.<sup>36</sup> Seu objetivo era politizar a cena, mas também gerar “dinheiro a partir do caos” (NOLAND, 1995, p. 589). Já o

---

<sup>31</sup> Warhol foi baleado pela militante feminista Valerie Solanas em 1968. Há um documentário dirigido por Mary Harron sobre o incidente: *I Shot Andy Warhol* [Um tiro para Andy Warhol], de 1966. Ronnie Cutrone depõe em *Mate-me por favor* “Depois de ser ferido Andy ficou muito, muito paranoico com a cena toda” (MCCAIN, 2011, p. 39)

<sup>32</sup> No caso específico de Patti Smith, recebemos o relato dos membros de sua banda, nas páginas finais do volume 1 de *Mate-me por favor*: “Patti me disse que considerava cada *performance* como um embate de vida ou morte com o êxtase.” (James Grauerholz, MCCAIN, 2004, p. 90). “Quando Patti rodopiou pra fora do palco em Tampa e quebrou a vértebra do pescoço, pareceu que aquele foi o momento. [...] Depois da queda, ficamos a fim de reconciliação. Deixamos a estrada.” (Lenny Kaye, MCCAIN, 2004, p. 92). “A gente nunca mais tocou ‘Gloria’ de novo depois daquilo. Acho que Patti mudou e se confrontou com sua própria espiritualidade [...]” (Jay Dee Daugherty, MCCAIN, 2004, p. 92).

<sup>33</sup> Dylan, supostamente, largou um vício em heroína, apenas sugerido nas páginas da publicação.

<sup>34</sup> Por um lado, “Iggy era um tipo de fracasso legendário [...] legendário por rastejar sobre cacos de vidro e toda essa coisa autodestrutiva” (James Grauerholz, MCCAIN, 2004, p. 39). O vocalista dos Stooges “Ficava caído, chapado, atirado na sarjeta em Sunset Boulevard, e as pessoas nem o levantavam. Ninguém ligava, ele era uma piada. Isto mostra como Iggy era insignificante pra turma do rock & roll naquela época” (Lee Childers, MCCAIN, 2011, p. 186). Paradoxalmente, na mesma época, mas do outro lado do continente, em Nova Iorque, por estar de corpo ausente, “Iggy era mítico [...] Iggy era Deus.” (Legs McNeil, MCCAIN, 2004, p. 39).

<sup>35</sup> O termo “Blanc” é propositalmente escrito incorretamente.

<sup>36</sup> Imagino o jovem Cobain assistindo aquilo tudo no noticiário noturno. Comenta-se, em *Mate-me por favor*, afinal, que durante a turnê americana dos Sex Pistols em 1978, os Pistols estavam na TV diariamente e “a histeria era transmitida pelos jornais todas as noites” (MCCAIN, 2004, p. 133). Cobain teria 11 anos. Em entrevista a Jon Savage ele diz: “[...] eu percebi os primórdios do *punk*. Eu acho que os Sex Pistols queriam dominar o mundo. E eu estava torcendo por eles, sabe?” (SAVAGE, 1993). Material disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7e07SkEBJng>>. Acesso em 25 de maio de 2019.

meu objetivo nesta seção será demonstrar as influências da *performance punk* na carreira do Nirvana, através de uma série de traços comparativos entre as duas gerações, ao mesmo tempo em que busco relacioná-las, no que diz respeito a suas produções, ao fenômeno literário, tal qual é compreendido por autores como Paul Zumthor (2001, 2007), Jorge Cardoso Filho (2013), Carrie Jaures Noland (1995), Michel Foucault (1992, 2001) e Regina Kohlrausc (2015).

Quanto àquela geração denominada genericamente como *punk*, há um artigo de Noland acerca de Patti Smith e sua relação poética com Arthur Rimbaud. O artigo “Rimbaud and Patti Smith: Style as Social Deviance” conduz a uma comparação entre os gestos poéticos realizados pelo movimento *punk* e a conduta programática da poesia como destruição criadora em Rimbaud para sugerir que ambos descrevem e executam a desarticulação de sistemas de significação socialmente construídos de modo a transgredir suas categorias e evidenciar novas possibilidades de organizações linguísticas, corporais e sociais (NOLAND, 1995, p 604).

Nesse artigo, Noland se questiona a respeito da ligação explicitamente estabelecida por Smith entre as duas obras poéticas (a dela e a de Rimbaud) e como ela é operada de modo mais amplo também pelo movimento *punk* e contracultural, em busca de alguma autoridade cultural ou justificação ancestral. Bob Dylan, Jim Morrison e Patti Smith, todos relacionados entre os precursores dos *punks*, citaram Rimbaud como grande influência e o colocaram (ou colocaram versos dele) em suas canções. Segundo Noland, muitos músicos *punks*, conscientemente ou não, eram direta ou indiretamente influenciados pelo mito e pela poética rebelde de Rimbaud.

Noland também reestabelece essa ligação ao longo do diálogo entre as cenas nova-iorquina e britânica, embora, ela esteja mais preocupada em justificar ambas através de um contato com a alta cultura literária, instalando uma hierarquia de acordo com a anterioridade dessas emergências poéticas.

O fato de que Malcolm McLaren, que inventaria os Sex Pistols um ano mais tarde, foi exposto à cena de Nova Iorque quando ele veio empresariar os New York Dolls em 1974 confirma a significância do *punk-rock* americano para o desenvolvimento do movimento *punk* britânico [...] É altamente provável que Richard Hell e Patti Smith (ambos citam regularmente figuras de alta cultura em suas letras) tenham sido, em grande parte, responsáveis por implantar em McLaren a ideia de que um patrimônio cultural tradicionalmente elitista poderia ser utilmente integrado em seu projeto comercial (NOLAND, 1995, p. 586-587, em nota, tradução minha).<sup>37</sup>

<sup>37</sup> No texto fonte: “The fact that Malcolm McLaren, who would invent the Sex Pistols a year later, was exposed to the New York scene when he came to manage the New York Dolls in 1974 confirms the significance of American punk rock for the development of the British punk movement. [...] It is highly likely that Richard Hell

É notável o fato que se esteja tentando justificar o *punk* em meados dos anos 1990, data em que escreve Noland. Afinal, foi nessa década que o movimento passou de uma tendência musical e um estilo do *underground*, para as primeiras páginas dos jornais e das revistas, para o horário nobre da TV e até para as passarelas da moda.<sup>38</sup> Ainda assim, parece-me estranho pensar na “implantação” de uma ideia ou de ideias tão complexas na mente de uma pessoa através de um discurso baseado nas figuras literárias da dita alta cultura, como sugere Noland.

O próprio Malcolm McLaren fala, alternativamente, numa imagem que restou em sua memória, na volta à Inglaterra, “a imagem desse cara, aquele cabelo todo espetado, tudo nele [...] voltei com a imagem daquela coisa angustiada e estranha chamada Richard Hell. E essa frase, ‘*the blank generation*’” (MCCAIN, 2011, p. 259-260).<sup>39</sup> Por outro lado, uma imagem, por sua linguagem menos prontamente discursiva<sup>40</sup> e mais, digamos (em lembrança da Madeleine de Proust), gustativa, aliada a uma frase curta e à experiência pessoal vivida naquela comunidade, parece uma forma de registro muito mais simples e potencialmente mnemônico de se “implantar”, não conscientemente, em alguém.

Noland argumenta em seu artigo que a influência da alta cultura literária sobrevive no *punk* através de vários meios, mas é ofuscada pela música. Contudo, parece ser a *performance* ou o estilo que definem o *punk*, aparte de seus antecedentes musicais. Afinal, em termos de estrutura, as músicas dessas cenas não eram dissimilares às aquelas canções curtas dos anos 1950 que inicialmente capturaram a atenção, imaginação e corpos dançantes da juventude da época. Durante as duas décadas que se seguiram, o formato das canções foi se inchando para abarcar composições de 6 a 10 minutos, com grandes solos de guitarra, instrumentações megalomaníacas ou rebuscamentos literários à la Bob Dylan, Leonard Cohen ou Patti Smith. O próprio nome artístico adotado pelo jovem Robert Allen Zimmerman (recipiente do Nobel

---

and Patti Smith, both of whom regularly cited high-cultural figures in their lyrics, were in large part responsible for implanting in McLaren the idea that a traditionally elitist cultural heritage could be usefully integrated into his commercial project” (NOLAND, 1995, p. 586-587).

<sup>38</sup> Nos anos 1970, especialmente através da figura dos Sex Pistols, como já foi dito, o *punk* foi amplamente noticiado como uma febre juvenil, porém ainda com tremendas ressalvas e desconfianças, por parte da mídia. Contrariamente, nos anos 1990, a mídia (ela já própria diferenciada, nessa época, e sob a liderança, pelos menos no que diz respeito ao público jovem, da MTV) abraça a tendência *punk* de várias das bandas de Seattle, bem como de outros núcleos urbanos.

<sup>39</sup> Em outro trecho, McLaren expande a descrição de Hell: “Era um cara todo desmantelado, arrasado, parecendo que tinha recém-rastejado pra fora de um bueiro, parecendo que estava coberto de lodo, parecendo que não dormia há anos, parecendo que não se lavava há anos e parecendo que ninguém dava a mínima pra ele.” (MCCAIN, 2011, p. 259). Vejo aqui ecos do Eros de Platão, descrito como despojado e astuto em *O Banquete* (2010, p. 79). Voltarei a essa comparação mais adiante.

<sup>40</sup> Embora, Rancière (2009), como desenvolverei mais adiante, defenda que a palavra e a imagem contemporaneamente tenham status e potências equiparadas e indissociáveis.

em Literatura de 2016), como se sabe, foi construído a partir de uma referência ao poeta escocês Dylan Thomas, famoso por suas leituras impetuosas em *performances* presenciais e radiofônicas (bem como por sua morte prematura), inclusive nos EUA, onde realizou turnês na primeira metade do século XX. E, ainda assim, talvez seja patente perceber que as *performances* e o estilo eram igualmente importantes em todos esses outros momentos. O que mudava naquele momento específico? Talvez, somente a nomenclatura e a forma estética que esse estilo tomava. E, para além, o que mudou 20 anos depois, com o ressurgimento intermitente do *punk*, nos anos 1990?

### 1.2.1 *Performance* em risco

Jorge Cardoso Filho pontua em *Práticas de escuta do Rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação*, o que ele chama de modelo musical popular-massivo, responsável pela educação estética<sup>41</sup> de pelo menos três gerações de ouvintes. Seguirei aqui algumas de suas proposições quanto ao fenômeno.

Baseada no empenho corporal e na repetição próprios da canção de consumo, seja em forma de registro ou em *performance* co-presente, sempre pautada no aspecto geracional, ainda que não sempre em termos de classe ou raça, a canção pop contemporânea manteve sua relevância ao longo da segunda metade do século passado. Uma cultura fundamentalmente jovem é, pois, associada ao *rock* como gênero, nessa época. E, contudo, apesar de seu caráter massificante e repetitivo, essa experiência estética é capaz de atingir o caráter do literário no âmbito daquilo que Paul Zumthor (2007) identifica como o prazer poético – componente fundamental da poesia para este autor –, através da *performance* da voz poética e da participação ativa/participativa do público, que equivale a uma implicação fundamental dos corpos em trânsito envolvidos na experiência estética.

Cardoso Filho também identifica a música – mesmo aquela registrada fonograficamente – através de princípios de movimentação, fricção e trânsito. Falando sobre o álbum *Nevermind*, do Nirvana, ele enuncia:

---

<sup>41</sup> Para Cardoso, “Cada prática de escuta do Rock é resultado de uma configuração social, cultural, tecnológica e estética específicas” (CARDOSO, 2013, p. 49). Essas práticas não são absolutas, mas criam ambientes de expectativas, bem como possíveis fricções e singularidades consequentes desse primeiro efeito antecipativo. Além do mais, elas educam os ouvintes com os quais entram em contato, demonstrando outras possibilidades de audição e fazendo-os “escutar mais”. Em suma, há várias diferentes maneiras de estabelecer-se contato com uma obra musical, nenhuma absolutamente estabelecida: há práticas de escuta. Todavia, em contraposição a essa liberdade de apropriações, pode-se falar, segundo Cardoso, numa “escuta adequada”, correspondente a cada tipo de item cultural. Sobre a questão da educação estética imposta pelo modelo musical popular-massivo, ver os escritos de Cardoso (p. 21-23).



Como a substância da música não é apenas o som, mas também o movimento de corpos – entendido aqui no sentido da Física, como todo objeto que ocupa lugar no espaço – observa-se, então, uma convocação do somático e desse aspecto primitivo de toda relação com um ambiente, na interação com o álbum [...] mesmo quando os sons são produzidos devido à manipulação de áudio ou sintetizadores eletrônicos, o princípio de propagação da onda sonora continua sendo da fricção dos corpos, ou seja, do movimento de corpos. (CARDOSO, 2013, p. 102-107).

Esse traço de comprometimento do corpo, Cardoso identifica como aspecto dominante na escuta do segundo disco do Nirvana, *Nevermind*, de 1991. Cardoso escreve que as práticas da banda de Seattle estavam relacionadas às “estratégias de construção de autenticidade do underground [em] promover uma valorização de elementos como a simplicidade e o cotidiano das ruas. Um retorno ao lema ‘do it yourself’ do movimento *punk*. Simplicidade, honestidade e agressividade” (CARDOSO, 2013, p. 90). Ademais, nas apresentações ao vivo da banda, o empenho do corpo era aspecto fundamental, o que persiste nos registros materiais produzidos por eles.

Paul Zumthor discorda nesse ponto. Embora não fale especificamente do Nirvana, Zumthor pensa que “aquilo que se perde com os media [...] é a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (ZUMTHOR, 2007, p. 16). De minha parte, gostaria primeiramente de estabelecer que a voz, nas linhas desta tese, não é a perda do corpo, mas a denúncia dele (informação material de que ele, em ruído, existiu), bem como a própria materialidade do corpo em resiliência e a abertura ruidosa do plano sensível delineado por ele para a fratura potencial de outros corpos. Aproveito para referenciar a imagem dos vaga-lumes de Georges Didi-Huberman (2011) de modo a instar acerca das *performances* corporais fugidias suscitadas pela citação de Zumthor. O contraargumento proposto é: há resistências dessas *performances*, mesmo em seus registros. Há vaga-lumes.

Gostaria ainda de sugerir que as figurações da linguagem propostas por essa resiliência, ou quase-corpos, como os chama Rancière (2015), além de serem de natureza intermitente e piscarem feito vaga-lumes, desaparecendo quando confrontados diretamente com a luz, transitam inclusive através de sistemas sígnicos diversos, para compor a mais ampla gama de textos e discursos num trânsito de formas estético-político. Há, também, nessas resistências performáticas uma dimensão de sociabilidade que persiste e sobrevive

mesmo em seus registros, sejam fonográficos ou audiovisuais, e é preponderante na experiência do Nirvana, como reitera Cardoso Filho.<sup>42</sup>

Cobain, por diversas vezes pontuou o fato de que era herdeiro de uma tradição do *punk-rock* que, embora germinado na costa leste dos Estados Unidos, havia migrado para a Califórnia no início dos anos 1980, com bandas como X e Black Flag, e mais tarde daria vazão à cena *grunge*<sup>43</sup> de Seattle e à cena alternativa de Olympia das quais o Nirvana emergiu. Muitos dos aspectos pontuados por Jorge Cardoso são facilmente remetidos à cena *punk* descrita por McNeils e McCain em *Mate-me por favor*.

Por outro lado, é importante mencionar também os antecedentes e intermitências *beats* de algumas dessas práticas poéticas, como bem pontua Carrie Noland. Falando do movimento *punk* dos anos 1970, ela enfatiza sua ancestralidade:

Porém, as relações entre música popular e poesia não começaram com a comercialização da música folk nos anos 1960; mesmo durante os anos 1950, a jovem cultura do *rock 'n roll* havia sido fomentada por sua associação com as florescentes comunidades poéticas de Nova Iorque e de São Francisco. Jack Kerouac, originador dos *beats* e leitor daqueles “renegados da alta cultura” Celine, Rimbaud e Yeats, dividia essas influências com os poetas Gregory Corso, Gary Snyder e Allen Ginsberg, que, de suas partes, tiveram um papel importante em animar a cultura hippie *rock* dos anos 1960 (NOLAND, 1995, p. 588, tradução minha).<sup>44</sup>

As leituras públicas realizadas pelos *beats*, apesar de seus ambientes boêmios, ainda possuíam uma forte carga de autoridade literária relacionada à dita “alta cultura”, pois sua formação lidava com a fraseologia do jazz em sua prosódia, mas tinha uma base ainda

---

<sup>42</sup> Especificamente no trecho a seguir, Jorge Cardoso discute a questão da socialidade implícita da experiência estética do Nirvana em diálogo com os componentes técnicos da gravação: “O encontro estético com o Nevermind prescinde, portanto, das tecnicidades no desenvolvimento da experiência. Parece mesmo demonstrar que, nesse caso, a experiência não é tão modulada pelos componentes técnicos desenvolvidos pela indústria fonográfica mas que outros componentes podem desempenhar papel preponderante [...] No caso do Nevermind o elemento preponderante da experiência parece mesmo ser a dimensão da socialidade.” (CARDOSO, 2013, p. 98).

<sup>43</sup> *Grunge* é o termo usado para se referir genericamente a bandas que saíram de Seattle e daquela região do noroeste americano entre meados da década de 1980 (a primeira onda do grunge) e a primeira metade da década de 1990 (a segunda onda). De um modo bem generalista, podemos dizer que o grunge era uma fusão de *heavy-metal* e *punk*, embora a amplitude musical das bandas enquadradas sob esse rótulo seja muito grande. Algumas das bandas da primeira onda são: Green River, Soundgarden, Melvins, Malfunkshun, Skin Yard, and The U-Men. A segunda onda inclui Nirvana, Alice in Chains, Soundgarden, Pearl Jam e Stone Temple Pilots. Os lançamentos se centram ao redor da gravadora independente SubPop e de uma cultura *underground* de publicações independentes e zines próprias da região.

<sup>44</sup> No texto fonte: “But the relations between poetry and popular music did not begin with the commercialization of folk music in the sixties; even during the fifties the early culture of rock music had been nourished by its association with the thriving poetic communities of New York and San Francisco. Jack Kerouac, originator of the Beats and a reader of those “renegades of high culture,” Celine, Rimbaud, and Yeats, shared these influences with poets Gregory Corso, Gary Snyder, and Allen Ginsberg, who in turn played an important role in animating the hippie rock music culture of the 1960s.” (NOLAND, 1995, p. 588).

fortemente letrada em sentido tradicional ligada à tradição de Celine, Rimbaud e Yeats. Eram renegados, talvez, mas ainda inseridos na dita “alta” cultura, mesmo na ótica de Noland. Todavia, mais tarde, nos anos 1980, intermitências dessas práticas de leituras públicas e oralidade seriam vistas, por exemplo, no *hip-hop* e nas práticas da *slam poetry*.<sup>45 46</sup>

E essa ligação comunitária proporcionada pela *performance* oral/corporal pública parece essencial na experiência transformativa do *punk*. Vejamos o relato de Scott Kempner sobre seu primeiro encontro com os The Stooges, a mítica banda de Iggy Pop nos anos 1960, padrinhos do *punk-rock* e autores do álbum favorito de Kurt Cobain, *Raw Power*, de 1973. A tradução é de Lúcia Brito:

Outros caras podem te dar um soco na boca, mas tem cura, só que Iggy estava me ferindo psiquicamente, pra sempre. Eu nunca mais poderia ser o mesmo depois dos primeiros vinte segundos daquela noite – e nunca mais fui. A gente voltou na noite seguinte, e foram exatamente as mesmas canções, mas foi totalmente novo em folha. Aquilo não tinha nada a ver com a noite anterior, não tinha nada a ver com ensaio, não tinha nada a ver com passagem de som – era vivo, estava nascendo e vindo assustar as porras das suas crianças no meio da noite e bem na sua cara... E toda vez que eu via aquela banda era a mesma coisa – nunca havia um ontem<sup>47</sup>, nunca havia um show que eles já tivessem apresentado, nunca havia um show que eles fossem apresentar de novo. Iggy colocava a vida em perigo em cada show. (MCCAIN, 2004, p. 92-93).

A ênfase no modo “psíquico” com que Iggy feria seus confrades me remete a um trecho do artigo de Liliana Coutinho sobre *performance*. Ali se propõe uma concepção de filosofia baseada na *performance*. O artigo se intitula “Uma filosofia performativa: a dança como metáfora filosófica no texto de Alphonso Linguis, The first person singular” e consta na compilação *A performance ensaiada*, organizada por Wellington Júnior.

O corpo vivo, pela sua experiência relacional e ativa na constituição do mundo em que vive, desenha um plano de existência que se estende para além do organismo. Investindo um espaço sensível, energético, revela a ligação ao corpo orgânico a outros corpos, a outros eventos. Não podemos fazer aqui um corte claro entre o que é corporal, o que é psíquico e o que é emocional, ou entre o que é do indivíduo ou o que é da comunidade e do ambiente com o qual ele está em relação (COUTINHO, 2011, p. 47).

<sup>45</sup> *Hip-hop* é hoje, sobretudo, percebido como um gênero musical, mas originalmente o termo dá conta de uma subcultura própria que gira em torno de certos pilares da cultura afro e latinoamericana, particularmente germinada nos Estados Unidos e na costa nordeste, em Nova Iorque. Os pilares são as figuras do DJ (atada à noção do *loop* nas mesas de vinil que originaram a técnica do *sample*, já discutida anteriormente) e do *Rapper* (daí a proximidade à verbalidade lírica), o *Graffiti* e o *Break-dance* (adiciona-se mais tarde também o *Beat box*).

<sup>46</sup> *Poetry Slam* ou *Slam Poetry* é uma forma de poesia oral competitiva, em que os poetas são julgados por uma comissão que os avalia em notas de zero a dez. Originou-se nos Estados Unidos durante os anos 1980.

<sup>47</sup> Destaco esse trecho, pois será importante mais adiante para repensar o caráter regressivo e sectário do *rock 'n roll* em geral.

Veza após veza, o que é ressaltado na *performance* de Iggy Pop e alguns outros de seus contemporâneos é a periculosidade, o risco que envolvia a *performance*, abraçando, *performer*, cena e público, perigo este relacionado a diversos fatores, não necessariamente políticos na acepção mais óbvia, mas efetivamente sociais, culturais, sexuais, estéticos e, por consequência, imediatamente políticos.

Outro elemento ressaltado para falar de Iggy Pop é, congruentemente, o aspecto teatral ou não teatral de sua *performance*: “Não era teatral, era teatro. Alice Cooper era teatral, ele tinha todo o aparato, mas com Iggy não era encenação. Era a coisa real” (MCCAIN, 2011, p. 89), relata Alan Vega, também conhecido como Alan Suicide, cantor e artista, ex-vocalista da banda Suicide. Novamente, há nesse relato a fascinação do “real”.

À época, outro grande catalisador cultural na cidade nova-iorquina era o Teatro Ridículo, de figuras como Jon Vaccaro e Charles Ludlam. Comparações entre o teatro da época e o movimento *punk* são abundantes em *Mate-me por favor*, ambos eram excitantes, brilhantes, divertidos, fulgurantes, rebeldes e permeados pela interseção com o mundo das drogas. “Iggy era perigoso.”, diz Danny Fields, ex-executivo da Elektra Records e da Atlantic Records e ex-empresário dos Stooges e dos Ramones (MCCAIN, 2011, p. 94). Poucas páginas depois surge a frase “John Vaccaro era perigoso”, agora dita pelo fotógrafo e empresário Lee Childers [sic], ex-vice-presidente da MainMan (companhia que empresariava David Bowie) e ex-empresário dos Heartbreakers, a banda de Richard Hell (MCCAIN, 2011, p. 118). Cyrinda Foxe, atriz e modelo norte-americana contemporânea do movimento, complementa: “O teatro ridículo era muito mais excitante que o rock & roll. Era muito mais ao vivo – não era todo cortado, remendado, ajeitado e vendido pra mídia como o rock & roll tinha sido [...] até os Dolls aparecerem” (MCCAIN, 2011, p. 154).

Os Sex Pistols e o *punk* britânico eram mais obviamente politizados do que as bandas americanas, classificadas pelo idealizador dos Pistols, Malcolm McLaren como “aquele tipo de cultura pop-trash de Warhol, que era tão católica, tão chata e tão pretensiosamente americana, onde tudo tem que ser um produto, tudo tem que estar à venda”. (MCCAIN, 2011, p. 249). Segundo o próprio McLaren foi ele quem resolveu “pôr a política na roda”. Contudo, ele não fez isso sem a meta de vender igualmente um produto. A diferença era talvez a orientação político-ideológica do produto que ele estava vendendo, muito mais inclinado à esquerda no espectro político e talvez ao niilismo no plano filosófico. Porém, antes de fundar os Sex Pistols, o empresário britânico agenciou os New York Dolls.

### 1.2.2 O chão revolve

Um detalhe que percebo ao ler os relatos de McCain e McNeil é como de fato não havia nada de especial (de um modo imanente) na cena *punk* nova-iorquina. Era apenas uma cena musical-artística, viva à sua época. Prestamos atenção a ela até hoje, talvez, simplesmente, porque ela teve uma grande publicidade e os ouvidos do mundo estavam voltados para os EUA, como de costume (ou os EUA faziam os ouvidos do mundo voltarem-se para lá). Assim, aquela cena se fez inscrever nos anais. Assim, ela se fez escritura, se fez História. Produziram-se documentos que buscam, ainda hoje, tal qual o livro que aqui trabalho, atestar sua autoridade. Ainda assim, é relevante notar como figuras nacionais ou contemporâneos conseguem (re)construir uma identidade/comunidade musical, estética e política através de relações com essas personalidades míticas estrangeiras.<sup>48</sup> Sim, figuras míticas, de fato, ainda que em suas épocas nem todas elas fossem comercialmente bem sucedidas.

E esse é outro fator sempre ressaltado nos relatos de músicos e artistas da época (voltando à Nova Iorque dos anos 1970): aquela cena não era “vendável”. Não que eles não buscassem vender sua música ou não se dispusessem por questões ideológicas à comercialização. Isso é talvez, com poucas exceções, só outro mito. A questão é que o mercado ainda não se via numa posição favorável entre o público para cooptar o risco,<sup>49</sup> “E as gravadoras, que já pensavam que os Dolls eram travestis, agora também pensavam que eram viciados em drogas. Viciados perigosos. Perigosos para a sociedade e ainda por cima travestis.” (MCCAIN, 2011, p. 173).

Os New York Dolls se tornaram famosos pela androgenia<sup>50</sup> e pela horizontalidade performática presente em seus primeiros shows, em que não se dissociavam artistas e público.

[...] não dava pra saber quem era da banda entre aquele bando que estava no palco [...] Todo mundo estava circulando por lá, dançando, cantando e berrando, tudo junto, e esta foi a primeira vez que vi os New York Dolls. Era simplesmente a coisa mais empolgante que eu já tinha visto na minha vida (MCCAIN, 2011, p. 174-175).

<sup>48</sup> Cito, por exemplo, o músico Jonata Doll que mencionei na seção anterior. Sua alcunha provém exatamente do nome da banda nova-iorquina New York Dolls, da qual era fã e pela qual toda uma geração de músicos e público, agora cearenses, também foi influenciada.

<sup>49</sup> Thomas C. Shevory (em outro artigo datado de 1995) argumenta em “Bleached Resistance: The Politics of Grunge” que a grande razão para o sucesso comercial do *grunge* é que o movimento “suavizou o *punk*” (SHEVORY, 1995, p. 44). Isso talvez seja verdade em certos aspectos. Por outro lado, há no *grunge* um elemento muito forte de questionamento às barreiras de gênero e ao machismo geral do meio do *rock & roll*.

<sup>50</sup> A tendência parece ter sido global. Incluem-se, pois, os exemplos de David Bowie, Boy George e, ainda nos anos 1970, no Brasil, Ney Matogrosso.

Já nos anos 1990, podemos perceber essa mesma questão naquela que parece ser uma das tensões centrais do movimento *grunge*, a tensão entre o pertencimento local e a disseminação global. Afinal, no início da carreira do Nirvana, ainda nas cenas locais de Seattle e Olympia, parecia haver um sentimento geral de pertencimento, que resultaria mais tarde, através da persistência desses traços fugidios sobreviventes mesmo em seus registros formais, numa prática de escuta corporal, em uma situação de escuta notadamente comunitária. “[...] fica implícita uma necessidade de interação comunitária com a música do Nirvana, como num ritual onde todos os participantes executam seus papéis de forma completa – ‘mover-se’, ‘dançar’ seriam os papéis dos ouvintes” (CARDOSO, 2013, p. 102).<sup>51</sup>

Como nos shows do New York Dolls, em seu alvorecer, esses eram eventos eminentemente comunitários. Isso não quer dizer que não havia individualidades, egos e interesses ou mesmo que cada show era necessariamente uma catarse pública e um êxtase coletivo, mas que a cena fluía, talvez, mais organicamente, dentro de uma comunidade mais ou menos fechada, como destaca Lee Childers “[...] você tinha que ser visto vendo os Dolls. Era um lance participativo. E as pessoas da plateia faziam parte do show tanto quanto quem estava no palco.” (MCCAIN, 2011, p. 156). Dentro desse universo, pequenos traços no ar e gestos fugidios podem deixar marcas duradouras acanhadas no fundo da memória, de uma magnitude potente e criadora, especialmente uma vez que aquela comunidade ou baú abre-se para o mundo como *commodity*. Veja-se, afinal, a lenda dos New York Dolls, para todos os efeitos, na posteridade, uma banda que tocava vestida de mulher: “[...] só teve aquele único show em que a gente usou vestidos. Todo mundo usou vestido, menos Johnny, que disse ‘Vão se foder, não vou botar um vestido!’” (MCCAIN, 2011, p. 202). O depoimento é de Peter Jordan, membro e fundador dos Dolls. Tal qual a camisa de Richard Hell, uma *performance*, um gesto fugidio que, alienado, tomou contornos mais duradouros que si.

A influência dos Dolls sobre nosso personagem inicial Richard Hell também é notória:

[...] os Dolls tiveram um monte a ver com o fato de eu [Richard Hell] querer ter uma banda. Era muito mais excitante fazer rock & roll do que ficar sentado em casa escrevendo poesia. As possibilidades eram infundáveis.

<sup>51</sup> Ainda sobre o tema da relação público e *performance*, Décio Torres Cruz pontua o aspecto carnavalesco da literatura pop da segunda metade do século XX que é também ligada à função do superastro e sua relação com o público. Em *O pop: Literatura, mídia e outras artes*, ele escreve, em diálogo com Silviano Santiago, “[...] o superastro alimenta-se do carnaval e da máscara alheia, vivendo o espetáculo do ‘desbunde’, o eterno carnaval, deixando entrever uma atitude artística da vida que se confunde com uma atitude existencial [...] o superastro é deus, artista, pessoa, superior, diferente, semelhantes, tudo ao mesmo tempo. Platéia e superastro se espelham mutuamente, criando o clima da grande festa onde a nova ordem é dançar, desengajar-se dos atrelamentos político-ideológicos da década anterior e ‘desbundar’ através de uma nova ideologia, a política da festa e do corpo.” (CRUZ, 2013, p. 146). Destaco nessa última citação o desengajar-se dos atrelamentos políticos ideológicos, uma vez que essa noção será produtiva em diálogos adiante.

Quer dizer, eu podia lidar com os mesmo temas com os quais eu ficaria pensando sozinho no meu quarto pra publicar revistinhas mimeografadas que só umas cinco pessoas iriam ver. (MCCAIN, 2011, p. 213).

Há duas questões imediatamente apresentadas aqui. Primeiramente, o *rock 'n roll* apresentado como veículo poético capaz de reproduzir os mesmos temas que interessavam ao literato Richard Hell no meio expressivo da poesia. Segundo, o fator de entusiasmo ligado diretamente com a produção em *performance* comunitária e com a possibilidade de divulgação imediata e ampla da produção poética. Exatamente aí, talvez, esteja encerrada uma característica fundamentalmente ética da *performance punk*, pois ela se constrói inevitavelmente relacional. Por outro lado, essas possibilidades infundáveis de que fala Hell certamente não excluem a capitalização implicada no circuito de divulgação mais amplo de um trabalho artístico.

Patti Smith depôs também sobre suas perspectivas acerca do futuro da poesia, que, segundo suas concepções, estava atado ao *rock*, tal qual Paul Zumthor sinaliza, relutantemente, em *A Letra e a Voz*<sup>52</sup>. Dentre os muitos relatos de Smith, interligando, poesia, *performance*, ritual e musicalidade (inclusive sugerindo as raízes indígenas dessas ligações), eis alguns dos mais pertinentes trechos:

O que me fez ter esperança no futuro da poesia foi o concerto dos Rolling Stones que vi no Madison Square Garden, Jagger estava cansado e todo detonado. Era uma terça-feira, ele tinha feito dois shows e estava de fato à beira de um colapso – mas o tipo de colapso que transcende pra mágica. Jagger estava tão cansado que precisou da energia da plateia. Não foi um roqueiro naquela noite. Ele esteve mais perto de ser um poeta do que jamais estivera, porque estava tão cansado que mal conseguia andar. Adoro a música dos Rolling Stones, mas o principal não foi a música, mas a performance, a performance visceral. Foi a performance visceral dele, o ritmo, a movimentação, a fala [...] vi todo o futuro da poesia [...] Apresentação física numa performance é mais importante do que o que você está dizendo. Qualidade dá bom resultado, é claro, mas se a sua qualidade intelectual é alta, seu amor pela plateia é evidente, e você tem uma forte presença física, pode fazer qualquer coisa impunemente [...] um certo tipo de poesia que é a poesia da performance. É como os índios americanos, que não escreviam poesia conscientemente. Faziam cânticos, faziam linguagem ritual – e a linguagem do ritual é a linguagem do movimento [...] Era da magia negra. E eu aprendi daí. Você pode seduzir as pessoas pra uma consciência de massa. Assim, escrevo pra ter alguém. [...] Escrevo do mesmo jeito que me apresento. Quer dizer, você só se apresenta porque quer que as pessoas se apaixonem por você. Quer que elas reajam a você (MCCAIN, 2011, p. 208-211).

---

<sup>52</sup> Zumthor vê o rock como uma promissora nova forma de mediação poética, mas faz ressalvas quanto ao seu entendimento como Literatura, especialmente em razão da baixa qualidade das letras (ZUMTHOR, 2007, p. 70).

É importante destacar a ideia defendida por Smith acima de que se pode fazer qualquer coisa impunemente se a *performance* for forte o bastante. Outro exemplo de uma *performance* pontual que ganha contornos de eternidade é a do vocalista dos Dead Boys, Stiv Bators, recebendo sexo oral de uma jovem da plateia, em pleno show no CBGB's. Os Dead Boys, fãs de Iggy Pop, afinal reintroduzem um componente de periculosidade ao ato performático musical que não estava sempre explícito em todas as outras *performances* musicais dos *punks*. Iggy tentaria explicar esse naipe de *performance* com outra comparação ao grande *performer* citado por Patti Smith na epígrafe deste texto: “era como Hitler disse ‘Vá pro menor denominador comum’” (MCCAIN, 2011, p. 94).

Nos anos 1990, ambas as posturas estariam em períodos de crítica revisionista. Kurt Cobain critica diretamente a atitude de Stiv Bators e reflete sobre como o começo do *punk-rock* era sectário e excludente em relação ao público e às artistas femininas (TRUE, 2006, p. 318). Do mesmo modo, Everett True parece crer que o dito menor denominador comum é responsável pela atitude retrógrada do *rock 'n roll*: “É sobre olhar para trás, nunca para o futuro. É retrógrado, buscando o menor denominador comum. O *rock* leva à exploração, degradação, segregação de quaisquer estranhos revolucionários livres-pensadores. Sempre.” (TRUE, 2006, p. 394, tradução minha).<sup>53</sup>

E, assim, entramos num outro ponto importante para o entendimento daquela geração. Bombardeados pela iconografia e a mítica não só da Segunda Guerra Mundial, mas de uma historiografia maniqueísta mundial, os jovens dos anos 1960 e 1970 passam a desconstruir esses códigos vigentes para produzir o que podemos, seguindo Carrie Noland, identificar como uma tentativa ruidosa de glossolalia semiótica. Conscientemente ou não, eles se apropriam da iconografia, seja católica, como faziam Patti Smith e Andy Warhol, seja nazista, como os Dead Boys e os Ramones, para formular suas identidades alheias às representatividades anteriormente ligadas a esses objetos estéticos. Produzia-se um ruído.

A fascinação com a iconografia nazista surge nas indumentárias dos Dead Boys,<sup>54</sup> nas letras dos Ramones,<sup>55</sup> nas pinturas de Arturo Veja,<sup>56</sup> nas *performances* de Iggy Pop<sup>57</sup> e nas

<sup>53</sup> Eis a citação, no texto fonte: “It’s about looking backwards, never to the future. It’s retrogressive, searching out the lowest common denominator. Rock music leads to exploitation, degradation, segregation of any freethinking, revolutionary outsiders. Always.” (TRUE, 2006, p. 394).

<sup>54</sup> Quando da gravação do álbum dos Dead Boys, o produtor Genya Ravan interrogou a banda sobre a significância daqueles símbolos que eles usavam em suas roupas e instrumentos. Em especial, um deles, “Johnny Blitz, o baterista [...] Ele disse: ‘Nem sei o que elas significam’” (MCCAIN, 2004, p. 19). O produtor, descendente judeu do holocausto, ficou inicialmente enfurecido e expulsou a banda do estúdio. Depois, abismou-se com a ignorância dos rapazes.

<sup>55</sup> Legs McNeil explica: “[...] toda a cultura dos anos setenta era baseada em ser ‘legal’. Você tinha que ser legal. [...] Então, quando os Ramones cantavam que eram nazis, na verdade estavam dizendo: ‘Nos recusamos a ser



referências de Patti Smith. Havia um perigo eminente nessa desconstrução de códigos, obviamente, pois não havia benevolência nos gestos. Havia apenas corpo, sem moralidade ou distorcendo a moralidade, recusando-se a escrever, recusando (embora, paradoxalmente, desejoso de) tornar-se escritura. No espectro político, esses gestos poderiam pender para quaisquer lados, ou, no fundo, serem compreendidos e interpretados para além de suas *performances* corporais como significantes do que quer que se postule. Tudo que pende, finalmente, cai, mas essa queda parece constituir, neste caso, um desdobramento infundado, uma vez que esses gestos eram apenas gestos de desejos. E tais como desejos buscariam apenas a perpetuação de si, nunca o alcance de qualquer objeto finalmente desejado. Não havia, pois, responsabilidade histórica neles ou os seus desejos eram de se libertar dessa responsabilidade histórica e dos atrelamentos político-ideológicos. Suas vontades eram simplesmente locais, aqui e agora, o centro dêitico, a historiografia crítica nietzschiana (2003) levada a seu ponto de completa negação.<sup>58</sup> Daí, também, o perigo.

Outra questão importante quanto a essa periculosidade é de cunho estrutural. Falando sobre o movimento da contracultura, o poeta e ativista social Ed Sanders explica:

Há um problema quando você abre sua obra pra sarjeta. Quer dizer, é como flertar com satanismo ou experimentar certos estilos de vida, ou certos tipos de drogas que te abrem —você sabe, não sou uma pessoa religiosa, mas você abre aquela fenda, ela pode te engolir. Então é preciso ter cuidado. O problema com os hippies foi que se desenvolveu uma hostilidade dentro da contracultura entre aqueles que tinham o equivalente a um fundo de crédito — uma espécie de poupança familiar — e aqueles que tinham que se virar sozinhos. É verdade, por exemplo, que os negros já estavam um pouco ressentidos com os hippies lá pelo Verão do Amor, em 1967, porque, pela

---

legais.” (MCCAIN, 2004, p. 14). Danny Fields complementa: “Não era político, era sexual [...] Sei que algumas pessoas têm dificuldade pra fazer a distinção hoje em dia, mas não era uma ameaça racial. Quer dizer, não existe ninguém mais consciente de que os meus parentes, embora eu sequer os tenha conhecido, foram exterminados pelos nazis por serem judeus” (MCCAIN, 2004, p. 17).

<sup>56</sup> O próprio pintor comenta: “As pinturas são um detector de nazi enrustido, sabe? [...] as pessoas que vão ficar ofendidas são aquelas que têm alguma coisa pra esconder. As pessoas que agem tão defensivamente são sempre as pessoas que são fascistas enrustidas. É por isso que as pinturas são lindas — elas revelam você” (Arturo Veja, MCCAIN, 2004, p. 16).

<sup>57</sup> É interessante contemplar a imagem disponível no site <<http://www.rollingstone.com/music/lists/20-wildest-iggy-pop-moments-20160421>> em que Iggy Pop, ensanguentado, é arrastado por seu guitarrista, que está caracterizado com um uniforme nazista. Na foto, vê-se a suástica em seu braço. No mesmo site, é possível encontrar uma descrição dos que transcorreu na *performance* daquela noite a 11 de agosto de 1974: “Do you want to see blood?” Iggy asked the crowd, which howled affirmatively back at him. Then, at Iggy's urging, guitarist Ron Asheton, wearing a Nazi outfit, whipped Iggy repeatedly. Iggy began hurling racial epithets at a black spectator, hoping to goad the man into stabbing him with the steak knife he'd brought onstage. No luck, so he closed the set by carving an X into his chest himself”. Eis uma tradução minha: “‘Você quer ver sangue?’, Iggy perguntou à multidão, que uivou afirmativamente de volta para ele. Então, a pedido de Iggy, o guitarrista Ron Asheton, vestindo uma roupa nazista, chicoteou Iggy repetidamente. Iggy começou a atirar epítetos raciais contra um espectador negro, na esperança de incitar o homem a esfaqueá-lo com a faca que ele havia trazido ao palco. Sem sorte, ele fechou o set esculpindo um X em seu próprio peito”. Acesso em 21 de setembro de 2017.

<sup>58</sup> A questão da perspectiva nietzschiana sobre a História será abordada em mais detalhe no capítulo seguinte.

ótica deles, aqueles garotos estavam desenhando figuras espirais nos seus blocos, queimando incenso e tomando ácido, mas poderiam cair fora a hora que quisessem. Eles podiam voltar pra casa. Podiam ligar pra mamãe e dizer: “Me tira daqui.” Ao passo que alguém criado num conjunto habitacional da Rua Columbia e que estava se arrastando em volta de Tompkins Square Park não podia escapar. Aqueles garotos não têm pra onde ir. Não podem voltar para Caipirolândia, não podem voltar pra Connecticut. Não podem voltar pro internato em Baltimore. Estão encurralados. (MCCAIN, 2004, p. 37)

A imagem da fenda aberta que pode engolir o indivíduo será muito produtora no próximo capítulo quando falarmos da história crítica nietzschiana e seu apoio no corpo do indivíduo como ferramenta historiográfica.

De volta ao Nirvana, destaco ainda outra questão relacionada à citação. Para a banda de Seattle a fama *era* a escapatória. Isso explica o modo desesperado e “não generoso” com o qual especialmente Cobain mais tarde em sua carreira se agarraria às cifras, por exemplo, de seus *royalties*. É fácil criticar um artista por se tornar cooptado. Contudo, há de se considerar uma questão estrutural anterior no fato de que, no caso do Nirvana, eles vinham da classe trabalhadora e não tinham redes de apoio: “Nós somos da classe trabalhadora e abaixo [...] Pessoas que crescem com dinheiro sempre dizem que música não deveria ser sobre o dinheiro porque eles têm redes de segurança. Nós não temos redes de segurança”. (TRUE, 2006, p. 201, tradução minha).<sup>59</sup> A arte, nesse enlace, não se dissocia de modo algum do trabalho. Ela é ofício e se relaciona diretamente com a própria sustentação e mesmo nutrição do corpo do artista, qual Eros, astuto filho da penúria, sempre a urdir estratégias. Não deve ser dedicada exclusivamente àqueles corpos bem nutridos que têm a dádiva do ócio produtivo.

### 1.2.3 Música surda

Carrie Jaurès Noland identifica a perversão de simbolismos cristãos, a dissonância exagerada da musicalidade e a desconstrução da ortografia textual nas letras de Patti Smith como uma reiteração dos ideais da “*musique sourde*” [música surda] de Rimbaud. Este era um componente primal, apenas tematizado e não executado pelo poeta francês (que ainda dependia fortemente de uma coesão textual implícita para formular suas obras no meio literário escrito). Para Noland, o que a cantora americana, reconhecida como madrinha do *punk*, preconiza através desses procedimentos é a proximidade da linguagem ao ruído e do ruído ao corporal, mais especificamente à transformação corporal (NOLAND, 1995, p. 597).

<sup>59</sup> No texto fonte: “We are blue collar and below [...] People who grow up with money always say that [que a música não deveria ser sobre o dinheiro] because they have safety nets. We don’t have safety nets” (TRUE, 2006, p. 201)

Essa proximidade é apropriada através de uma força primitiva criadora (remente aqui ao “*travail nouveau*” [trabalho novo] do ferreiro na simbologia rimbaudiana), experiência corporal, ruído primal do mundo.

É pertinente explorar os termos usados por Rimbaud e Noland para definir essa operação criadora. Ela explica: “Para criar – isso é, para retornar à fonte da criação no ruído físico e primal do corpo ressacralizado – deve-se surrar [*beat*], como alguém surra um objeto de ferro para se forjar um novo” (NOLAND, 1995, p. 597-598). O termo *beat*, próprio à geração literária norte-americana da década de 1950 e 1960, é chave aqui. Ademais, Noland desenvolve essa nomenclatura, de acordo com a obra de Rimbaud, que se utiliza de termos análogos tais como “*être de Beauté*” [ser de beleza] ou “*mère de beauté*” [mãe de beleza] para significar exatamente essa experiência corporal e o ruído primal incessante do mundo dos quais o indivíduo toma parte. Assim, na obra rimbaudiana, filiar-se à *beauté* é tomar parte de uma “cena em que uma música feral e fatalista (uma música surda!) parece fazer com que um corpo – o corpo do texto poético, da linguagem, do próprio falante – exploda [...] efetuando o que se tornará a quintessência do sonho *punk* de total transformação material” (NOLAND, 1995, p. 600, tradução minha).<sup>60</sup>

Para Noland (1995, p. 603), esse é o sonho estético definidor da modernidade no século XX e de suas vanguardas, mitificado na figura cristalizada de Rimbaud e no imaginário e desígnio dos *punks*. O modo de apresentação mais comum dessa potência criadora em textos verbais é a glossolalia,<sup>61</sup> e seu efeito imediato é a dissolução dos laços de unidade social e das

<sup>60</sup> Seguem abaixo ambos os trechos destacados nesse parágrafo, em suas versões originais: “To create - that is, to return to the source of creation in the primal, physical noise of the resacralized body - one must beat, as one might beat one iron object in order to forge another” (NOLAND, 1995, p. 597-598) e “‘Etre de Beaut’ (uppercase) returned to its origin in the (lowercase) ‘mere de beaut’ – origin, corporeal experience, primal noise of the world. Thus, ‘Being Beauteous’ describes a scene in which a feral, fatalistic music (a musique rauque!) seems to cause a body – the body of the poetic text, of language, of the speaker himself – to explode [...] Realizing what will become the quintessential punk dream of total material transformation (NOLAND, 1995, p. 600).

<sup>61</sup> O termo pode ter uma conotação religiosa ou científica. Em ambos, refere-se a linguagens novas e/ou desconhecidas criadas pelo falante seja em transe ou em distúrbio. O termo é utilizado por Noland para indicar a associação performática da língua (corpo, meio e sistema), da linguagem com uma violência pré-linguística em direção a uma arte de salvação espiritual. Eis o trecho em que ela realiza essa associação, primeiramente com a poesia de Rimbaud, depois com as canções de Smith: “The effort to go beyond, to pass through, is staged in both *Une Saison en enfer* and the *Illuminations* as a kind of babbling: a “*musique sourde*” in “*Being Beauteous*” and a pagan tongue in “*Mauvais sang*.” This babbling or production of incoherent speech corresponds to an aggressive battling, as in “*Guerre*” where the poet dreams of a war “*aussi simple qu’une phrase musicale*” [...] and in *Une Saison en enfer*, where a “*bataille d’hommes*” is identified with spiritual combat [...] The barely sublimated rage of Smith’s music – her exaggerated, sardonic twisting of vowels, the dissonance of her orchestrations – also implicitly associates violence and prelinguistic glossolalia with an art of spiritual salvation.” (NOLAND, 1995, p. 603). Segue a tradução: “O esforço para ir além, para atravessar, é encenado tanto em *Une Saison en enfer* como em *Illuminations* como uma espécie de balbucio: uma musica surda em “*Ser de Beleza*” e uma língua pagã em “*Sangue ruim*”. Esse balbucio ou produção de discurso incoerente corresponde a um combate agressivo, como em “*Guerra*” onde o poeta sonha com uma guerra “tão simples como uma frase musical” [...] e em *Une*

comunidades baseadas em distinções tradicionais. A prática *punk* de apropriar e reorganizar fragmentos desses sistemas, em deslocamentos, justaposições e ambiguidades típicas da prática poética (colocadas agora em contextos iminentemente políticos de *performance*) criam possibilidades de uma participação mais ativa na produção de significados sociais. Em última instância, essas práticas devem servir para coagular os sistemas. Esse é o posicionamento de Noland.<sup>62</sup> Parece-me, contudo, que esses procedimentos pretensamente curativos são também extremamente volatéis.

Vejamos que, diferentemente dos versados Patti Smith e Richard Hell, os Dead Boys de Stiv Bators eram, como os Stooges de Iggy Pop, da periferia de cidades do meio oeste americano, mais especificamente, do estado de Ohio (os Stooges se formaram em Detroit e os Dead Boys em Cleveland). Eles não estavam interessados em referências literárias a Arthur Rimbaud. Suas referências eram o próprio Iggy Pop, o MC5 e uma tradição americana mais

---

*Saison en enfer*, onde um “batalha de homens” é identificada com o combate espiritual [...] A raiva mal sublimada da música de Smith – sua exagerada e sardônica distorção das vogais, a dissonância de suas orquestrações – também associa implicitamente a violência e a glossolalia pré-lingüística à arte da salvação espiritual”. (NOLAND, 1995, p. 603, tradução minha).

<sup>62</sup> O texto fonte que serve de base para o parágrafo acima segue: “The disruption of all social units, of all communities based on traditional distinctions, is indeed one of the dangers of what Barthes called Rimbaud's "terrorist" poetic practice, a danger perceived almost instinctually by countercultural musicians of the late sixties and seventies. It is likely that Rimbaud's significance for these musicians lay in the fact that he, perhaps more than any other poet, explored and exploited what is most poetic about poetry, what makes poetry distinct from other linguistic practices, namely, the extensive use of figures, displacing elements from one semantic field to another. Poetic figuration is in this sense paradigmatic of the type of cultural displacements, odd juxtapositions, and forced ambiguities promoted by punk subculture. The punk practice of appropriating and rearranging fragments of integrated sign systems suggests, as does poetic figuration in general, the possibility of a more active participation in the production of social meanings. The fragments that punk manipulates (high-cultural referents, low-life paraphernalia, crosses, swastikas, and lingerie) evoke the very systems of overdetermination from which they have been wrenched; but the practice of rearranging these fragments works ultimately to scramble the systems to which they belong (including the hierarchical system governing cultural production), thereby annulling these systems' power to determine meaning and value” (NOLAND, 1995, p. 603). Chamo atenção, através do uso do termo “coagular” acima, para outra possível ligação que vejo das práticas observadas por Noland ao termo do *phármakon* de Derrida (2005): cura ou envenenamento. Eis a tradução do trecho: “A ruptura de todas as unidades sociais, de todas as comunidades baseadas em distinções tradicionais, é de fato um dos perigos do que Barthes chamou de ‘a prática terrorista’ de Rimbaud, um perigo percebido quase instintivamente por músicos contraculturais do final dos anos sessenta e setenta. É provável que o significado de Rimbaud para esses músicos esteja no fato de que ele, talvez mais do que qualquer outro poeta, investigou e explorou o que é mais poético sobre a poesia, o que torna a poesia distinta de outras práticas lingüísticas, ou seja, o uso extensivo de figuras, deslocando elementos de um campo semântico para outro. A figuração poética é, nesse sentido, paradigmática do tipo de deslocamentos culturais, justaposições estranhas e ambiguidades forçadas promovidas pela subcultura *punk*. A prática punk de apropriação e rearranjo de fragmentos de sistemas de signos integrados sugere, assim como a figuração poética em geral, a possibilidade de uma participação mais ativa na produção de significados sociais. Os fragmentos que o *punk* manipula (referências culturais elevadas, parafernália da vida baixa, cruzes, suásticas e lingerie) evocam os próprios sistemas de sobredeterminação a partir dos quais foram arrancados; mas a prática de reorganizar esses fragmentos funciona, em última instância, para embaralhar os sistemas aos quais eles pertencem (incluindo o sistema hierárquico que rege a produção cultural), anulando assim o poder desses sistemas para determinar significado e valor.” (NOLAND, 1995, p. 603, tradução minha).

focada nas raízes negras, obscurecidas na mídia de massa, do *blues*,<sup>63</sup> fincadas nas *performances* de uma classe de artistas que sempre viveram às margens da sociedade, uma vez que não eram amplamente comerciáveis, seja por questões ideológicas, como no caso do MC5, ou raciais, como nos casos dos *bluesmen* originais do Delta do Mississippi, ou ainda de outros mais contemporâneos como John Lee Hooker e Muddy Waters.

O corpo de Cobain pode ser visto exatamente como a possibilidade mais amplamente comerciável desse espectro mais largo de ruído, a possibilidade ampla de expressão que essa tendência encontrou na sociedade americana da época ou um último bastião branco ao qual o conservadorismo cultural pode ter tentado se agarrar, num momento antes da aclamação pública mais ampla da cultura negra, na forma do *hip-hop*, como linguagem pop franca. Voltaremos a isso.

Todavia, meu argumento principal neste trecho é de que a desconstrução da linguagem ou o ruído que essas bandas suburbanas produziam não tinha necessariamente bases literárias, se entendemos a Literatura como o cânone disseminado necessariamente na mídia hegemônica da escrita. Não é minha intenção aqui justificá-las através desse contato.

Em diversas entrevistas, Iggy Pop atribui às suas referências musicais uma qualidade comum: intensidade tal que lhe permitia encontrar uma expressão de natureza primitiva e “tomar o sexo quando eu quiser, tomar o dinheiro quando eu quiser.” (informação verbal).<sup>64</sup> O mesmo traço se encontra na percepção de Jorge Cardoso acerca do disco *Nevermind* do Nirvana:

[...] percebia-se em *Nevermind*, singularidades que combinavam com as expectativas da época e permitiam um acolhimento sem estranhamento. Singularidades menos codificadas, que não diziam respeito a grupos particulares, mas a uma força expressiva primitiva da qual os códigos derivavam. [...] expressividade não datada [...] Era o som do presente (“soava simplesmente impressionante”) e a ênfase nesse aqui e agora, no processo de produção de presença, marca a relação dos ouvintes com *Nevermind*. [...] Ao expressar essa força primitiva, *Nevermind* fez prevalecer a experiência intensa de uma ação, ação expressada pelo corpo do ouvinte no ato de dançar [no caso dos registros fonográficos]. (CARDOSO, 2013, p. 100, comentário meu).

<sup>63</sup> Iggy explica que: “Depois de ouvir Paul Butterfield Blues Band, John Lee Hooker e Muddy Waters, e até Chuck Berry tocando a música dele mesmo, não consegui voltar e ouvir a *British Invasion*, sabe como é, uma banda como os Kinks. Vai me desculpar, os Kinks são legais, mas quando você é jovem e está tentando descobrir onde estão seus culhões, você entra numas: ‘Estes caras tocam como uns maricas!’” (MCCAIN, 2004, p. 54).

<sup>64</sup> Em entrevista de 2010, a Sam Dunn, para a série televisiva *Metal Evolution*, acerca da cena musical norte-americana dos anos 1970. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wONoxYjfNQo>>. Acesso em 16 de outubro de 2017.

Em outro momento Cardoso descreve essa força expressiva primitiva como “Aquela zona ‘primitiva’ ou ‘abaixo’ da interpretação” (CARDOSO, 2013, p. 179). Assim vemos que na produção de ambos os contextos delineados reside essa força expressiva que tende à destruição dos códigos e sistemas linguísticos mais tradicionais, bem como tende à obliteração de um passado (e até de um futuro) histórico, na abertura da fenda de um presente vertiginoso arriscado. Vemos também que as emergências desses processos de desconstrução estão em muitas instâncias atadas à violência do corpo em *performance*. Nesses eventos culturais, há, pois, uma implicação necessária dos corpos em movimento, da música em si como movimento e da expressão poética como fato inicial da *performance*, seja em registro ou em co-presença.

Paul Zumthor, ao falar da poesia medieval, afirma que “[...] a voz humana, a transmissão da poesia, entre os séculos X e XIV, exigiu o gesto humano; e, além disso, enquanto essa voz poética tendia ao canto, o gesto poético tendia à dança, sua última realização. Insisto nesse ponto, a meu ver, crucial” (ZUMTHOR, 2001, p. 249). Mais uma vez, reforço as imagens da dança e do dançarino-poeta como veículos e sujeitos literários, imagens já sugeridas pelas falas de Patti Smith e Liliana Coutinho e que serão importantes a seguir, no fechamento deste primeiro capítulo.

#### 1.2.4 Cartografias em Nirvana

Para o gesto final desta seção, gostaria de dar voz ao sujeito/objeto de minha tese, a Kurt Cobain.<sup>65</sup> Gostaria de ouvir o que Cobain teve a dizer sobre suas práticas e suas *performances*, sobre a cena cultural de sua época e de épocas passadas, sobre suas influências e, principalmente, sobre seu entendimento da obra poética sua e do Nirvana, se ele, afinal, se relaciona ou não ao conceito de Literatura. Ressalto, antes, que não tomo as falas de Cobain por afirmações absolutas e terminais, mas como *performances* e instrumentos operacionais em meu argumento.

Não pretendo, ao longo da tese, explorar as implicações do nome Nirvana a fundo, embora talvez fosse relevante. Sugiro que baste comentar as associações delineadas pelo próprio Cobain para o nome. Entrevistando a si mesmo, como se fosse ao mesmo tempo um

---

<sup>65</sup> O leitor mais interessado pode se perguntar, nesse ponto: “E quanto aos outros membros do Nirvana? Eles não tem voz?”. De fato, discutirei essa questão em outro capítulo desta tese, na seção “Som”. Uma tensão a ser explorada lá será exatamente a percepção comum de que o compositor da canção é aquele que escreve a letra e a melodia vocal, ignorando-se, portanto, as contribuições que me parecem também relevantes das demais composições melódicas e instrumentais.

jornalista e o vocalista do Nirvana, Cobain escreve: “‘*Punk* é liberdade musical. É dizer, fazer, tocar o que você quer. Nirvana significa liberdade da dor e do sofrimento no mundo exterior e isso é muito próximo da minha definição de *punk-rock*’, exclama o guitarrista Kurt Kobain [sic]” (COBAIN, 2002, p. 166, tradução minha).<sup>66</sup>

Na citação, vejo tanto o denominador comum e a força primitiva referenciados anteriormente por Iggy Pop (“liberdade”, nos termos de Cobain) quanto uma possível inferência ao título de seu álbum final *In Utero*: liberdade da dor e do sofrimento do mundo exterior, num estado anterior primevo. Ademais, é necessário apontar o fato de que Cobain se referia a si mesmo na terceira pessoa nesse “artigo jornalístico” encontrado em seus diários. Muitas vezes, são encontradas referências ao músico Cobain, com uma série de variações desse alter-ego roqueiro, seja Kurdt Kobain, Kurt Kobain ou Kurdt Kobane.

Em 2002, lançaram-se os diários mimeografados de Kurt Cobain para o mundo. Lembro-me de minha revolta naquela época, como podiam divulgar assim os pensamentos mais íntimos de um indivíduo só para gerar lucro? Como podem se propor a vender uma subjetividade alheia? Em verdade, a relação de Cobain com esses diários não parecia ser de extremo sigilo, tanto que o prólogo do corpo textual é uma dessas páginas manuscritas por ele, presumivelmente uma das páginas iniciais dos muitos diários que o compositor teve ao longo da vida (alguns destes chegaram a ser roubados por fãs e foram parcialmente divulgados à época). Trata-se de uma página em que Cobain pede inicialmente que não se leia o diário dele em sua ausência e na linha seguinte ele explica que está saindo para o trabalho e pede para que a pessoa a quem é endereçada a mensagem leia o seu diário, vasculhe suas coisas e tente entendê-lo (entender ele, Cobain).<sup>67</sup> Claro, essa mensagem foi provavelmente endereçada a alguém que dividia a intimidade do músico. Podemos considerar que a mensagem foi enfatizada de modo a justificar a publicação, sem prejuízos à imagem dos agentes que permitiram essa divulgação. De um modo ou de outro, a questão remete ao conflito fundamental do *grunge* a que me referi anteriormente, pertencimento comunitário versus divulgação global. Podemos também estabelecer uma analogia dos diário de Cobain com o gênero textual dos blogs, que a certo ponto dos anos 2000 passaram a funcionar como diários pessoais abertos ao público, por sua natureza digital, sempre revolventes.

Nada disso muda o fato de que os textos estão publicados e – muito importante – na grafia de Cobain (ou em reproduções máqunicas desta), o que todavia é índice de uma

<sup>66</sup> No texto fonte, esse trecho segue: “Punk is musical freedom. It’s saying, doing and playing what you want. Nirvana means freedom from pain and suffering in the external world and thats close tom y definition of punk rock’, exclams guitarrista Kurt Kobain.” (COBAIN, 2002, p. 166).

<sup>67</sup> No texto fonte: “*figure me out*” (COBAIN, 2002).

intimidade real ou imaginada e depoente de uma *performance* corporal que uma vez existiu. Todos os traços fugidios que foram uma vez impressos ali, inclusive os que foram rasurados, ainda restam ou parecem restar como elementos de comprovação histórica de uma *performance* corporal, da presença de um indivíduo. Restam, porém, somente através de certo grau de risco, pois ainda que tivessem sido grafados em busca da eternidade ou da posteridade de um nome, os diários restavam apenas no recôndido baú dos arquivos pessoais de Cobain. É ainda possível que esses traços se ponham ali nos diários como um primeiro esforço precário em direção à eternidade prometida pelo gesto da grafia e como *performance* girando à beira do privado e do público. Tal qual os rastros desenhados pelos pixadores nas ruas, muros, edifícios e viadutos de nossas cidades, a grafia manuscrita dos diários de Cobain, parte comunitária, parte pública, atesta um desejo de construir uma memória que perdure para além da vida limitada do corpo que realiza a sua *performance*, para além da *performance* ritual arriscada de seus corpos. Ou, ainda, ela constitui uma busca incessante de impressionar, fazer falar, trazer à luz o duplo silencioso daquele que afinal escreve e se deixa ler (AGAMBEN, 2008).

As letras que foram mais tarde publicadas em formato de canção radiofônica germinam ali entre todo esse ruído gráfico. Constam na publicação também desenhos, cartas, depoimentos, poemas, quadrinhos, apontamentos, cartazes de shows, possíveis releases da banda, itens tanto grafados quanto impressos. As letras estão diferentes, porém, identificáveis para aqueles iniciados que as conhecem em sua versão final.

As opiniões de Cobain são também apresentadas e variam grandemente numa amplitude que cobre política, arte, o mercado da música, relacionamentos pessoais, etc. Torna-se, acerca disso, importante ressaltar um ponto apresentado por Cobain nesses escritos. Ele escreve: “Isso não deve ser levado a sério / Isso não deve ser lido como opiniões / Deve ser lido como poesia. Fica óbvio que eu estou no nível de educação mais ou menos do 1º ano do colegial” (COBAIN, 2002, p. 185, tradução minha).<sup>68</sup> Note-se a reversão da poesia para prosa. Cobain estava escrevendo em versos ou, pelo menos, estruturando formalmente sua escrita de modo a que fossem entendidos como versos. Quando fala a palavra poesia, ele reverte seu discurso para o formato de prosa e lança imediatamente uma justificativa sobre sua falta de “cultura elevada”. É importante ressaltar também, sobre as traduções dessas entradas nos diários de Cobain, que estou preservando a coloquialidade do discurso e tentando

---

<sup>68</sup> Este trecho específico, no texto fonte, é: “This is not to be taken seriously, / This is not to be treated as opinions. / It is to be read as poetry. / [reversão para a prosa nesse ponto] Its [sic] obvious that I am on the educated level of about 10<sup>th</sup> grade in Highschool” (COBAIN, 2002, p. 185).



encontrar correspondências para certos erros gramaticais sistemáticos, como uma escolha estilística minha de tradução.

Talvez seja muito simplista, em sua distinção, a forma inicial como Cobain contrapõe a seriedade das opiniões e a escrita poética, mas ele a desenvolve novamente em outras seções. Especificamente no trecho a seguir, Cobain discute um pouco suas noções, um tanto confusas e incertas, acerca de sua escrita lírica, suas formulações mais prosaicas e a sua função de autor:

Me disseram que um artista tem necessidade constante de tragédia para expressar seu trabalho plenamente, mas eu não sou um artista e quando eu digo “eu” numa canção, isso não quer dizer necessariamente que aquela pessoa sou eu e isso não quer dizer que eu sou só um contador de histórias, significa o que ou quem você quiser porque todo mundo tem sua própria definição de palavras específicas e quando você está lidando com o contexto da música você não pode esperar ter o mesmo significado que no uso cotidiano do nosso vocabulário porque eu considero a música arte e quando eu digo “aquela canção é arte” eu não quero dizer em comparação com uma pintura porque eu acho que as artes visuais não são nem de longe tão sagradas quanto as comunicações transcritas ou orais, mas é arte e eu sinto que essa sociedade perdeu em algum lugar o seu sentido sobre o que a arte é, arte é expressão. na expressão você precisa de liberdade total 100% e nossa liberdade de expressar nossa arte está sendo fodida de verdade (COBAIN, 2002, p. 120, tradução minha).<sup>69</sup>

Gostaria de destacar ainda outros usos que Cobain faz das palavras “arte” e, especialmente, “poesia” ou “literatura”. Uma das poucas menções a “literatura” vem numa carta não enviada a seu amigo de infância Jesse, Cobain diz: “Eu estou gripado agora e não estou a fim de conjurar literatura sagaz” (COBAIN, 2002, p. 33, tradução minha).<sup>70</sup> Uma menção à palavra “literatura”, que certamente não implica aqui em: tudo o que Cobain escrevia era percebido por ele como literatura. Pelo contrário, implica que ele percebia a literatura como um esforço de maior grandeza (como sugere a relutância em se dedicar àquilo no momento descrito), nascida talvez de um impulso criador (como sugere o verbo conjurar).

---

<sup>69</sup> No texto fonte: “I’ve been told that an artist is in need of constant tragedy to fully express their work, but I’m not an artist and when I say I in a song, that doesn’t necessarily mean that person is me and it doesn’t mean I’m just a storyteller, it means whoever or whatever you want because everyone has their own definition of specific words and when you’re dealing in the context of music you can’t expect to have the same meaning as in everyday use of our vocabulary because I consider music art and when I say “that song is art” I don’t mean in comparison to a painting because I feel the visual arts are not nearly as *sacred* as the transcribed or audio communications, but it is art and I feel this society somewhere has lost its sense of what art is, art is expression. in expression you need 100% full freedom and our freedom to express our art is seriously being fucked with” (COBAIN, 2002, p. 120, realce meu). Veja-se, igualmente, a proposição: “It’s hard to decipher the difference between a sincere entertainer and an honest swindler” (COBAIN, 2002, p. 189).

<sup>70</sup> No texto fonte: “I have the flu right now so I don’t feel like conjuring up witty literature.” (COBAIN, 2002, p. 33)

Ainda, a palavra sagaz, ou *witty* no texto fonte, talvez implique uma qualidade da literatura, que se discerne da linguagem cotidiana, como superior por sua sagacidade.

Segue agora outra definição de *punk-rock*, segundo Cobain:

*Punk-rock é a absoluta negação de tudo que seja sagrado. Eu acho algumas coisas sagradas como a superioridade das mulheres e a contribuição dos negros para a arte. Eu acho que o que estou dizendo é que a ARTE É SAGRADA. Punk-rock é liberdade. Expressão e direito de expressão são vitais. Qualquer um pode ser artístico. (COBAIN, 2002, p. 121, tradução minha).<sup>71</sup>*

A arte é vista como expressividade e sagrada. Punk-rock é visto como liberdade e expressividade, mas é também a negação de tudo que é sagrado. Isso implicaria no fato de que o *punk-rock* não é arte ou que é tanto arte quanto a negação dela, quem sabe religada ao cotidiano? Ou ainda que a linha, a definição é confusa e ambígua? De modo similar, no trecho anterior, é curioso que Cobain diga que não é um artista, mas logo em seguida passe a questionar o uso da função lírica em suas composições, numa rudimentar teoria literária.

Volto agora a outro trecho anteriormente citado (COBAIN, 2002, p. 185) para destacar naquela passagem ainda o constrangimento que o autor impõe a si, ao formular-se como um indivíduo sem educação formal. É verdade que Cobain largou a escola e levou uma vida marginal em sua adolescência e juventude, migrando de sofá a sofá, dormindo nas recepções de hospitais, sendo sustentado pela primeira namorada Tracy Chapman e, mais tarde, morando na traseira de seu carro. Contudo, ele sempre primou por sua formação artística e intelectual, de uma forma ou de outra:

*Eu gostaria que alguém me explicasse porque exatamente eu não tenho mais desejo de aprender. porque eu preciso ter tanta energia e a necessidade de procurar por milhas e semanas por alguma coisa nova e diferente. excitação. Uma vez eu era um ímã para atrair novas personalidades pouco convencionais que me introduziam a músicas e livros do obscuro e eu embestia isso no meu sistema como uma criança retardada hiperativa drogada raivosa por sexo que teve a sua primeira prova de açúcar (COBAIN, 2002, p. 199, tradução minha).<sup>72</sup>*

<sup>71</sup> No texto fonte: “Punk rock is that absolute denial of anything sacred. I find a few things sacred such as the superiority of women and the negro contribution to art. I guess what im saying is that ART IS SACRED. Punk rock is freedom. Expression and right to express is vital. Anyone can be artistic” (COBAIN, 2002, p. 121).

<sup>72</sup> No texto fonte: “I wish someone would explain to me why exactly I have no desire to learn anymore. why I need to have so much energy and the need to search for miles and weeks for anything new and different. excitement. I was once a magnet for attracting new offbeat personalities who would introduce me to music and books of the obscure and I would soak it into my system like a rabid sex crazed junkie hyperactive mentally retarded toddler who just had her first taste of sugar” (COBAIN, 2002, p. 199).

Esse trecho já preconiza o desencantamento com o mundo pelo qual o fundador do Nirvana passou. Afinal, se esses diários remetem a outro texto não compilado na publicação de *Journals*, mas igualmente manuscrito pela *performance* corporal do mesmo Cobain, eles remetem à carta de suicídio do músico. Esta carta já, desde sua formulação, mais propensa à escrita Histórica e, quem sabe, Literária.

Outro detalhe a ser destacado, entretantes, é que o gênero carta é muito explorado por Cobain em seus diários. São cartas escritas e não-enviadas (qual essa carta suicida) a amigos reais ou imaginários, colegas de banda, outros músicos, namoradas, jornalistas, etc.<sup>73</sup>

Todo esse material “exterior” às obras nos remete à discussão de Foucault em “O que é um autor?” (2001) e à tradição literária que canonizou certas cartas autorais entre figuras do âmbito intelectual enquanto excluiu outras, a depender das personalidades implicadas no diálogo, dos temas e dos contextos de escritura. Em última instância, essa discussão diz respeito à arbitrariedade do que é considerado literário ou não literário e por quem essa consideração é feita, uma questão complexa que resulta na construção de um discurso hegemônico e implica classe social, gênero, raça, nacionalidade, contexto e inclinações político-ideológicas, bem como outras tantas variáveis.<sup>74</sup>

Foucault (1992) também discute o gênero epistolar em “Escrita de si” e comenta a carta pessoal como aquele gênero que faz o escritor presente àquele a quem ele a dirige, numa abertura de si que se dá ao outro, como íntima. A implicação do corpo do escritor também é patente no gênero, uma vez que é um aspecto constante nas cartas pessoais a narração de si, seus hábitos, tarefas cotidianas, eventuais estados de bem-estar ou de mal-estar e outras impressões corpóreas.

Regina Kohlrausch, em um texto intitulado “Gênero epistolar: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si” (2015) questiona-se, em meio a diálogos com Foucault e outros teóricos, a quem pertence uma carta? Ela não seria, por definição, uma partilha, uma possibilidade de coincidência com o olhar do outro? Por outro

<sup>73</sup> Presume-se, da maioria das cartas, por ser uma prática comum de Cobain e pelo conteúdo de alguns dos textos, que elas não foram enviadas, embora essa comprovação seja difícil. Outras podem ter sido de fato enviadas, restando nos cadernos apenas seu rascunho, como aconteceu, por exemplo, com alguns *releases* escritos para o Nirvana e mais tarde publicitados. Porém, essa questão não me parece terminal, uma vez que o que importa aqui é, sobretudo, o fato de que elas não têm mais remetentes determinados, uma vez publicadas, saem da esfera do privado e entram na amplitude do público.

<sup>74</sup> Relembro aqui a citação de Cruz: “Ironicamente, a arbitrariedade da valoração estética está presente na tradição. Devido à ambiguidade e amplitude semântica do termo ‘literatura’, a tradição se incumbiu de incluir nos compêndios de história da literatura textos informativos, descritivos, cartas, documentos, relatos de viagem, hagiografia, textos medicinais, receitas, em sua *littérature* de colportage considerada não-literária [...] Dessa maneira, ela própria admite suas falhas e a insuficiência dos seus critérios de valoração para a classificação ‘literária’ de determinados momentos históricos que desconheciam esses critérios, pois eles inexistiam ou não se lhes dava a importância que hoje tanto se enfatiza” (CRUZ, 2013, p. 212).

lado, Kohlrausc questiona o lugar da carta enquanto gênero, vista sempre à margem da literatura. É preciso ter cuidado, ela ressalva, especialmente uma vez que não temos ainda uma teoria da carta. Contudo, embora a carta seja inescapavelmente trespassada por compromissos públicos (no caso da carta oficial ou comercial) e privados, imediatos e práticos que seriam necessariamente reais e não poderiam ser lidos como ficção, mesmo as cartas dirigidas a um destinatário real envolvem tanto um aspecto documental quanto literário (KOHLRAUSC, 2015, p. 152).

Kohlrausc encaminha sua apresentação do gênero epistolar com uma dicotomia que me parece precária, mas com a qual dialogarei em seguida: “Se a essência do literário é a ficcionalização da realidade [...] e a carta tem o compromisso dessa veracidade, pois ela é um documento expressivo que informa ao outro acerca da vida do emissor [...] de que forma pode-se dar a ela um caráter literário?” (KOHLRAUSC, 2015, p. 152).

Ela pensa nas proposições do romance epistolar como formas de aproximação entre carta e literatura, fala em possíveis “verdades inventadas” nas missivas que devem nos precaver de estabelecer esse caráter real das cartas, reflete sobre a instabilidade das opiniões expressas nesses textos e, portanto, impossibilitam a manutenção de um regime de “verdade” dentro do epistolar. Por fim, Kohlrausc defende também que, uma vez que a carta saia da esfera do privado e seja publicada, ela ganha novo status. Na linha de sua argumentação, ensaiarei minhas próprias respostas a essa questão até o fim deste capítulo.

No caso de Cobain (e remetente à figura do escriturário Bartleby, de Herman Melville, com o qual o relacionarei na seção “Historiografias Suicidas”), as cartas são (ou restam assim nos diários) comunicações nunca efetuadas, por isso, até certo ponto, somente ficcionais. Elas têm destinatários e situações reais em suas inscrições, mas, em mais de um sentido são cartas mortas: não-enviadas e mimeografadas. Talvez, possam ser entendidas como signos de uma rejeição latente, embora não absoluta, do contrato social imediato, que busca sua completude, então, no plano mais amplo da escrita de verve literária pública e póstuma. Afinal, ainda há a inscrição, ainda há a carta, mesmo que ela nunca seja enviada. Esse gesto de negação/resistência inicial se remete, assim, possivelmente, à falta de fé na comunicação humana enquanto resguarda um desejo de sua efetivação futura no corpo da escritura, transformativa em seu ruído, por sua inserção material em mídia (suporte).

O desencantamento de Cobain com a vida e com possibilidade da arte é notado progressivamente na leitura de seus diários, organizados mais ou menos cronologicamente. Assim, outros momentos em que Cobain se refere à sua produção, seja no diário como “poesia” (p. 263), seja no âmbito dos trabalhos com o Nirvana como “arte” (p. 245), surgem,

comumente acompanhadas pelo desencantamento com a possibilidade da comunicação verbal. De modo aberto, esse desencantamento aparece assim formulado: “A comunicação verbal está exaurida” (COBAIN, 2002, p. 112, tradução minha)<sup>75</sup> e há pelo menos duas entradas que começam com a frase “*Words suck*”, que traduzo por “Palavras são um saco” ou “As palavras enchem o saco”. Na mais notável delas, Cobain se debruça sobre o trabalho dos Melvins e tenta explicar o que há de tão especial numa de suas bandas favoritas. Essa referência é importante, uma vez que os Melvins, conterrâneos de Cobain em Aberdeen, no estado norte americano de Washington, constituíram a primeira marcada experiência de Cobain com o *punk-rock* e seu tipo específico de *performance*. Antes disso, Cobain era fã das bandas de *hard-rock* populares nos anos 1980, uma forma cultural mais facilmente acessada na Aberdeen da época. Os Melvins permaneceriam como modelo de autenticidade *punk* ao longo da carreira do Nirvana.

PALAVRAS são um saco. Quer dizer, tudo já foi dito. Eu não lembro da última conversa real e interessante que eu tive há muito tempo. PALAVRAS não são tão importantes como a energia derivada da música, especialmente ao vivo. Acho que nunca retirei uma descrição legal de letras impressas. [...] EM uma performance ao vivo dos MELVINS você não vai conseguir entender lá muitas palavras (como é com qualquer banda) mas você vai SENTIR a ENERGIA negativa. Música é ENERGIA. Um humor, uma atmosfera. SENTIMENTO. Os MELVINS foram e sempre serão os reis do tráfico de EMOÇÃO. Não tô falando da estupidez da merda da compaixão humana, esse é um dos únicos lembretes realistas de que todo dia vivemos dentre VIOLÊNCIA.

Há um lugar e uma hora para essa música. Então se você quer balançar a sua bunda para um simples rock primal, vá ver uma banda num bar! Os MELVINS não são para você. E eles provavelmente não te querem.

Como eu disse eu não sou muito chegado em letras, então eu não lhes perguntei sobre letras. Aparentemente as letras deles são quase igualmente tão importantes como a música. No caso deles eu tenho que concordar, mesmo que eu quase não consiga decifrar qualquer palavra, eu pressinto que elas mostram tanta emoção quanto a música e portanto eu hipocritamente imploro a você “BUZZ”, No próximo disco tenha as letras impressas, e se você precisar, uma explanação para cada verso. Eu tenho certeza que a galera ia curtir. cara. (COBAIN, 2002, p. 63, tradução minha, destaques no texto fonte).<sup>76</sup>

<sup>75</sup> No texto fonte: “Verbal communication is exhausted” (COBAIN, 2002, p. 112).

<sup>76</sup> Segue o texto fonte, no qual, mais uma vez, preservo a ortografia variante (errada? marginal?) de Cobain: “WORDS suck. I mean, every thing has been said. I cant remember the last real interesting conversation ive had in a long time. WORDS aren’t as important as the energy derived from music, especially live. I don’t think ive ever gotten any good description from lyrics sheets [...] IN one live MELVINS *performance* you wont be able to understand very many words, (as is with any band) but you will FEEL the negative ENERGY. Music is ENERGY. A mood, atmosphere. FEELING. The MELVINS have and always will be the king pins of EMOTION. Im not talking about fucking stupid human compassion, this is one of the only realistic reminders that every day we live amongst VIOLENCE. There is a time and place for this music. So if you want to shake your groove thang to simple primal rock, then go see a fucking bar band! The MELVINS aint for you. And they probably dont want ya. Like I said im not too hip on lyrics, so I didn’t ask them about lyrics. Aparently their

Algumas questões chamam a atenção nesse trecho. Ele é retirado de outra carta não enviada, dessa vez, a “BUZZ”, integrante dos Melvins. Várias palavras estão em destaque no primeiro parágrafo, que se assemelha ao release de uma banda: PALAVRAS, PALAVRAS, EM, MELVINS, SENTIR, ENERGIA, ENERGIA, SENTIMENTO, MELVINS, EMOÇÃO e, finalmente, VIOLÊNCIA. Nessa resenha inicial, Cobain se refere à energia negativa produzida numa *performance* ao vivo (talvez, análoga à energia primitiva, como ressurge em Rimbaud, ou a aquele nível primal abaixo da interpretação sugerido por Cardoso Filho). É, enfim, um humor, uma atmosfera, uma energia. Ademais, surge um componente indissociável da vida e da arte na concepção de Cobain, a periculosidade ou, em seus termos, a violência.

Para não correremos o risco de romantizar em excesso a apresentação de uma banda de *punk-rock*, dou a palavra ao ícone *punk*, Richard Hell. A tradução é, mais uma vez, de Lúcia Brito:

Nunca gostei de ir a concertos. Não entendo pra que as plateias vão a concertos. Não entendo mesmo. Não entro nesta coisa de união que ouço as pessoas descrever. Senti isso num jogo dos Knicks; gostei daquela vibração e excitação durante o último tempo do jogo, mas não sinto isso em shows de rock & roll. Não gosto de estar lá com todas aquelas pessoas; quando ficavam olhando pra mim quando eu estava no palco – eu ficava muito desconfiado com aquilo. Eu era muito desdenhoso em relação a todo aparato. Era bem evidente o quão vazia era aquela porra toda. (MCCAIN, 2004, p. 73)

A contradição sempre presente na produção do *grunge* e mais especificamente do Nirvana vem à tona novamente, quando Cobain sugere, em sua carta a Buzz, que essa atmosfera não é o suficiente. É necessário eternizá-la, de alguma forma. É necessário que se saiba o que o cantor está dizendo. É necessário comunicar, apesar da falência da comunicação verbal. É necessário, mais que comunicar, grafar.

O pedido para que os Melvins grafem suas letras num próximo álbum não vem antes da ressalva aparentemente focada em demonstrar uma descolada falta de interesse, ou seja, demonstrar que as letras não importam tanto assim para Cobain. Porém, esse pedido se conjuga a diversas outras instâncias em que o compositor do Nirvana parece demonstrar, contraditoriamente, uma preocupação cada vez maior com o estabelecimento do corpo material de sua comunicação verbal. É possível que essa preocupação decorresse de uma

---

lyrics are almost equally important as the music. In their case I have to agree, even though I can hardly decipher any of the words, I can sense they display as much emotion as the music and therefore I hypocritically plead to you ‘BUZZ’, On the next record have a lyric sheet, and if you need, have an explanation for every line. Im shure a lot of kids would dig it. man” (COBAIN, 2002, p. 63).

frustração com o efeito do álbum *Nevermind* sobre o público e sobre a crítica, que era muitas vezes dedicada a interpelar o significado “real” daquelas letras enigmáticas e sua relação com a figura esquiva e midiática do cantor.<sup>77</sup> Tanto que, a sugestão feita na carta a Buzz é efetivada no álbum seguinte do Nirvana, em cujo encarte constam todas as letras das canções impressas. A sugerida explicação para cada frase não surge ali, mas nos diários elas aparecem, embora sejam, em boa parte, bastante críticas (COBAIN, 2002, p. 234-238).<sup>78</sup>

O desencantamento de Cobain já está num *crescendo*, em dado ponto dos diários, quando ele parece querer tornar real sua paixão pela apresentação musical através da escrita,<sup>79</sup> mas já se sente terrivelmente ameaçado pelo constante escrutínio a que sua vida pessoal é submetida sob os holofotes da fama. Até que ele finalmente enuncia essa desesperança, em uma carta não endereçada (pode-se inferir, pelo conteúdo, que a carta seria endereçada a um jornalista, a um crítico musical ou a um colega músico), na qual ele explica o que quis dizer anteriormente, no encarte de *Incesticide* (1992), quando falou que para ele o *punk-rock* estava morto. Cobain explica que possivelmente o *punk* ainda era factível, ainda vivia, em algum lugar, em alguma comunidade. Para ele, Cobain, entretanto, não, o *punk* não era mais uma experiência comunitária viável e não-cooptada (COBAIN, 2002, p. 244);<sup>80</sup> o que nos leva, finalmente, a sua carta de suicídio.

---

<sup>77</sup> Jorge Cardoso menciona essa relação, em seu livro: “Como as letras das músicas não vieram impressas no encarte do álbum, muitas vezes é difícil compreender o sentido das palavras cantadas por Kurt Cobain, o que indica caminhos para o desenvolvimento da experiência distantes do campo do conteúdo verbal da canção. Esse deliberado uso da voz, como elemento de expressão não vinculado ao significado, impulsiona a percepção para a composição sonora das palavras e para os efeitos que esses sons provocam na escuta. Curioso, entretanto, é o fato de muitos autores terem focado justamente o aspecto semântico de ‘Smells Like Teen Spirit’, buscando encontrar no âmbito do significado da letra respostas para o fascínio que a canção exerceu sobre o público” (CARDOSO, 2013, p. 105-106).

<sup>78</sup> Mesmo em *Nevermind*, houve uma tentativa de “remediar” a situação, quando foram publicadas junto ao single de “Lithium”, quase um ano depois do lançamento do álbum, todas as letras de *Nevermind*.

<sup>79</sup> Mais notavelmente, na passagem: “I feel like im being evaluated 24hrs a day, being in a band is hard work and the acclaim itself just isn’t worth it unless you still like playing and I do god how I do love playing live, its the most primal form of energy release you can share with other people besides having sex or taking drugs” (COBAIN, 2002, p. 117). Pode a fala realizar um ato (AUSTIN, 1975, p. 7), se perguntou certa vez o linguista e filósofo J. L. Austin, em *How to do things with words*. Cobain parecia tentar realizar seu amor pelos palcos através das palavras rabiscadas em seu diário. Eis a tradução do trecho: “Eu sinto que estou sendo avaliado 24 horas por dia, estar em uma banda é um trabalho duro e a aclamação em si não vale a pena, a menos que você ainda goste de tocar e eu gosto, Deus, como eu amo tocar ao vivo, é a forma mais primitiva de liberação de energia que você pode compartilhar com outras pessoas além de fazer sexo ou usar drogas” (COBAIN, 2002, p. 117, tradução minha).

<sup>80</sup> Símbolo maior da ancestralidade *punk*, Iggy Pop é mencionado algumas vezes nos diários. Numa dessas entradas, Cobain reflete sobre a decadência do ídolo, que então participava de Jam Sessions com os astros contemporâneos do rock, fazendo versões de “Gloria” de Patti Smith. Em outra, ele se mostra extasiado com um encontro com seu ídolo: “After the show I ran outside and vomited then I came back in to find Iggy Pop there so I gave him a sloppy-puke breath kiss and hug. He’s a really friendly and cool and nice and interesting person. It was probably the most flattering moment of my life” (COBAIN, 2002, p. 181). Tradução: “Depois do show eu corri para fora e vomitei, então voltei e encontrei o Iggy Pop por lá, então eu dei um beijo com gosto de vômito e

A razão “real” para o suicídio de Cobain pouco importa. Drogas, problemas maritais, teorias da conspiração que indiquem assassinato. Interessa-me, na escritura dessa última carta, endereçada ao amigo imaginário de infância Boddah e “não-enviada”, apenas aquilo que se refere ao discurso de Cobain sobre a natureza da produção artística, o papel do escritor e os efeitos desses fenômenos em sua decisão final.

A carta não está publicada com as demais no livro de 2002. Porém, ela é facilmente encontrada na internet. Há, inclusive, um site nomeado com esse título, de onde retirei a versão com que trabalharei aqui.

Todos os avisos da cadeira do primeiro semestre de *punk-rock*, desde minha primeira introdução a, digamos, a ética que envolve a independência e o abraço da sua comunidade provou ser verdade. Eu não sinto a excitação de escutar e nem de criar música bem como ler e escrever em muitos anos. Eu me sinto culpado para além das palavras por essas coisas.

Por exemplo quando estamos no camarim e as luzes se apagam e o rugido maníaco do público começa., não me afeta do jeito que afetava Freddie Mercury, que parecia adorar, saborear o amor e a adoração do público que é algo que eu altamente admiro e invejo. O fato é, eu não posso te enganar, nenhum de vocês. Simplesmente não é justo com vocês ou comigo. O pior crime que eu consigo imaginar seria roubar as pessoas disfarçando e fingindo como se eu estivesse me divertindo 100%. As vezes eu sinto como se eu tivesse que ter um relógio pra bater ponto antes de sair do palco. Eu tentei tudo dentro das minhas possibilidades para dar valor (e eu tento, Deus, acredite eu tento, mas não é o bastante). Eu agradeço o fato de que eu e nós afetamos e divertimos tanta gente. Deve ser um daqueles narcisistas que só dá valor às coisas quando elas se vão. Eu sou sensível demais. Eu preciso estar meio dormente só para reaver o entusiasmo que eu tinha quando era criança. [...] (COBAIN, 1994, tradução minha).<sup>81</sup>

Novamente, duas questões que resultam em um problema só: as menções à ética do *punk* e à figura de Freddie Mercury, percebido por Cobain como a figura do ídolo pop, o *rockstar* nato. O inevitável contraponto desse ídolo seria a existência de um laço efetivo

---

um abraço nele. Ele é uma pessoa muito amigável e legal e agradável e interessante. Foi provavelmente o momento mais lisonjeiro da minha vida” (COBAIN, 2002, p. 181, tradução minha).

<sup>81</sup> Disponível no site <<https://kurtcobainssuicidenote.com>>. Acesso em 10 de out. 2017. No texto fonte, “All the warnings from the punk rock 101 courses over the years, since my first introduction to the, shall we say, ethics involved with independence and the embracement of your community has proven to be very true. I haven't felt the excitement of listening to as well as creating music along with reading and writing for too many years now. I feel guilty beyond words about these things. For example when we're back stage and the lights go out and the manic roar of the crowds begins., it doesn't affect me the way in which it did for Freddie Mercury, who seemed to love, relish in the the love and adoration from the crowd which is something I totally admire and envy. The fact is, I can't fool you, any one of you. It simply isn't fair to you or me. The worst crime I can think of would be to rip people off by faking it and pretending as if I'm having 100% fun. Sometimes I feel as if I should have a punch-in time clock before I walk out on stage. I've tried everything within my power to appreciate it (and I do, God, believe me I do, but it's not enough). I appreciate the fact that I and we have affected and entertained a lot of people. It must be one of those narcissists who only appreciate things when they're gone. I'm too sensitive. I need to be slightly numb in order to regain the enthusiasms I once had as a child.” (COBAIN, 1994).



irremediável e necessário entre artista e comunidade num nível local, digamos, gustativo, substancial.

Em *O pop: Literatura, mídia e outras artes*, Décio Cruz discute essa que é uma das temáticas constantes da Literatura Pop, a figura do superastro. No contexto da festa apocalíptica do pop, parece haver uma dissolução desses elementos, o astro e o público: “[...] o superastro é deus, artista, pessoa, superior, diferente, semelhante, tudo ao mesmo tempo. Platéia e superastro se espelham mutuamente, criando o clima da grande festa onde a nova ordem é dançar [...] a política da festa e do corpo.” (CRUZ, 2013, p. 146).

Sou remetido, também, ao texto de Liliana Coutinho acerca da filosofia performática e ao fato de que não se pode estabelecer um limite entre o que é o indivíduo e o que é a comunidade.

O indivíduo aparece então ontologicamente ligado ao seu ambiente/mundo? No entanto ele pode, através de um ato de linguagem que é ao mesmo tempo um ato de consciência, se distinguir. Não o fará para se separar, mas para se distinguir e tomar consciência das suas possibilidades de ação e de participação na realidade em que vive – quer dizer, do mundo que ele habita e que ele gera neste habitar. É para figurar este ato que surge [...] *a figura do bailarino*. Esta figura aparece para explicitar a emergência da consciência de si e das suas possibilidades de ação dentro do campo de forças já mencionado, considerando por isso uma vivência encarnada que ultrapassa a volição estritamente intelectual [...] implica e provoca um afastamento em relação à multitude de forças sensíveis nas quais estamos mergulhados. Um afastamento para que possamos, canalizando essas mesmas forças, aparecer. Se as interações de forças sensíveis mencionadas se exercem no seio de um espaço indeterminado e potencial, é somente no momento no qual determinamos um sentido, fixando-nos através da palavra, que o sujeito aparece (COUTINHO, 2011, p. 48, realce meu).<sup>82</sup>

O problema da palavra, em especial a palavra que se propõe literária parece ser esse, querer se distinguir. É que talvez ela o faça exatamente pela mesma razão, para experimentar o campo e tomar consciência de suas possibilidades de ação, enquanto palavra, enquanto literatura, abertura de fendas e planos sensíveis. É por outro lado, nosso dever prosaístico continuamente retomá-la e assumi-la, assumi-la como irmã; literatura, sim, mas literatura e irmã da dança. Nunca aparte. Nunca consciência definitiva. Nunca a mais essencial humanidade e verdadeiro poder disjuntivo das linguagens ou eterna alteridade. O sujeito aparece. É Cobain, porém, não mais. Qual Rimbaud, é também outro e ainda irmão. É

---

<sup>82</sup> Em outro trecho: “O texto torna-se um instrumento oferecido ao desenrolar da vida cotidiana, um mapa de navegação que não nos diz o caminho a seguir, mas que nos permite, pela palavra, ter os meios para estabelecer o percurso que nos é próprio num plano de ação comum. Ou seja, reconhecendo-nos a nós e aos outros nesse caminho e iluminando a definição do sujeito com a mobilidade e a qualidade relacional da dança, e não com o auto-centramento reflexivo, estático, de Narciso.” (COUTINHO, 2011, p. 61).

também corpo, porém, outro. Transformadas são também as cartas; outros textos sempre e os mesmos, abertos ao ruído entre o publicado e o íntimo.

Para falar dessa transformação final e ressaltar o componente primal e violento dela, farei um último apelo à filosofia da *performance*, agora na forma das palavras de Carrie Noland sobre Patti Smith:

Smith insiste que uma nova forma de música, uma nova estética, envolve um ataque a e uma mutilação do corpo físico. “Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage” (“Imaginem um homem plantando e cultivando verrugas em seu rosto”), Rimbaud sugere [...]. Um século mais tarde, a visão de Rimbaud do ferreiro em seu local de trabalho, surrando e mutilando ambos sua arte e a si para atingir uma nova forma artística, um novo eu, transforma-se para Smith numa analogia para as práticas musicais experimentais e transgressoras às quais ela e outros músicos *punks* aspirarão. (NOLAND, 1995, p. 601, tradução minha).<sup>83</sup>

Se essa nova estética, essa nova forma musical envolve um ataque, uma mutilação do corpo físico e leva o corpo – entendido por Noland como o corpo do texto poético, a língua e o falante ele próprio – a explodir ou a implodir-se, por consequência, realizando uma transformação irremediável de corpo, não consigo pensar em exemplo mais pungente do que uma espingarda a dilacerar o rosto do sujeito dessa escrita. O rosto que é, afinal, a identificação mais definida da individualidade do sujeito dentro de uma comunidade moderna. Tal foi o método escolhido por Cobain para encerrar a sua vida. E a carta, ali fincada, então, e não enviada, se torna paradoxalmente pública e, quem sabe, até impessoal, pois perdida, Histórica, em letras garrafais. Quando os sujeitos silenciam ou explodem em suicídio, é que a literatura se arremessa à sua própria (in)completude? Contudo, os sujeitos restam, igualmente vivos e mortos, transformados e os mesmos no infinito agora bailar.

O paradoxo dessa questão é que a *performance* – até a suicida – só é possível através do corpo do sujeito; a literatura só possível através da palavra, o ruído só através da mais breve comunicação; a carta – até a não-enviada – somente através da imposição de um remetente e um destinatário, ainda que imaginários ou imagináveis apenas, na mais breve aquiescência ao gênero e à mídia, dos quais o texto parece sempre buscar se libertar, porém igualmente, na mais ampla aquiescência a um mundo em que Boddah reside/resiste.

---

<sup>83</sup> No texto fonte: “Smith insists that a new form of music, a new aesthetic, involves an attack on and a mutilation of the physical body. ‘Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage’ (‘Imagine a man planting and culti-vating warts on his face’), Rimbaud suggests to his friend (OC, p. 270). A century later, Rimbaud’s vision of the smithy at his ‘chantier,’ beating and mutilating both his art and his self to achieve a new art, a new self, becomes for Smith an analogy for the transgressive experimental musical practice to which she, and other punk musicians, will aspire” (NOLAND, 1995, p. 601).

O corpo de Cobain resta, então, para além dos estilhaços de seu rosto, embora não excludentes destes. E essa será exatamente a dedicação de nosso estudo nos capítulos seguintes: pensar a transformação do corpo, o ruído dele, dentro da obra do Nirvana, em especial em, mas não limitado a, seu álbum final de estúdio, *In Utero* (1993). Essa transformação contempla aspectos biográficos, estéticos e políticos, e nos leva a colocar em diálogo imagem, som, letra e voz, numa produção de diálogo ou glossolalia intersemiótica que abarcará os álbuns, as *performances* e os videoclipes, além dos depoimentos que cercam a obra e o legado do Nirvana.

Acerca de *In Utero*, especificamente, vale destacar uma última citação dos diários de Cobain, que vem ao encontro da fala em glossolalia, própria do *punk-rock* e do devaneio rimbaudiano moderno. Ao tentar justificar seu hábito de dependências químicas, Cobain muitas vezes o rotulou como um possível remédio às fortes dores no estômago que sentia frequentemente. Há diversos relatos de sua busca por tratamentos. Cogita-se hoje que ele sofresse da síndrome do estômago irritado ou condição similar.

Por favor senhor! Danem-se os discos de sucesso, deixe-me ter a minha própria, rara e inexplicável doença estomacal com o meu nome. O título de nosso próximo álbum duplo conceitual poderia ser chamado “A DOENÇA DE COBAIN”. Uma ópera *rock* que é toda sobre vomitar, sucos gástricos ser um anoréxico limítrofe garoto *grunge* de Auschwitz<sup>84</sup>. E com esse épico, acompanharia um vídeo de ENDOSCOPIA *rock* (COBAIN, 2002, p. 193, tradução minha).<sup>85</sup>

Embora Cobain parecesse brincar ironicamente no trecho, esse álbum final, ou algo aproximado dele, nos vem agora, em ecos de Herberto Helder (2016), quando seus braços sumiram do mundo e do outro lado ergueram-se mãos monstruosas, fumegantes e vermelhas em sangue, na forma de *In Utero*, uma ópera *rock* acerca de fluidos corporais, recheada de ruídos imagéticos, sonoros, vocais e literários.

<sup>84</sup> Aqui resurgem, congruentes com a linguagem *punk-pop*, as referências contemporaneamente esvaziadas ao nazismo: “When I walk down the street I feel like Im at a Nuremberg rally.” (COBAIN, 2002, p. 102), traduzido rapidamente por “Quando caminho pela rua eu sinto como se estivesse numa marcha em Nuremberg”. Sobre esse esvaziamento contemporâneo do termo nazista, entre outras questões referentes à arte, refiro o leitor ao texto de Eliane Brum “Gays e crianças como moeda eleitoral”, publicado no El País, em 18 de setembro de 2017. Ali, Brum discute como a arte, contemporaneamente, entra, também esvaziada de qualquer de seus sentidos, num jogo político e midiático que pouco respeito tem com os significados ou referências possíveis das coisas. O jogo político passa a dizer respeito somente a seus próprios interesses. Embora o fenômeno não se relacione diretamente ao Nirvana ou aos músicos *punks* a que nos referimos presentemente, ele parece consistir num desdobramento contemporâneo do mesmo processo arriscado de glossolalia. Disponível no site <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/18/opinion/1505755907\\_773105.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/18/opinion/1505755907_773105.html)>. Acesso em 21 de setembro de 2017.

<sup>85</sup> No texto fonte, “Please lord! To hell with hit records, let me have my very own unexplainable, rare, stomach disease named after me. The title of our next double concept album could be called “COBAINS DISEASE”. A rock opera which is all about vomiting, gastric juices being a borderline anorexic Auschwitz-Grunge-Boy. And with this epic, an accompanying ENDOSCOPE rock video.” (COBAIN, 2002, p. 193).

No capítulo seguinte, exploraremos exatamente essa ligação performática e violenta entre as obras de Kurt Cobain e Herberto Helder, num primeiro momento, para gerar um debate mais amplo sobre os gestos de vida e de morte que compõem o legado de Cobain, seu nome autoral e a perpetuação dos riscos e registros comunitários estabelecidos nesse enlace. Seu corpo se estabelece nessa tensão, violenta e contraditória.

## 2. DISPERSÕES

### 2.1 A MAÇÃ ENVENENADA: GESTOS DE AUTOR, CORPO E OBRA ENTRE HERBERTO HELDER E KURT COBAIN

O que a aparência, a sintaxe e o estilo de um texto dizem sobre quem o escreveu? A pergunta, também se faz a voz narrativa do romance *A maçã envenenada* (2013), de Michel Laub, na página nonagésima do texto. A questão não é simples, tampouco nova. O livro, que me fora apontado por diversas fontes como importante para minha pesquisa de tese, por se tratar, segundo as descrições, de um romance que tem como epicentro o show do Nirvana em São Paulo, no ano de 1993, faz parte de uma trilogia memorialista empreendida pelo autor e jornalista gaúcho na qual ele busca desenhar tramas que ligam narrativas pessoais a grandes eventos de amplitude histórica mundial ou aquilo que Nietzsche chamou na *Segunda Consideração Intempestiva* (2003) de história monumental. A empresa foi iniciada por *Diário da queda*, de 2011, e, parece-me, terminada em 2016 com *O tribunal da quinta-feira*. Na orelha da publicação de 2013, lê-se:

Focado nos anos 1990, *A maçã envenenada* é o segundo volume da trilogia sobre os efeitos individuais de catástrofes históricas inaugurada com *Diário da queda*, cuja ação central se dá nos 1980. Em ambos, Michel Laub aborda o tema da sobrevivência usando os recursos da ficção, do ensaio e da narrativa memorialística, numa linguagem que alterna *secura* e lirismo, ironia e emoção no limite do confessional. (LAUB, 2013)

De fato, a leitura do romance nos interpela constantemente sobre a possibilidade de ligação entre a experiência individual e a coletiva. Mais que isso, *A maçã envenenada* insistentemente refaz a pergunta com a qual iniciamos esta seção e se interroga sobre qual o limite entre obra e autor. Imediatamente, em suas primeiras linhas, traz referência a outro ponto chave dessa discussão: a morte. Mais especificamente, um suicídio. “Um suicídio muda tudo que seu autor disse, cantou ou escreveu” (LAUB, 2013, p. 7) é a primeira frase do romance. Faz referência ao suicídio de Kurt Cobain e também a uma personagem potencialmente fictícia do romance de Laub. Ao longo do texto, Cobain reaparece, em diálogo constante com o relato intimista da vida pessoal do narrador e suas experiências cruzadas com outras figuras históricas ou ficcionais. O próprio título, bem como a divisão tripartida do romance cujas partes são “Que sorte ter encontrado você”, “Por trás da beleza” e “A não ser que seja sobre mim” fazem referência a uma composição do cantor *grunge*. Nomeadamente, a canção “Drain you” [Drenar você], que está no álbum *Nevermind* de 1991 e parece descrever

poeticamente a relação amorosa entre dois bebês no útero materno. Contudo, o que me interessa na frase destacada acima é a palavra “autor”. Autor de quê? O texto não sinaliza anteriormente que estamos falando de um escritor, músico ou compositor. Faz referência a falas, cantos e escrituras. Contudo, os termos “seu autor” parecem se referir primeiramente ao ato do suicídio. Ou seja, o autor do suicídio referido. O autor daquela morte. O autor do gesto que dá início à decomposição daquele corpo, do corpo seu, daquela obra.

### 2.1.1 Corporal e circulatório

Na obra do poeta português Herberto Helder, encontraremos algumas questões potentes para pensar o tratamento deste fenômeno relacionado à autoria. Afinal, Helder, durante grande parte de sua carreira, notabilizou-se exatamente por esconder sua face autoral dos holofotes midiáticos.

Em *Os nomes da obra: Herberto Helder ou O Poema Contínuo* (2016),<sup>86</sup> a também portuguesa Rosa Maria Martelo discute a obra de Helder e relembra o progressivo recolhimento do escritor, que detestava notoriedade pública, recusava-se a receber quaisquer prêmios, dar entrevistas ou apresentar-se em público. Martelo comenta também que a obra poética do escritor estava inextricavelmente ligada a esse apagamento (MARTELO, 2016, p. 20). Ao negar seu corpo biológico como parte de uma máquina mercadológica que apela à celebridade como par ao talento artístico na contemporaneidade, sem “nenhuma premeditação comercial” (MARTELO, 2016, p. 21), Helder estaria, segundo a autora, dando vazão a uma faceta chave da experiência poética moderna que remonta a Samuel Coleridge e Arthur Rimbaud, por exemplo: o silenciamento ou a morte da figura autoral. Cabe-nos aqui perguntar, o efeito do apagamento dessa figura gera um espaço vazio de silêncio em lugar daquela presença divina que justificaria e explicaria a obra? Em lugar do corpo solar que daria à luz a palavra?

Martelo aponta para dois textos basilares acerca dessa questão, os célebres “A morte do autor”, escrito por Roland Barthes em 1968, e “O que é um autor?”, de Michel Foucault, palestra que foi a público um ano depois do texto de Barthes.

Uma das questões mais notáveis postas no discurso de Foucault (2001) diz respeito à significância do termo obra; de tudo que foi produzido por um determinado autor, entre textos

---

<sup>86</sup> Importante notar desde o início a proposição do título de Martelo, que alterna autor e obra através da conjunção “ou”, num título que é também de uma publicação do próprio Helder.

publicados, textos não-publicados, texto não escritos para publicação, cartas, ensaios, listas de compras, lembretes, diários, arquivos pessoais, etc., o que é (ou deve ser considerado) sua obra? Como dar conta de um conceito tal como “obra completa”? O que ficaria fora? E o que ficaria dentro senão a vida inteira? Ademais, questiona-se também se pensar a escrita como ausência não seria simplesmente a repetição, em termos transcendentais, dos mesmos princípios de fundo religioso que construíram a tradição da figura autoral todo-dominante.

Já Barthes (2004), em “A morte do autor”, defende que o texto não tem anterioridade; nem sequer responderia a uma descendência hereditária que acusaria a sua proveniência a partir da figura do autor. O texto existe apenas como aqui e agora, um performativo. Ressalva seja feita, Barthes, em seu texto, leva, em última instância, o poder transcendente do significado de um pólo, aquele autoral, ao outro, o pólo do leitor. Ainda assim, é interessante pensar esse performativo, que no presente texto quero tratar com a forma do gesto. O gesto artístico relacionado com o movimento corporal que não deixa rastros, que é *performance*, muito embora possa estar consolidado numa página imutável que nos ilude à sua finalização.

Em Herberto Helder, particularmente, o corpo literário nunca está fechado. O próprio Helder, bem como Rosa Martelo, reforçam o desejo de transmutação permanente, de contínuo e de não-finalização, sempre ligado à imagem do corpo que “[...] tornava-se circulatório: ao mesmo tempo cerrado sobre si como um corpo e aberto à respiração” (MARTELO, 2016, p. 19). Após estabelecer diálogo, com a breve menção aos textos franceses sobre autoria, a autora afirma:

[...] poucas obras do século XX terão sido tão extremas nesta convicção de que para ser do mundo [...] para estar completa –, a obra deveria libertar-se de tudo o que não fosse a energia da matéria da poesia: linguagem, imagem (memória, figuração), som, ritmo. Mas, que essa matéria provém de um corpo que é carne sentiente, matéria que partilha a reverberação do som e das imagens, é o que o poema contínuo herbertiano narra ininterruptamente. E aí gera-se um efeito na aparência paradoxal: a narrativa decorrente deste processo de transmutação, ao mesmo tempo que externaliza o autor, faz da obra e das imagens que ela convoca o retrato indirecto de uma figura autoral afinal fortíssima, cujo estilo se define como memória singular, única, isto é, pelo acervo das imagens que o poema organiza e pelo *modus faciendi* que as transforma em organismo vivo, criado em forma. (MARTELO, 2016, p. 19).

Em Herberto Helder, como Martelo sugere já a partir do título de seu ensaio crítico, há uma confusão entre a figura do autor e o corpo da obra, de modo que é impossível definir o que seja um ou o outro. Autor e obra formam um contínuo indissociável que pode, segundo a perspectiva que se adote, parecer mais torto para um lado ou para o outro. São, enfim,

confundíveis. Ao leitor é facultada a alternativa proposta pela conjunção “ou”. Assim, em resposta à questão posta pelo texto focaultiano, parece-me que o apagamento da figura do autor não nos deixa com o vazio de uma ausência, mas, pelo contrário, com a presença silenciosa do gesto corporal, violência primordial.

Martelo pontua duas imagens presentes na obra de Helder que remetem a esse fenômeno de confusão entre corpo e obra. A primeira refere-se à breve narrativa de um operário em uma fábrica de papel que caiu no misturador da máquina e foi literalmente transformado em pasta de papel. Sobre essa primeira emergência, ela afirma que “A ideia de morrer transformado em papel [...] envolve uma sugestão de dissolução ou anulação que é estruturante na poética de Herberto Helder, e que se associa à relação entre assassinato e assinatura cedo tematizada” (MARTELO, 2016, p. 16). A segunda das duas imagens se refere ao artista plástico norte-americano Luis Jiménez cuja morte efetivamente se deu na finalização de uma obra, no caso, uma escultura. O poema, originalmente do livro *A faca não corta o fogo*, de 2006, lê-se:

[...] e então ele, o escultor norte-americano Luis Jiménez, morreu  
 esmagado pela sua obra:  
 o jornal diz que durante dez anos trabalhou na mesma peça,  
 um cavalo com dez metros de altura raptado ao caos, ligado  
 pelo sangue sombrio,  
 diz a notícia que ele amava as grandes dimensões das imagens,  
 amava a fibra de vidro o ferro o aço e amava  
 a energia das formas rápidas a inoxidável radiação das formas,  
 eu penso que ele meteu os dedos de cada mão até ambos os braços  
 desaparecerem do mundo,  
 já a luz se fazia da madura matéria do mundo, [...] (HELDER, 2016, p. 589)

A escultura em questão hoje se põe em frente ao Aeroporto Internacional da cidade de Denver, no Colorado americano. Inúmeras publicações na internet se referem à figuração como “*blucifer*”, “*diablo*”, demônio e falam da estátua ser amaldiçoada devido à sina do artista que a criou. Note-se que, em ambos os casos, o sujeito/autor é rasurado. Torna-se ruído, em obra. Temos, então, numa nova perspectiva, a remontagem do mesmo esquema delineado acima pela frase de abertura do livro de Laub, autor, corpo, obra e morte. E, por outro lado, a reiteração de uma mítica moderna relacionada ao poeta maldito, cuja hereditariedade recente nos leva pelo menos a Baudelaire.

Quando inserimos nessa equação o papel da mídia de massa, como a conhecemos na segunda metade do século passado, temos uma fórmula que sempre gerou conflito.



Brevemente, podemos mencionar os casos de Kurt Cobain e Amy Winehouse, ou da Princesa Diana, de Gales, dentre outras celebridades que tiveram relações conturbadas com os meios de comunicação e, muitas vezes, se não cruzaram o limiar da vida, em digladio parasitário com os paparazzi, certamente flertaram com a possibilidade. Numa passagem enigmática, após a primeira menção do operário na fábrica de papel que cai no misturador, Martelo insere uma breve justificativa de Helder para o poema em que ele conjectura a razão da imagem ser o fato de que a imprensa fornece “um novo dia e uma noite maior” (MARTELO, 2016, p. 14).

No texto *Photomaton & Vox*, publicado em 1979, Helder dialoga com a prosa e redige alguns de seus textos mais metalinguísticos, de modo que muitas vezes quase se chega ao gênero do manifesto poético:

(O verbo impregnava a terra, a energia impregnava a terra).  
Tudo isso é para a grande máquina circulatória, o aparelho digestivo, o sistema respiratório. Coisas do corpo que precisa de *transe*, de êxtase. Essa é a significação. Estamos a trabalhar com instrumentos que abalam tudo. Há uma energia geral comutada à passagem pelo corpo. É uma comutação cultural. E afastem daqui o surrealismo. Afastem a metafísica, a política, as ideiazinhas de merda. Um transe. A palavra é uma provocação destinada a uma espécie de intransigência física. E que é o corpo senão ele mesmo? (Photomaton & Vox, 1979, p. 123, realce meu)

Qual dançarino que realiza sua *performance* silenciosamente em algum recôndito aposento, a produzir e produzir-se, sem nada deixar restar num após que lhe possa ser alienado, a poesia de Helder se propõe, talvez, gestual, performática.<sup>87</sup> Qual a ânfora derridiana, anteriormente benjaminiana, delineada em *Torres de Babel* (2002) para referir-se ao processo da tradução nos termos de uma relação entre original e tradução que se vê estilhaçada e da qual restam apenas cacos que se conjugam, em traços fugidios, a nomes à margem da linguagem, a poética de Helder se propõe como totalidade circulatória, e as imagens de circuitos elétricos atravessantes de corpos, ventanias circundantes e sistemas sanguíneos ou digestivos pululam em seus versos.

Da mesma forma que a tangente toca o círculo apenas de forma fugidia e em um único ponto [...] em um movimento de amor e quase no detalhe [...] o *gesto* desse amante [...] ele não reproduz, não restitui, não representa; no essencial ele não devolve o sentido do original, a não ser nesse ponto de

<sup>87</sup> Essas propostas e desejos, claro, também são incompletas, pois os versos de Helder me chegam às mãos como reproduções vendáveis, tal qual o são ao redor do mundo. É possível que o inalienável aqui esteja na *performance* do texto, na medida em que ele não é facilmente parafraaseável para que se dê à luz mais tarde uma explicação, além do fato de que a poesia herbertiana (como muitas tais) parece clamar por ser lida em voz alta, efetuada em *performance*. Uma vez executada, nada mais pode lhe alienar do sujeito que a fez presença.

contato ou de carícia, o infinitamente pequeno do sentido. Ele estende o corpo das línguas, ele coloca a língua em expansão simbólica [...] o novo conjunto mais vasto deve ainda reconstituir alguma coisa. Não é talvez um todo, mas é um conjunto cuja abertura não deve contradizer a unidade. [...] a ânfora é uma com ela mesma toda se abrindo para fora – e essa abertura abre a unidade, torna-a possível e proíbe-lhe a totalidade. Ela lhe permite dar e receber. (DERRIDA, 2002, p. 49, realce meu).

Esse gesto de amor pode ser entendido como um gesto de vida, qual Nietzsche pensa a utilidade do fazer histórico desejado, em prol da vida, “contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro” (NIETZSCHE, 2003, p. 7). Esse gesto crítico e consciente toma para si o curso da história e através de uma força plástica dá direção, remonta e cura o que são apenas fraturas e cacos, sem, todavia, a preencher.

Se formos capazes de compreender Herberto Helder (e, por extensão, autor e obra) como ânfora estilhaçada, poderemos voltar nosso foco agora para o outro gesto que nos detém a atenção no presente texto: o gesto suicida de Kurt Cobain. Será nosso objetivo pensar, especialmente, a relação desse gesto de morte com o seu correspondente corpo, termo que pode significar dentro dessa conversa, ambos, corpo biológico ou corpo de obra, bem como a negação de qualquer das partes, no contínuo de vida e arte que sugerimos acima.

### **2.1.2 A maçã envenenada**

O tom intimista da escrita de Michel Laub em *A maçã envenenada* confunde o leitor com a biografia do autor. A voz narrativa chega a referir-se ao texto como uma biografia na página final. Certos traços pessoais, a formação de advogado e jornalista, a juventude em Porto Alegre e, certamente, a postura e voz de quem é autor literário hoje, bem como a recorrência de fatos e personagens históricos mais conhecidos mundialmente como Kurt Cobain, sua morte, o show do Nirvana em São Paulo, a guerra civil em Ruanda (iniciada dias depois do suicídio de Cobain), a narrativa de sobrevivência de Immaculée Ilibagiza, todos contribuem para que os limites historiográficos e literários sejam obliterados. É somente após a entrada de outras subjetividades e de outras possíveis historiografias pessoais na obra que o leitor começa a se perguntar se está a ler um relato memorialista ou uma ficção mais constituída.

Ilibagiza é uma personalidade histórica real. A autora ruandesa, sobrevivente do massacre étnico levado a cabo em seu país durante os anos 1990, escreveu um relato autobiográfico na forma do livro *Left to Tell: Discovering God Amidst the Rwandan*

*Holocaust* [Sobrevivi para contar: o poder da fé me salvou de um massacre]. Sua história faz par com outros relatos de sobreviventes, como os de Primo Levi, Anne Frank ou do brasileiro sobrevivente do Massacre do Carandiru, André du Rap. Como foi dito acima, Laub, em sua trilogia, busca associar grandes catástrofes históricas a relatos pessoais, e é sintomático que ele passe dos ecos do holocausto judeu nas mãos dos nazistas em seu primeiro livro para o suicídio de Kurt Cobain no segundo.

No texto do romance, a narrativa da sobrevivente Ilibagiza parte de uma entrevista feita com ela pelo narrador, anos mais tarde dos incidentes dos anos 1990. Esta segunda temporalidade da narrativa se dá quando o narrador já se tornou jornalista (como o próprio Laub), após o trauma de uma relação tóxica com uma colega de banda que terminou em tragédia naquele ano de 1993, um acidente de carro meses depois, algum tempo no hospital em recuperação, a dispensa do serviço militar obrigatório que ele estava a prestar naquele tempo, um ano de “exílio” na Inglaterra trabalhando numa lanchonete e a volta para o Brasil, quando finalmente largou também o curso de Direito (Laub é formado em Direito) que inicialmente cursava, antes do alistamento. Essa linha temporal é remontada fragmentadamente, ao longo do romance, em pequenas entradas que poucas vezes atingem sequer duas páginas, semelhantes a possíveis entradas de um diário. Ele próprio (narrador) remonta as decisões que levaram a cada uma dessas consequências. É capaz de descrever de forma clara cada etapa do processo que resultou em sua vida, como ele a conhece (como bem nota André Luiz Aguiar, em texto sobre a obra de Laub, no blog *Andrecefalia e as opiniões não-solicitadas*).<sup>88</sup> Não parece haver nada que o narrador desconheça. Até quando ele admite desconhecimento – especialmente naquilo que tange a figura feminina de sua colega de banda, Valéria –, é capaz de formular inúmeras explicações para os acontecidos, traceando a historicidade de eventos e relatos póstumos dados por testemunhas (principalmente por Ilibagiza e pelo outro colega – potencialmente fictício – de banda, Unha). A lógica solar do narrador falha apenas, talvez, ao não-enunciar a palavra “morte”, “amor” ou um sem-número de outras possibilidades, uma vez que ele se refere à palavra não enunciada apenas como “a palavra”, relativa ao momento de seu acidente automobilístico; ele cruzara um sinal vermelho em nome da palavra.

As duas figuras históricas, Cobain e Ilibagiza, são narrativizadas em rota de colisão e funcionam como polos opostos para as reflexões do narrador. A voz narrativa então se

---

<sup>88</sup> Postagem de 11 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://andrecefalia.wordpress.com/2016/10/11/laub/>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

questiona a respeito do lugar de fala e do discurso produzido, novamente. O que qualifica o discurso de Cobain? O que dá autoridade a ele, uma pessoa que fundamentalmente desistiu da vida? Como ele pode ser um herói, enquanto outra figuração de esperança maior, como Immaculée Ilibagiza, existe e é largamente ignorada, senão por pequenos grupos de interessados, em sua boa parte, religiosos? Por que o discurso de Ilibagiza é visto como “uma lição aguada de breguice” (LAUB, 2013, p. 102), quando ela supostamente representa um traço de humanidade e compaixão muito maior do que um suicida, que por definição é alguém que preferiu a morte à comunidade? O que deixou esse suicida, senão artefatos alienados de sua pessoa física e real, enquanto Ilibagiza percorre o mundo, ainda, com seu corpo e voz a oferecer-lhes?

Herói na tradição grega era exatamente aquele que se sacrificava pela comunidade, em muitos casos, de filiação divina, parte homem, parte deus. Por outro lado, a função de expiar os pecados recaía sobre a figura do *phármakon*, que, como nos reescreve Derrida (2005), constitui um termo ambíguo, de duplo sentido, podendo significar remédio ou veneno. De um modo ou de outro, *phármakon* era o excedente, o suplemento, o não-natural ou não-divino. Derrida o associa à escritura (acessório, acidente, excedente), que viria complementar o corpo naturalmente constituído, fosse para o bem da cura ou para o mal do envenenamento. Mais precisamente, a acepção relativa ao bode expiatório está ligada a um vocábulo sinônimo e quase homônimo, *pharmakós* (feiticeiro, mágico, envenenador) “que tem a originalidade de ter sido sobredeterminada, sobrecarregada pela cultura grega com outra função. Com outro papel, e formidável. Comparou-se o personagem do *pharmakós* a um bode expiatório. O mal e o fora, a expulsão do mal, sua exclusão do corpo (e fora) da cidade” (DERRIDA, 2005, p. 79).

O ritual do *pharmakós* consistia em, uma vez por ano, no sexto dia da Targélias (não por coincidência, aniversário de Sócrates, nos escritos de Platão), um homem ateniense ser expulso pelos outros homens e um segundo homem ser expulso pelas mulheres da cidade, como forma de expurgo, purificação do corpo da pólis, sacrifício humano. Constituiu-se assim um jogo entre o dentro e o fora, do qual o *pharmakós* era a suma representação. Mais tarde, na tradição cristã, apareceria o cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo, como nova forma de expiação dos pecados, igualmente dentro e fora do mundo, parte deus, parte homem. Sempre num contexto ritualizado, comunitário e sacrificial.

Certamente, Laub toma liberdades acerca das figuras históricas que trata, tanto que a edição faz uma ressalva antes de oferecer-nos o texto:

Alguns personagens e fatos deste livro são baseados em personagens e fatos reais, mas possuem autonomia ficcional e não emitem opinião sobre nenhuma situação concreta. Alguns fatos, falas, citações e acontecimentos históricos foram alterados no todo ou em parte. (LAUB, 2013).

Contudo, é, principalmente, com o desenvolvimento da personagem de Valéria que a narrativa se anuncia mais fortemente ficção. Até o ponto em que o narrador coloca em foco os detalhes de sua vida pessoal, a escola, as bandas, a universidade, o serviço militar, parece-nos que estamos ainda a saber mais sobre a vida de Laub. Porém, quando começam a aparecer detalhes e subjetividades pessoais alheias não-midiáticas é que surge a questão: “não, esse cara não pode estar dividindo comigo fatos e pensamentos tão íntimos de uma vida que não é a sua”; ou “ele não pode estar vendendo algo que é alheio!” .

A própria obra se interroga frequentemente sobre a possibilidade de subjetivação, ainda mais sobre a subjetivação que nega a subjetividade do outro. Eis que o narrador, já ao final do livro, passa a escrever com a suposta voz de Valéria. Em itálico, a voz da personagem surge na obra, marcadamente diferente daquela do narrador-personagem inominado; mas, não a voz da personagem, a voz da personagem segundo a subjetividade do narrador. Ou seja, como ele *pensa* que Valéria o questionaria hoje. E, se Valéria é somente uma criação por parte da voz narrativa, novamente, faculta-se ao leitor a conjunção alternativa “ou”. Todavia, ela questiona o tratamento dado por ele, até então, ao lamurioso “perdedor” Cobain, frente o exemplo de vida dignificado de Iibagiza:

Valéria perguntaria:  *você realmente acredita nessa história de glamour da doença? Você já perguntou para a mãe de um esquizofrênico se ela preferia que o filho tivesse problema de vesícula? Você já perguntou para alguém numa cadeira de rodas se a vida acabou mesmo? Já olhou para alguém cego, com queimaduras graves? [...] Você reparou se a pessoa tem família ou amigos? Se até o último instante pode querer fazer algo diverso de pensar no que você acha que ela pensa? Que autoridade você tem para especular sobre essas pessoas? Você estava na pele delas? Conversou com alguém que fosse próximo a elas? Sabia algo além do que leu nos jornais que gosta tanto de criticar, escrito por jornalistas que estão abaixo de você? Ou por uma conversa de quinze minutos com um gravador ligado? Como você julga o que uma esposa sente pelo marido? Ou uma filha sente pelo pai? Ou um viciado sente sobre si mesmo? (LAUB, 2013, p. 103)*

Essa é a fronteira da subjetividade que não podemos romper. É também a fronteira da representação. É o fora do jogo inacessível, senão em sua margem, somente através do seu

suplemento, o acidente, o excedente, o próprio *phármakon*, em Derrida. É possível, também, que na contemporaneidade o não-midiático coincida com o não-humano.

### 2.1.3 Não-humanos e fugidios

A lírica contemporânea está permeada pela noção da literatura de testemunho. Em *O que resta de Auschwitz* (2008), Giorgio Agamben discute a cisão contemporânea resultante do processo de subjetivação. Embora não se localize exclusivamente na modernidade, essa experiência de trauma parece ser levada ao limite nesse período histórico. Agamben localiza processos semelhantes a esse fenômeno moderno na dessubjetivação própria do fazer poético que desde sempre acusou essa cisão. Anteriormente, referíamos-nos a ela na forma das musas; aquele ser que, ainda em Homero, vê e sabe, mas fala somente através do poeta. Bem mais tarde, esse fenômeno será notado e sistematizado por poetas como John Keats, Samuel Coleridge e Arthur Rimbaud – este, no sintético *je est un autre* [Eu é um outro]. Já na construção do filósofo italiano, essa figura é representada na lírica do pós-guerra pela imagem do muçulmano. Esse jargão, surgido num campo de concentração nazista, é usado para se referir àquela massa de indivíduos que já perderam toda e qualquer faculdade ou possibilidade de subjetivação, aqueles que já não falavam, já não reagem, já estavam entregues. O mesmo tipo de indivíduo surgiu em todos os campos, com variações no epíteto entre “idiotas”, “aleijados”, “camelos”, “enfeites”, etc. Todavia, o nome muçulmano se relaciona com a postura corporal adotada por esses indivíduos, uma postura que denunciava, para além de suas visagens abatidas pela desnutrição, a total entrega de suas possibilidades de subjetivação. A posição era similar àquela adotada pelos muçulmanos em reza: são ambas posturas de resignação. Dissimilares, é claro, já num primeiro relance, pela convicção demonstrada no ritual religioso, em oposição à falta de assertividade dos muçulmanos dos campos: “enquanto a resignação do *muslim* se enraíza na convicção de que a vontade de Alá está presente em cada instante, nos menores acontecimentos, o muçulmano de Auschwitz parece ter, pelo contrário, perdido qualquer vontade e qualquer consciência” (AGAMBEN, 2008, p. 52-53). A passividade do muçulmano se fratura da – embora esteja terminantemente associada a – receptividade auto-afetiva do sujeito.

Há uma imagem provida por Agamben que me parece bastante elucidativa. Diz respeito à película fotográfica que é impressionada pela luz. Esta estaria para o testemunho como algo outro estaria para o muçulmano. Podemos imaginar esse algo outro como sendo

um filme que não se deixa revelar, o duplo daquele primeiro sujeito. Este é o que se deixa trazer à luz, que recebe e demonstra afeição, tem prazer em se deixar revelar e uma contraposta vergonha relacionada a esse prazer de deixar-se ver, pois, de alguma forma, segundo Agamben, essa tráfico com a luz tornaria a película cúmplice da ação. Podemos igualmente pensar esse duplo quanto à noção de autor e obra ou mesmo quanto às noções de obra escrita e obra interpretada.<sup>89</sup>

Vemos que são gestos esses sempre no limite do possível, na beira do paradoxo. E, à luz desse debate, volta-se à questão: o que a aparência, a sintaxe e o estilo de um texto dizem sobre quem o escreveu? De certo modo, podemos pensar que esses elementos nada dizem sobre aquele que escreveu o texto. Eles são quem o escreveu, confusão de vida e obra, na forma da testemunha, ou a possibilidade de subjetivação. Assim sendo, o que eles dizem sobre o muçulmano? A resposta é simples: nada, pois não há possibilidade de dizer. O muçulmano é perpétuo anônimo e obscuro. Seria ele resitência ou subserviência? Paradoxal, não é nenhum dos dois como forma definida.

Volto, afinal, a Herberto Helder para finalizar meu argumento. E peço que rememorem também o gesto de Luis Jiménez descrito acima, especialmente os versos “eu penso que ele meteu os dedos de cada mão até ambos os braços desaparecerem do mundo” (HELDER, 2016, p. 589); gesto do “eu”, sujeito poético de Helder, ao pensar a morte/criação do escultor norte americano, ou “acto de paixão absoluta, de fusão com a matéria, de transmutação” (MARTELO, 2016, p. 17), como Rosa Maria Martelo descreve. Eis Helder, no início de *Servidões*:

Trouxeram uma vez um porco selvagem caçado nas serras e atiraram-no para cima da mesa da cozinha, uma longa mesa coberta de zinco. Abriram-no de alto a baixo com enormes facalhões e cutelos, o sangue corria por todos os lados, meteram as mãos e os antebraços na massa vermelha, e eles

---

<sup>89</sup> Embora não me arrisque a fazer uma leitura psicanalítica mais profunda da questão, é importante fazer referência, sobre o duplo, ao texto de Freud, “O inquietante”, de 1919. Freud identifica o inquietante como um retorno a uma fase primitiva já superada do desenvolvimento (ou o retorno de algo dessa fase que havia sido reprimido) em que o Eu não se diferenciava tão nitidamente do mundo. Freud postula também a associação desses estados de desenvolvimento primitivo a concepções de mundo “bárbaras” animistas, em que se acreditava que o pensamento humano poderia ter efeito material sobre o mundo. O surgimento do inquietante acusa exatamente essa divisão da consciência que Freud associa também aos ditos de poetas que sugerem a mesma dupla natureza do ser humano que discutimos acima, “No Eu forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do Eu, que serve à auto-observação e à autocrítica, que faz o trabalho da censura psíquica e torna-se familiar à nossa consciência [Bewußtsein] como ‘consciência’ [Gewissen]. No caso patológico do delírio de estar sendo observado, ela torna-se isolada, dissociada do Eu, discernível para o médico. O fato de que exista uma instância assim, que pode tratar o restante do Eu como um objeto, isto é, de que o ser humano seja capaz de auto-observação, torna possível dotar de um novo teor a velha concepção do duplo e atribuir-lhe várias coisas [...]” (FREUD, 2010, p. 264).

reapareceram depois como calçados de luvas sangrentas, vivas; deitaram então para os baldes as vísceras que fumegavam: os pulmões, o fígado, os intestinos. De tudo aquilo subia um perfume agudo, embriagado, doloroso. À noite tive febre. Havia qualquer coisa pérfida e perversa neste mundo das frutas fortes, dos animais esquartejados, dos cheiros, este mundo espesso e quente, um mundo de imagens orgânicas. (HELDER, 2016, p. 601-602)

São mãos fumegantes e vermelhas monstruosas que surgem em vísceras aos nossos olhos. Não mãos humanas simplesmente recobertas de sangue, vapor e vísceras, vivas!<sup>90</sup> Obra, irremediável obra *In Utero!* Esse é o único sujeito possível, enquanto, por outro lado, os braços desaparecem do mundo.

O romance de Laub busca se aproximar do gênero testemunho, porém fica claro que não há comprometimento do corpo nos gestos de sua escrita, excetuado, quem sabe, o gesto de morte ensaiado pelo narrador ao acelerar seu carro em direção ao acidente que fratura sua vida, único momento em que ele não deixa a ação clara e explicitada, com decisões bem examinadas, momento em que sua motivação é silenciada na forma da palavra inaudita, a palavra não-enunciada. É essa a real tragédia de seu narrador, o não-comprometimento fundamental de sua personagem, regra quebrada apenas naquele fugidio instante.

Valéria, novamente, ou, o narrador sugerindo-nos a voz de Valéria, fala em itálico. O narrador é seu interlocutor, bem como enunciador, embora o discurso o tenha como destinatário imediato.

*Você que teve uma vida tão cheia de aventuras, e alguma vez teve a experiência mais importante? Alguma vez você se envolveu de verdade com alguma coisa? Você já gostou de alguém de verdade? Já fez algum sacrifício por outra pessoa? Abriu mão de alguma coisa valiosa? Deu alguma prova? Aceitou perder uma única vez? Digo perder de verdade, sem a recompensa de ser vítima. Só você e a sua derrota. Você e o fim. Só o fim. Mais nada e ninguém, apenas o fim.* (LAUB, 2013, p. 107).

Em dado momento do romance, Valéria, a personagem, àquela altura da narrativa, ainda viva, questiona o narrador sobre suas preocupações quanto ao serviço no quartel, que o impede de ir ao desejado show do Nirvana: por que você não simplesmente vai? A ação é irrealizável ao narrador-sem-nome. Ele conjectura somente. Ir ao show significaria tornar-se desertor, arriscar a prisão, abdicar de diversas ou impensadas possibilidades futuras, quem sabe um concurso público.

<sup>90</sup> Freud discute também a possibilidade do inquietante estar ligado a um objeto vivo que aparenta estar morto ou de um objeto morto que aparenta estar vivo. O duplo é também, afinal, na forma da alma imortal, uma primeira reação psicológica humana à presença da morte.



**Figura 2** – Kurt Cobain, Vancouver, 1992



Fonte : Peterson (2003)<sup>91</sup>

A foto acima consta na compilação de Charles Peterson intitulada *Touch me I'm sick* [Toque em mim estou doente] (2003). Uso-a aqui para criar um choque entre a perspectiva de não-comprometimento corporal do personagem de Laub e o necessário comprometimento do corpo na *performance* daquele momento representado pela foto, em seu *click* fugidio. Na foto, Cobain é representado em *performance*. No meio de uma cambalhota, ele parece quase ereto. Parece continuar tocando, canhoto e, naquele momento, invertido também de ponta cabeça. Sobretudo, nessa representação, Cobain é humano e não-muçulmano, pois seu corpo se insere na mídia e cria-se em voz, ainda que resguarde em sua potência também o ruído de gestos alternos.

<sup>91</sup> Também disponível no site <http://constructionlitmag.com/culture/music/great-rock-photographers-charles-peterson/1345215508000/>. Na mesma página, pode-se ler o relato de Peterson sobre a foto, como se segue: “[...] there’s the one photograph of him where he’s got his legs up in the air. You don’t see his face really; he’s still playing the guitar. It’s kind of at a diagonal in the frame. He’s doing a somersault essentially, but it just sort of looks like he’s floating above the stage upside-down. Just like Mick Rock said, that’s one of those shots that just happened in the blink of an eye. Especialmente back then when you were shooting film you didn’t know whether you got it or not, or anything, until a day or two later. So, you just kinda took it and maybe filed it to the back of your mind that this is something that happened but just kept on shooting.” Acesso em 19 de março de 2017. Eis a minha tradução: “[...] tem uma foto dele em que ele está com as pernas no ar. Você não vê o rosto dele; ele ainda está tocando guitarra. É uma espécie de diagonal no quadro. Ele está fazendo uma cambalhot, mas parece que ele está flutuando acima do palco de cabeça para baixo. É como Mick Rock disse, essa é uma daquelas fotos que aconteceram em um piscar de olhos. Especialmente naquela época, quando você estava fotografando, não sabia se tinha conseguido ou não, até um ou dois dias depois. Então, você tira a foto e talvez arquiva na parte de trás de sua mente que isso é algo que aconteceu, mas seguiu fotografando”.

### 2.1.4 Corpos em deslize

Sobre as questões lançadas por Laub (e reescritas acima), ao contrapor as figuras de Kurt Cobain e Immaculée Ilibagiza, não aponto respostas. Porém, tomando uma porta tangencial, gostaria de pensar sobre o título que a tradução para o português propõe à obra de Ilibagiza. Em português, o livro se chama *Sobrevivi para contar: o poder da fé que me salvou*. Chamo atenção para os termos “poder” e “fé”. Curioso que se instaure através da tradução, e certamente também por razões comerciais, um discurso tão fortemente ideológico. Em inglês, o livro tem o título *Left to tell: Discovering God Amidst the Rwandan Holocaust*. Chamo atenção, como recorte, para as palavras “poder” e “fé”, pois elas surgem curiosamente na tradução e parecem reforçar certo direcionamento mercadológico e ideológico, que diz respeito à projeção da imagem autoral e ao público que está sendo objetivado por essa estratégia de publicação. Nesse sentido, é pertinente dizer que Ilibagiza trabalha também como treinadora motivacional.

André Lefevere em *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2007) se debruça exatamente sobre esse aspecto ideológico presente no fenômeno tradutório. A abordagem que Lefevere traz aos estudos da tradução se pauta por focar a questão da reescrita tradutória como uma potente ferramenta ideológica, necessariamente político-estética, capaz de criar ou recriar autoridade e fama literária nos sistemas de chegada e partida que entram em contato através do gesto da tradução, influenciando a percepção de dada obra (e, por extensão, de dada cultura) naqueles sistemas. Lefevere se esforça, pois, em enxergar as razões políticas e ideológicas que permeiam as escolhas estéticas feitas na tradução.

Ilibagiza é uma figura que remete a uma forma de poder estabelecida, a fé, que sinaliza esperança de transcendência. Por outro lado, a figura de Cobain, também prontamente vendável, remete a outro tipo de afeição e culto. Não tenho certeza se ao medo. Possivelmente, ela esteja mais próxima da desesperança ou do desamparo irremediável, o que nos propõe muito mais à imanência do que ao seu contraponto transcendental. Remete-nos muito mais ao corpo e ao material, qual o Eros de Platão, descalço, rude, astuto e desejoso do que lhe falta; corpo nesse caso aniquilado por um último gesto crítico fatal.

A certa altura do diálogo de *O Banquete* surge a seguinte descrição de Eros:

Na qualidade de filho de Poros e Penia, coube-lhe uma sorte semelhante a deles. Em primeiro lugar, está sempre na penúria e está longe de ser, como a maioria o imagina belo e delicado: pelo contrário, é rude e enrugado, ainda descalço e não tem lar; deita-se constantemente sobre a terra nua, pois não

dispõe de um leito, descansando junto às soleiras das portas e às margens das estradas ao ar livre; coadunando-se com a natureza de sua mãe, permanece convivendo sempre com as privações. Entretanto, assemelha-se a seu pai, é um planejador que visa a tudo que é belo e bom e, de fato, ele é corajoso, impetuoso e intenso, um admirável caçador, o tempo todo urdindo estratégias; desejoso e amante da sabedoria [...] Não sendo por nascimento nem imortal nem mortal, num mesmo dia, estando repleto de recursos, viceja e pulsa de vida, para depois, num outro momento, ficar moribundo e morrer (PLATÃO, 2010, p. 79).

Nos diálogos, já havia a sugestão de que Eros seria uma busca do humano em se tornar completo novamente, recuperar seu corpo uno primevo, destroçado pelos deuses frente à insubmissão dos homens. É notável, contudo, que Sócrates construa seu argumento final a partir do relato de uma conversa sua com uma mulher estrangeira, Diotima da Mantinea, que o teria educado nos assuntos eróticos. Diotima, pois, constitui Eros não como um Deus, mas como um *dáimon*, que é diferente de um “demônio”, embora a etimologia esteja próxima. *Dáimon* não carrega a conotação necessária de maldade, é um intermediário entre o mortal e o imortal, entre o humano e o divino. Ambos, Sócrates e Diotima (esta, sempre por intermédio da voz de Sócrates) estabelecem que o desejo fundamental de Eros é a geração, a criação, a *poiesis*, ou, em suas palavras “É do gerar e dar à luz no belo” (2010, p. 84). Isso se dá exatamente porque a geração ou a procriação é aquilo que permite a imortalidade aos mortais, de modo que o desejo fundamental dos homens, Eros, seja buscar aquilo que lhes falta.

Embora dificilmente possamos pensar em Cobain (jovem, branco, americano, originário da classe trabalhadora, drogado e finalmente rico) como muçulmano, talvez neste último gesto ele tenha sido; ou através de uma série de gestos de sua vida tenha se tornado.<sup>92</sup>

Deixe-se notar, afinal, o caso particular de Cobain que tinha uma relação idiossincrática com a fama e a fortuna, como descreve por diversas vezes Charles R. Cross, em *Mais pesado que o céu*, biografia do músico: “Apesar do seu disco de ouro, Kurt ainda era um sem-teto” (CROSS, 2002, p. 248). Na época descrita por Cross, Cobain morava no mesmo carro que dirigia em Olympia, antes da fama. Mais tarde, também devido a seu vício narcótico, Cross nota que Cobain era visto pedindo grana emprestada a amigos (p. 378) ou, graças a certo fascínio pela cultura marginal, que o levava a assinar cartas como seu alter-ego “Kurd Kobain [sic], músico profissional. Marginal.” (p. 289), sabia-se dele roubando carros

---

<sup>92</sup> Não postulo com isso que Ilibalgiza seja qualquer outra coisa oposta a isso, “menor” ou “maior”. Mais do que pólos opostos, ambas as figuras são complementares ou mesmo coincidentes, a depender da perspectiva subjetiva com que se encara a questão.

com amigos (p. 379) e perambulando semiconsciente pelas ruas de Seattle, qual personagem do “Howl” [Uivo] de Allen Ginsberg (2009), em busca de picos de heroína.

Há uma incongruência no fato de que o corpo de Ilibagiza ainda está em jogo, aberto à experiência e à história. O corpo de Cobain, inexistente, está talvez dissipado, eternizado, transcendental, por um gesto de morte de suas próprias mãos. Transcendental e eternizado, pois foi o suicídio também que marcou sua biografia e o tornou mítico, lenda. Nesse sentido, já não poderíamos pensar seu gesto como muçulmano, mas sigamos essa linha de raciocínio ainda um pouco mais.

O escritor sobrevivente do Holocausto Primo Levi nos diz – e é citado por Agamben – em *É isto um homem?* (1988), que, “se eu pudesse concentrar numa imagem todo o mal do nosso tempo escolheria essa imagem que me é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados,<sup>93</sup> em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento” (LEVI, 1988, p. 132). O que há de mais mítico do que a corporificação de todo o mal? E, ainda assim, não há corpo ali, há apenas uma imagem criada por Levi e recriada por nós através de uma memória ou acordo coletivo que parte de construções historiográficas e midiáticas; novamente, obra. *Ou*, como nos alterna Rosa Maria Martelo, é ali, afinal, corpo em obra, o corpo dessa construção muçulmana: tal qual um rabisco espiral na areia, num contexto rito-poético, nos abre uma brecha, nos abre, corpo, uma fratura, e não seja um símbolo do sol, nem o sol absoluto e irremediável, mas o corpo do sol também implicado lá através do ruído que o suporte lhe impõe, assim, muito mais material. O ruído, nesse contexto, se faz presente também na dificuldade que temos de entender em termos positivos essa linguagem não translúcida, mas múltipla do gesto poético. Falarei mais pausadamente disso na próxima seção.

Ademais, a tradução do título da autora ruandesa anuncia outra questão, o sobreviver para contar. A explicatividade do gesto primevo. Em sua releitura da experiência vivida, Ilibagiza pôde se explicar, racionalizar, dar uma lógica póstuma a um momento ido. Já o suicídio é, em última instância, a negação da explicação subjetiva futura que alienaria o passado em seu próprio nome, é a negação da possibilidade de auto-afeição e, portanto, da subjetividade que se deixa revelar. Quanto ao suicídio, não há sujeito que se construa no

---

<sup>93</sup> Em minha leitura, a imagem descrita por Levi remete ao retrato feito de Cobain na obra de Gus Van Sant, *Last Days*, lançado em 2005. Na obra, Van Sant repete sua famosa estética de acompanhamento, em planos longuíssimos que não se distanciam dos personagens retratados e os forçam a, se querem ir do ponto A ao ponto B, necessariamente andar até lá, fazendo uso de seus corpos e funções motoras. Voltarei a destacar essa associação.

tempo de modo suficientemente fixo para dar um testemunho. O que resta da ação de Cobain é apenas o traço muçulmano que reside no gesto de autosacrifício, exceto pela carta, que se torna obra. Nessa perspectiva, o *pharmakós* em autosacrifício seria tanto o expurgo quanto o próprio corpo ateniense, agora são, que o expulsou; restando, portanto, igualmente dentro e fora da comunidade.

Era inevitável pensar que poderia mudar de endereço e de emprego e passar anos incógnito, e só voltariam a ouvir meu nome se eu morresse e encontrassem o passaporte e a embaixada localizasse a minha família. Não há frase na agenda sobre a sensação quase absoluta, que às vezes me assustava porque é só entender a liberdade e de um instante para o outro você não tem mais passado, nem sente falta de nada porque é como se nada tivesse acontecido, ou só as coisas que você escolheu, as lembranças boas e inofensivas, e nada do que você disse ou fez a uma pessoa tem consequência porque nunca mais precisará encontrá-la, nem pensar nela, nem imaginar e confrontar o que foi feito dela em outro tempo e outro continente numa vida que às vezes nem parece ter sido a sua. (LAUB, 2013, p. 24-25)

O trecho se refere ao período pós-acidente, em que o personagem-narrador de Laub se “exila” em Londres. Confundem-se aí traços de uma possível muçulmanidade e de uma liberdade somente tornada possível graças a um acúmulo material e uma posição social favorável. Quantos brasileiros podem, voluntariamente, se “exilar” em Londres por um ano? A agenda mencionada se refere ao diário que o personagem mantinha durante seu autoexílio londrino.

Carolina Pina Rodrigues Maciel discute várias das obras mencionadas até aqui em artigo publicado na revista *Opiniões*, em 2016. Sobre o texto de Laub e Ilibagiza, ela nos diz que “Immaculée Ilibagiza apegou-se a sua fé para não ceder ao desespero, já que tinha perdido sua família, seus amigos e sua identidade. Independentemente de tudo o que vivenciou, Immaculée não conseguia ater-se em nada senão sua própria sobrevivência.” (MACIEL, 2016, p. 78). Talvez seja, afinal, esse gesto de apegar-se à identidade e à sobrevivência que não romantize Immaculée Ilibagiza, não a crie em imagem de potência midiática tão vasta: sua falta de desespero.<sup>94</sup> Quem sabe, apegar-se a sua fé seja, nesse caso, definir-se e exaurir-se. Contrariamente, aniquilar-se, desesperar-se é liberar-se de um corpo

---

<sup>94</sup> Voltando à teoria de Freud, noto a seguinte frase: “É fácil apreciar, seguindo o modelo do tema do duplo, os outros distúrbios do Eu explorados por Hoffmann. São um recuo a determinadas fases da evolução do sentimento do Eu, uma regressão a um tempo em que o Eu ainda não se delimitava nitidamente em relação ao mundo externo e aos outros.” (FREUD, 2010, p. 264). É exatamente essa diferenciação do Eu em relação ao mundo que parece tomar forma nos gestos de Ilibagiza, segundo Maciel, em torno da fé. Gestos similares não foram possíveis a Cobain, que se entregou, pois, ao desespero, restando somente nessa fase primal e muçulmana (para usar o termo de Agamben), entregue ao ruído incessante do mundo.

pregresso, tomar rédeas sobre a apropriação de si no agora, porém, paradoxalmente, dissipar-se e alienar-se como imagem de mídia futura, como obra interminavelmente reproduzida. Contudo, também é importante mencionar que há um peso mercadológico muito diverso na comercialização e comodificação de um corpo branco masculino americano e um corpo feminino negro ruandense. E o corpo de Cobain também se aproveita desse privilégio de corpo, gênero e nacionalidade para se perpetuar.

Voltando a Agamben, agora em *Profanações* (2007), o direito de propriedade é a impossibilidade de profanar. E profanar é um ato realizado naquilo que é mítico e ritualístico, próprio da religião, do divino, ou seja, desligado do uso cotidiano. Agamben advoga exatamente as profanações que retornariam certos itens atualmente sacralizados ao uso cotidiano desmistificado. Na contemporaneidade, cuja religião seria o capital (a propriedade privada, nesse contexto, portanto, seria sacra), explica-se porque, dentro de nossa discussão, a imagem de Cobain ganha, por vezes, auras de improfanável,<sup>95</sup> porque é rentável. Já a obra de Ilibagiza, por mais testemunhal que seja, é, ainda, além de negra e feminina, memória ligada a um corpo vivente, ainda cotidiano. Cobain, porque inexistente, é, hoje, apenas obra.

Num último trecho que trarei abaixo, Agamben discute o duplo composto da poesia, a tensão operante e irremediável de som e sentido, que tende em dupla intensidade tanto para a prosa quanto para a própria poesia, uma vez que, a cada fim de verso, arrisca-se tanto o abismo final, capaz de forçar o discurso de volta à prosaística do mundo, quanto a continuidade poética do verso seguinte. A possibilidade do enjambement, constitutiva da poesia para Agamben, é exatamente a representação nervral dessa tensão. Agamben, então, se questiona: o que acontece quando o poema acaba e a tensão, a dupla intensidade, o jogo do poema com seu duplo deixa de existir?

Se a poesia não vive senão na inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica, o que acontece no momento do fim, quando a oposição das duas séries não é mais possível? Teríamos aí, finalmente, um ponto de coincidência, no qual o poema, enquanto "seio de todo o sentido", ajusta as contas com seu elemento métrico para transitar definitivamente para a prosa? As bodas místicas do som e do sentido poderiam, então, ter lugar. Ou, pelo contrário, o som e o sentido estariam agora para sempre separados [...] A dupla intensidade que anima a língua não se aplaca numa compreensão última, mas se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim. Deste modo o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz. (AGAMBEN, 2002, p. 146-148)

<sup>95</sup> Fica uma questão para ser desenvolvida em outro momento: como profanar a imagem de Cobain?

Suscito, então, a analogia dessa tensão operante na poesia, entre som e sentido, corpo e imagem, com o binômio vida/obra em rasura. A sugestão é a de que, exatamente porque Ilibagiza nos oferece ainda seu corpo, retém sua identidade, seu aparte do mundo, enquanto o aspecto muçulmano de seu registro foi deixado para trás e explicado, assim, essa tensão não se recria em torno de sua imagem de modo rompante. Cobain, qual Helder fez até certo ponto de sua carreira, nos negou seu corpo como ferramenta cotidiana de mídia massiva e, mais do que isso, se nos ofereceu seu corpo orgânico imolado: abismo ou bodas místicas.<sup>96</sup>

A questão do que acontece ao fim de um poema é assim extrapolada para contemplar também a morte do indivíduo. Analogamente, então, outra maneira de propor a questão do suicídio de Cobain seria: o que acontece quando o poema – vida – acaba?

---

<sup>96</sup> Sobre o corpo do superastro em sacrifício, Cruz comenta o elemento erótico da arte pop relacionando o culto ao corpo com a violência e a carnavalização da linguagem inscrita nos corpos, tanto como representação quanto como mídia. Ele diz “o corpo torna-se o próprio objeto artístico, oferecendo-se como criação, numa integração arte-vida, arte-corpo, arte-cidade [...]”. Sobre Andy Warhol, por exemplo, quando este começa a realizar autorretratos a partir de 1967, Cruz comenta que Warhol “lançou o seu próprio corpo como objeto artístico e se auto-transformou em celebridade, uma estrela. Todos os astros e superastros oferecem seus corpos como objetos de consumo. O corpo transforma-se em veículo de liberação [...]” (CRUZ, 2013, p. 154).

## 2.2 HISTORIOGRAFIAS SUICIDAS: DOCUMENTOS OU OUTRAS FORMAS DE SOBREVIVÊNCIA

“Mostrar, também do verso, sua duplicidade, o anverso e o reverso, de modo que tudo no excesso ruidoso da forma leve à sua destruição”.  
(Alberto Pucheu)

O que dizer do artista que não produz? Pode-se dizer algo sobre um escritor que não escreve, ou que escreve e guarda sua produção, sem jamais publicá-la? Como saberíamos dele, sequer de sua existência? E como o autorizaríamos com as alcunhas de escritor ou autor? A escritura é talvez diferente da dança neste aspecto: não se pode pensar num dançarino que não pratica a dança, mas a guarda num baú. Contudo, pode-se pensar num dançarino que dança, solitariamente, na privacidade de qualquer recôndito espaço e nunca se sabe dançarino por nome, sequer nomeia-se. A diferença reside, talvez, no fato de que o escritor, se realiza sua *performance* corporal em forma de escritura, se efetua o gesto de escrever, deixa, produz, faz restar (a não ser que o queime, destrua ou, enfim, delete) um documento material histórico e grafado; ainda possivelmente historiográfico.

É possível que o verbo emitido em excessivo desdobramento acima – produzir – aproxime a lógica literária aqui de uma lógica capitalista. Ora, é preciso que o artista deixe um excedente, uma marca no mundo. Algo tátil, material, que autorize seu reconhecimento e que comprove seu status. Algo que ganhe, enfim, valor. Poderíamos, então, pensar o gesto de não produzir, não publicar, como gesto de resistência?

Essa lógica diferencial aplicada à literatura permite, por exemplo, que um Fernando Pessoa (res)surja das cinzas da obscuridade. Um poeta pouco publicado em vida é então reconstituído através do desassossego de sua obra deixada guardada na gaveta ou, no caso, no baú pessoano. Seria esse gesto um gesto de resistência? Se considerarmos o fascínio moderno com a figura do autor e seu desdobramento mais recente na forma de fama midiática, podemos certamente cogitar essa possibilidade de resistência. Invisibilizar-se seria uma estratégia, uma recusa, que pode ser relacionada, por exemplo, à figura do escriturário Bartleby, de Herman Melville.

No conto, o advogado, chefe de Bartleby e narrador da história, contrata o personagem-título como escrivão em seu escritório para produzir cópias de documentos legais, hipotecas e escrituras. Inicialmente, Bartleby cumpre suas funções diligentemente, mas pouco a pouco ele passa a se recusar a cumprí-las. Daí surge seu bordão “*I would prefer not to*” [Eu preferiria não], celebrado lema de desobediência civil frente a um sistema que



interrompe os desejos e vivências individuais em cumprimento das demandas mais amplas da sociedade e do mercado.

A recusa de Bartleby se inflama até o ponto em que ele se recusa a comer. “Inflama” talvez não seja a palavra apropriada, uma vez que essa recusa tem muito mais a ver com uma passividade terminal do que com a paixão que a chama suscita. Nesse ponto, ele já se encontra preso por se recusar a sair dos aposentos em que estavam os escritórios do advogado, mesmo depois que este já o demitira e já mudara seu estabelecimento para outro ponto comercial em Wall Street. Bartleby morre na cadeia, de inanição, e o narrador termina o conto com o lamento “Ah Bartleby! Ah a humanidade!” (MELVILLE, 2014, p. 80).

Antes, contudo, ele descobre algo ainda mais enigmático sobre o passado de Bartleby (até isso o escriturário havia se recusado a compartilhar, seu passado, sua vida). Seu emprego anterior era no *Dead Letter Office* [Escritório de Cartas Perdidas] dos correios americanos, setor responsável por lidar com as correspondências que não eram capazes de atingir seus destinatários, por qualquer que fosse a razão. Esse detalhe abre espaço para especulações sobre o progressivo recolhimento de Bartleby, relacionado possivelmente a seu emprego junto ao advogado e à necessidade do cumprimento de seus deveres como copista, mas também com o emprego anterior, simbolicamente, denunciante da incapacidade fundamental da comunicação humana e da futilidade de seus esforços práticos frente à natureza inescapavelmente mortal do ser.

Voltando à questão do baú pessoano, penso que deixar restar aqueles documentos potencialmente alienáveis seja talvez abrir mão de uma construção crítica de si ou abrir mão de controle sobre sua imagem projetada. Lega-se, assim, não uma obra cujo autor desaparece completamente, nas linhas do que Roland Barthes propôs em “A morte do autor” (2004), mas, alternativamente, a possibilidade de construção de uma imagem de autor, alheia à subjetividade deste e para além do corpo biológico ou literário deixado por ele. Por outro lado, aniquilado o corpo orgânico, o autor pode ter afinal “controle” sobre seu corpo restante na forma legada da obra que ele enfim produziu e que está finalizada. Há de se pensar o quanto esse deixar restar de si da obra literária é efetivamente sua sina ou é um desígnio com vistas à eternização de um legado na forma de documentos grafados ou, ainda, com vistas comerciais.

É revelante notar um desenvolvimento tecnológico recente, já mencionado no primeiro capítulo, que abre novos caminhos para pensarmos essa questão. No que se chama

“ressurreição digital”, atores já mortos ou envelhecidos demais para realizar o papel de célebres personagens que uma vez immortalizaram no cinema, são reconstruídos digitalmente por técnicas de CGI, em renderizações cada vez mais sutis que objetivam a não-percepção. O caso emblemático do ator Peter Cushing, “ressuscitado” para o filme *Rogue One: Uma História Star Wars*, de 2016, levou vários artistas hollywoodianos a buscarem resguardas contra futuras (re)aparições post-mortem suas nas telas cinematográficas.<sup>97 98</sup> O que se teme, nesse caso, é quem sabe a total perda de controle não exatamente sobre a percepção e significância de uma obra, mas a perda do próprio corpo do artista projetado como imagem, muitas vezes entendido por (ou confundido com), especialmente no caso das artes cênicas, o corpo de sua obra.

### 2.2.1 Um uso arriscado da história

Em *Segunda consideração intempestiva* (2003), Friedrich Nietzsche discute as utilidades e desvantagens da história para a vida, discernindo-as entre três tipos de fazer historiográficos possíveis: monumental, antiquário e crítico.

A distinção se apresenta resumida em:

Se o homem que quer criar algo grandioso precisa efetivamente do passado, então ele se apodera dele por intermédio da história monumental; em contrapartida, quem quer fincar pé no familiar e na veneração do antigo cuida do passado como o historiador antiquário; e somente aquele que tem o peito oprimido por uma necessidade atual e que quer a qualquer preço se livrar do peso em suas costas carece de uma história crítica, isto é, de uma história que julga e condena (NIETZSCHE, 2003, p. 25).

---

<sup>97</sup> Vide: “Atores se protegem contra sua ressurreição digital” em [http://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/20/cultura/1484908608\\_174550.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/20/cultura/1484908608_174550.html). O termo é muito semelhante àquele utilizado por Walter Benjamin em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* para se referir à ressurreição iluminada de figuras históricas através do cinema. Numa citação de Abel Gance, ele diz “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven farão cinema [...] todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores das religiões, sim, todas as religiões [...] esperam por sua ressurreição iluminada, e os heróis premem-se nos portões” (BENJAMIN, 2012, p. 25). O texto de George Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, nesse contexto, também, ganha uma releitura macabra.

<sup>98</sup> O fenômeno não é novo, embora tenha nova faceta que leva em conta também a imagem do corpo do ator. Veja-se que para a versão *Blade Runner: The Final Cut*, lançada em 2007, Ridley Scot se utilizou da *performance* do filho de Harrison Ford para substituir partes do *voice-over* original do protagonista Deckard, de modo a que certas correções fossem feitas sem denunciar o envelhecimento do ator que originalmente fez o papel em sua juventude. Até esse ponto, era o filho substituindo o pai, num processo ainda analógico, no qual somente a voz estava implicada (o corpo sugerido). No caso de Cushing, contudo, o processo foi completamente digital e seu corpo inteiro, sua voz e sua *performance* foram todos “ressuscitados” e digitalmente performados.

Todos os três tipos são necessários ao homem, na medida em que deles se fazem determinados usos efetivos, em prol da vida, “contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro” (NIETZSCHE, 2003, p. 7). Todavia, os três usos também guardam seus contrapontos. A história monumental, imbuída do caráter mítico dos grandes feitos do passado, realiza um apagamento sistemático de tudo que não fora dominante, em dado momento; é racional, imagina-se apreendedora do tudo, enquanto esquece-se de e faz esquecer as lacunas da história. A história antiquária, aquela que se familiariza com o passado e se identifica completamente com ele, esquece-se, por sua vez, do presente e da grandiosidade potente dele, “o que é novo e o que devém, é recusado e hostilizado” (NIETZSCHE, 2003, p. 28). A história crítica, por fim, arrisca constantemente obliterar a própria sujeição (ou possibilidade de subjetivação) no julgamento do passado, agarrada ao incompetente gesto de exigir que haja ou de estabelecer para si uma verdade; gesto tão propriamente curioso e humano de querer-(se)-saber, de querer-(se)-criar. É este terceiro modo historiográfico que nos interessa agora. Ele constitui um gesto complexo e verdadeiramente arriscado, exatamente por não ser capaz, em sua fome de curiosidade, de estabelecer para si o limite daquilo que pode finalmente negar; devora tudo, como explica Nietzsche:

[...] justamente a mesma vida que precisa do esquecimento exige a aniquilação temporária deste esquecimento [...] Trata-se sempre um processo muito perigoso [...] Pois porque somos o resultado de gerações anteriores, também somos o resultado de suas aberrações, paixões e erros, mesmo de seus crimes; não é possível libertar-se totalmente desta cadeia. [...] O melhor que podemos fazer é confrontar a natureza herdada e hereditária com o nosso conhecimento, combater através de uma nova disciplina rigorosa o que foi trazido de muito longe e o que foi herdado, implantando um novo hábito, um novo instinto, uma segunda natureza, de modo que a primeira natureza se debilite. Esta é uma tentativa de se dar, como que um passado a posteriori, de onde se gostaria de provir, em contraposição ao passado do qual se provém – sempre uma tentativa perigosa, porque é sempre muito difícil encontrar um limite na negação [...] (NIETZSCHE, 2003, p. 30-31).

O que nos interessa, inicialmente, no caráter crítico da história é seu gesto constituinte de apoderar-se da história, trazê-la às mãos e julgá-la, uma capacidade que Nietzsche associa ao conceito de força plástica, como uma condição própria de um indivíduo, uma comunidade ou uma cultura de dominar e se apropriar do passado, sendo, por esse efeito capaz de reescrever-se, traduzir-se, abrir-se a um novo (outro) ser “incorporando o que é estranho e passado, curando feridas, restabelecendo o perdido, reconstituindo por si mesmo as formas

partidas” (NIETZSCHE, 2003, p. 10). Essa força, digamos, sociopata, capaz de virtualmente aniquilar o passado de modo a criar uma consciência tranquila, está no cerne do estabelecimento crítico da história.

Michel Foucault, mais tarde, faz uma releitura de Nietzsche para compor seu método genealógico, em “Nietzsche, a genealogia e a história” (2006). Ali, o filósofo francês também estabelece três usos para a história, em relação com os três usos nietzschianos: o uso paródico ou burlesco, para carnavalizar a história monumental;<sup>99</sup> o uso dissociativo, aniquilador da identidade, para contrapor-se à história antiquária, em busca de seu caráter lacunar e das discontinuidades do fazer histórico; e o uso sacrificial, reconhecedor da violência própria do gesto de querer-(se)-saber/querer-(se)-criar e da incompetência desse gesto estabelecedor de verdades, para rasurar a história crítica nietzschiana.

Da perspectiva de Foucault, o uso crítico da história, bem como o seu modo análogo, o sacrificial, detiveram sempre uma inclinação assassina que se volta em última instância ao assassinio do próprio sujeito do conhecimento. Ao invés de provê-lo com o controle absoluto da natureza, como foi o desejo e o desígnio do pensamento positivista dos séculos passados, ele, em efeito, multiplica os riscos e “desfaz a unidade do sujeito; libera nele tudo o que se obstina a dissociá-lo e a destruí-lo [...] as religiões outrora exigiam o sacrifício do corpo humano; o saber conclama hoje a experiências sobre nós mesmos, ao sacrifício do sujeito de conhecimento” (FOUCAULT, 2006, p. 36).

---

<sup>99</sup> É um tanto estranho que, quanto ao uso paródico, Foucault afirme “A genealogia é a história como um carnaval *organizado*” (FOUCAULT, 2006, p. 34, realce meu). A afirmação parece levar em conta o caráter rigorosíssimo da genealogia. Contudo, um carnaval *organizado* perde todo o sentido da aleatoriedade, do fluxo constante e da in-essencialidade por detrás das máscaras. Não é, enfim, um carnaval, mas a poética do Nirvana se contruirá na mesma tensão entre caos e organização.

**Figura 3** – Iggy Pop *BackBend* [Curva para trás]



Fotógrafo: Mick Rock, Londres, 1972.<sup>100</sup>

Um dos grandes ídolos de Cobain era James Osterberg, conhecido artisticamente como Iggy Pop. A foto acima, de um show da banda Iggy Pop and the Stooges, em 1972, se insere aqui como forma de remontar a natureza arriscada da *performance punk* vista no capítulo anterior, sempre inclinada ao sacrifício do (próprio) corpo. Ela também estabelece um paralelo com a figura de Cobain na seção anterior.

Uma marcação importante que Foucault faz, ao pontuar seu conceito de genealogia, uma marcação que está também em Nietzsche, é a da corporeidade, fisiologia e estética do saber histórico: “Pensamos em todo caso que o corpo tem apenas as leis de sua fisiologia, e que ele escapa à história. Novo erro; ele é formado por uma série de regimes que o constroem; ele é destruído por ritmos de trabalho, repouso e festa; [...] ele cria resistências” (FOUCAULT, 2006, p. 27).

Longe das noções positivistas de uma história necessariamente pautada por documentos materiais grafados e frios, a genealogia, como a história crítica nietzschiana, está – ou pode estar – inscrita no corpo, e, por isso mesmo, sofre o constante risco de assassinar-se em sacrifício. Um corpo é, afinal, sujeito à violência do mundo e, como coisa viva, pode, num piscar, morrer. Foucault vê o corpo como grafia de resistências e campo de enfrentamentos. Vejamos que, longe de local de apaziguamento, o corpo se propõe como fluxo histórico.

É importante destacar também a forma não-absoluta desse apoio historiográfico no corpo, uma vez que ele próprio é degenerescente, sujeito à destruição pela história, e incapaz

<sup>100</sup> Imagem disponível no site: [https://a.1stdibscdn.com/archivesE/upload/a\\_508/37\\_15/iggyPopbackbend\\_london1972\\_243/IggyPopBackBend\\_London1972\\_2430cMickRock032\\_1.jpeg](https://a.1stdibscdn.com/archivesE/upload/a_508/37_15/iggyPopbackbend_london1972_243/IggyPopBackBend_London1972_2430cMickRock032_1.jpeg). Acesso em 20 de setembro de 2017.

de ser ponto de total reconhecimento entre subjetividades. Como pixos nos muros, que podem de um dia para o outro sumir e que se inscrevem na pele da cidade como campo de tensão frente à escrita monumental de seus prédios e monumentos mais duráveis, por não se deixar entender em absoluto, o corpo se torna, quiçá, ruído.

Está no corpo, especialmente aquele em *performance*, a singularidade do evento, mas também o traço mnemônico da ancestralidade, e o gesto de sobrevivência como reescritura em diferença.

### 2.2.2 Ritualístico e mnemônico

Em um dado momento histórico, todos os textos eram manuscritos. Era trabalho dos copistas medievais realizar laboriosamente, letra a letra, a criação de um novo livro. Tarefa certamente ritualística uma vez que se tratavam ali, em grande parte, de textos sagrados. Independentemente de seus conteúdos, é certo também que os livros, através desse método, possuíam um caráter de singularidade – mais tarde revogado pela prensa guthenberguiana –, pois cada cópia era realizada através de uma *performance* corporal do copista. A aura de Verdade do formato livresco, construída através dessa herança religiosa composta de mito e rito<sup>101</sup>, contudo, sobrevive à invenção da prensa e chega aos tempos modernos. É também essa herança que levará Hegel a desacreditar na possibilidade de uma historiografia das nações e do continente africano, baseado na falta de documentação grafada daqueles povos. Como um povo sem Verdade poderia ter construído, em algum senso, uma História?

Achille Mbembe discute a questão em *Crítica da razão negra*:

O momento gregário do pensamento ocidental será então aquele ao longo do qual, ajudado pelo instinto imperialista, o acto de captar e de apreender ir-se-á progressivamente desligando de qualquer tentativa de conhecer a fundo aquilo do que se fala. *A Razão na História*, de Hegel, representa o ponto culminante deste momento gregário [...] A noção de raça permite que se representem as humanidades não europeias como se fossem um ser menor, o reflexo do homem ideal de quem estavam separadas por um intervalo de tempo intransponível [...] Falar delas é, antes de mais, assinalar uma ausência – a ausência do mesmo [...] (MBEMBE, 2014, p. 39).

Num artigo intitulado “Performances do tempo espiralar”, Leda Maria Martins ensaia um conceito de afrografias, a ser entendido como uma nova forma epistemológica, de modo a

---

<sup>101</sup> Ver a discussão dessa composição em *Profanações* (AGAMBEN, 2007, p. 65-80). De toda forma, desenvolverei essa dicotomia em seguida.

pensar a potência performática dos rituais e festejos do congado mineiro como formas resistivas de historiografia (ou talvez, como formas resistivas ao próprio conceito de historiografia). A partir de uma perspectiva historiográfica tradicional, positivista, esse entendimento seria inaceitável, uma vez que as afrografias se baseiam em princípios de deslocamento, metamorfose e recobrimento; elas se desenham como um saber dos gestos e dos timbres, das práticas performáticas, do corpo e da voz; elas se escrevem em rasura, através da repetibilidade em diferença. Martins se baseia na distinção entre lugares de memória e ambientes de memória, feita por Pierre Nora, para analisar as *performances* rituais, cerimônias e festejos do congado de Minas Gerais em suas potências historiográficas, (re)construtores de conhecimento, memória e esquecimento.

A grafia dessas *performances*, então, ausente na forma consagrada ocidental do livro-Verdade,<sup>102</sup> dá-se através de outros modos, no gesto, no movimento, na coreografia, no adorno, na superfície da pele, nos timbres e nos ritmos. Ela institui uma forma de escrita historiográfica que nos impede de buscar sua reconstituição total de modo consciente, mas cuja rasura nos afeta e por isso voltamos perpetuamente a seus ensaios.

As *performances* rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória de vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos (MARTINS, 2002, p. 72)

Pensemos, então, a questão da *performance*. Em depoimento oral, Luciany Aparecida, refletindo sobre as *performances drag* que vira na noite anterior, como parte do concurso Mostra, do Bar Âncora do Marujo, em Salvador, questionou se o tripé que anteriormente sustentava o conceito de *performance* em corpo, público e cena ainda teria razão para se manter, ou se, no signo da monstruosidade, essas *performances* cada vez mais se confundissem no contínuo indissociável e ininterrupto de vida e obra (informação verbal).<sup>103</sup>

Em diálogo com o teatrólogo americano Marvin A. Carlson (2010), podemos pensar a *performance* como corpo-espaco-tempo no qual definimos a nós mesmos, indivíduos e comunidades, dramatizamos nossos mitos e histórias coletivas, apresentamos a nós mesmos alternativas, através de um rito performático coletivo. A *performance* contemporânea,

<sup>102</sup> Necessário dizer: esses elementos ágrafos certamente nunca foram ausentes por completo na cultura ocidental.

<sup>103</sup> Fala da professora Luciany Aparecida (então professora substituta da UNEB), no encontro da disciplina de Seminários Temáticos IV do curso de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA, em Salvador, dia 08 de março de 2017.

diferentemente de sua contraparte aristotélica, abdica da consciência absoluta e reflexividade prévia mínima dos gestos. Por outro lado, ela é provida de um vértice imediatamente político, que parece rasurar o fazer e construir-se cotidiano.

O tripé referido por Aparecida é diversamente definido por Carlson (2010) como o indivíduo, o *performer* e o restante da plateia, sendo a *performance* caracterizada assim pelo fator inapelável de interação. Esse tripé revoga o teatro de tradição aristotélica em que há clara distinção entre espectador e espetáculo. Por outro lado, mantém a distinção prévia entre sujeito e obra, uma vez que se mantém a ideia de que por trás da *performance* existe um sujeito que talvez a explica e a anteceda. O *performer* é o *performer* e não se confunde com o sujeito (ator) que a realiza.

Na tríplice frente apresentada pela professora Aparecida, essa ideia talvez se mantenha na ideia de “cena” dramática. De todo modo, a sugestão da professora Denise Carrascosa, regente da disciplina, acatada aqui por mim, foi o entendimento do corpo performático como rasura associada a seu autor. Aqui, ruído que se confunde e em gesto crítico (potencialmente) elimina (até) o autor. Afeta igualmente o público que se insere e participa ativamente da *performance*.

Faz-se necessário, então, refletirmos, ainda que brevemente, sobre as questões do individual e do coletivo no âmbito da memória, tradição e *performance* e sobre como se dá, nesse jogo, a construção epistemológica proposta acima por Leda Maria Martins.

### **2.2.3 Eu, tu, ele, nós**

No que diz respeito ao indivíduo, traços mnemônicos já estavam na teoria da correlação entre memória e consciência discutida por Sigmund Freud no início do século XX. No capítulo XII de *A Interpretação dos Sonhos* (2010), Freud explica o funcionamento básico do sistema mnemônico como impressões geradas no inconsciente a partir de estímulos externos sobre o corpo do indivíduo. Esses estímulos podem cada um gerar uma série de efeitos e traços mnemônicos diversos que se mantêm residuais no inconsciente, podendo ou não vir à tona. Para Freud, quão mais intensos forem as impressões (os da mais tenra juventude estariam entre essas impressões mais profundas), menor a possibilidade de que elas venham a subir para o nível da consciência. Sobretudo, o desejo gerado por essas impressões, ou seja, o desejo da perpetuação do estímulo inicial seria sempre inalcançável, mas são elas



que carregam a energia através do sistema nervoso e colocam o indivíduo, finalmente, em ação libidinosa.

Na tradição literária, um dos mais fortes estudiosos dos efeitos desses traços mnemônicos é Marcel Proust. Eis como Walter Benjamin analisa o uso que Proust faz desses traços:

Proust trata desses "outros sistemas" [alheios à consciência] de maneiras diversas, representando-os, de preferência, por meio dos membros do corpo humano, falando incansavelmente das imagens mnemônicas neles contidas e de como, repentinamente, elas penetram no consciente independentemente de qualquer sinal deste, desde que uma coxa, um braço, ou uma omoplata assumam involuntariamente, na cama, uma posição, tal como o fizeram uma vez no passado (BENJAMIN, 1989, p. 108, em nota, comentário meu).

Há uma diferença entre a consciência e os traços ou imagens mnemônicos, próprios da chamada memória involuntária. Esta, como o nome diz, não se refere a processos conscientes. De fato, quando falamos em processos conscientes, para a teoria freudiana e para a literatura proustiana, já não se tratam de traços mnemônicos, uma vez que a memória involuntária só dá conta daquilo que não foi experienciado conscientemente. A célebre passagem da madeleine, em Proust, ilustra esse conceito na obra do escritor francês. O sujeito é invadido por essa experiência que não é sua "propriedade", em termos objetivos ou mesmo subjetivos, mas naquele instante se apropria dela, ele a experimenta, realizando uma violência sobre o passado, na forma de uma experiência consciente ou de uma lembrança. Uma fenda, que permitiu certa vez a impressão do traço mnemônico, vem à tona por força de uma fratura material que esboça um plano sensível: um cheiro, um gosto, um braço colocado de certa maneira, um adorno, um movimento, uma cor.

Benjamin pensa a memória como a força conservadora cuja função essencial é proteger o consciente das impressões externas violentas que arriscariam, se viessem à tona instantaneamente, destruir o sujeito.<sup>104</sup> Assim, cria-se a memória inconsciente como reserva desses traços, imagens e estímulos. A lembrança (ou experiência do passado, via madeleine) seria, por outro lado, a força violenta de ruptura que tenta recuperar do esquecimento uma narrativa e, nesse processo, desagrega a memória. A lembrança consciente surge em lugar de um traço mnemônico.

---

<sup>104</sup> Na contracultura, pensamento similar foi desenvolvido por Aldous Huxley, ao longo de suas pesquisas com psicotrópicos, nas quais ele buscava exatamente expandir tais limitações sensíveis, ainda que temporariamente. Ver *As portas da percepção* (HUXLEY, 2012).

Todavia, o nível individual apresentado nas teorias de Freud e na escrita de Proust carrega uma série de limitações à construção de si, como vemos em *Relatar a si mesmo: uma crítica da violência ética* (2015). Tentarei, a seguir, mover a discussão do nível individual para o coletivo. Em *Relatar a si mesmo*, Judith Butler fala sobre as possibilidades de criação do sujeito relacionadas à oportunidade de relatar-se, através da linguagem, quando confrontado ou interpelado por outrem. Ela sugere que entre as qualidades constitutivas da subjetividade está a opacidade primária do ser, possivelmente resultado de seu caráter inevitavelmente relacional. O “eu” é criado perpetuamente externo a si. Mais do que isso, o eu relata a si dentro de uma cena de interpelação levada a cabo não por uma necessidade de explicar sua anterioridade, dobrando-se sobre o passado consciente de si, mas pela imediata alteridade e intrínseca vulnerabilidade da questão primária e curiosa “quem és tu?”. Convergem sobre essa questão também o fato de que as normas que possibilitam o reconhecimento ou não do sujeito como sujeito (sua visibilidade) são necessariamente sociais, assim como é a linguagem na qual o sujeito se expressa e reconhece a si e a seu corpo. Essas normas ou regimes de verdade, conquanto sejam externos ao ser, são potencialmente questionados na medida em que e somente se há também um questionamento de si e um desejo de conhecimento do outro. O que significa que qualquer possibilidade de movimentação das normas implica também um risco à subjetividade do indivíduo, “colocar-se em risco, colocar em perigo a própria possibilidade de reconhecimento por parte dos outros” (BUTLER, 2015, p. 36). O processo comunicativo é o que Butler nomeia “ser despossuída” pelas normas ou pela linguagem. Fazer uso delas é necessariamente ser despossuída, expropriada, ter extraído de si um relato. O que nos leva necessariamente a ter de lidar com a coletividade.

Antes, contudo, faz-se premente a questão: essa expropriação parece se referir ao discurso, não ao corpo, como condição necessária para a construção de si. Como resta o corpo nessa equação? Como pensar, então, o corpo, nem todo-externo (pois há órgãos internos e subjetividades em pleno funcionamento, inacessíveis ao olhar), nem binômio interno-externo (pois não há possibilidade de separação do dentro e fora como opostos, uma vez que abdicamos da terminal separação entre corpo e espírito), nem somente discurso (mas também pensado e reconstruído por ele); mas o um-consigo ético-estético que é, carregado de e pensado como discurso, inextricavelmente preso a um indivíduo unitário, muçulmano e silencioso, do qual não pode ser expropriado senão como imagem, registro ou discurso?

Butler, em seus trabalhos mais recentes, parece enxergar nesse enlace de expropriação a possibilidade de uma “condição coletiva, caracterizando todos nós de maneira igual, não só estabelecendo o ‘nós’, mas também estabelecendo uma estrutura de substituíbilidade no núcleo da singularidade” (BUTLER, 2015, p. 49). Uma possível complementaridade, levando em conta o princípio que todo corpo é este corpo, a partir do ponto, do centro dêitico, em que se fala. E este corpo (qualquer que seja), como já foi dito, está sujeito a uma incomensurabilidade, de modo que esteja fadado à tentativa de recuperar-se, reconstruir-se, traduzir-se, ficcionalizar-se ou fabular-se; enfim, criar-se em novas formas, a partir de sua incapacidade de dar conta de si.

Novamente, entram aqui os diálogos que sugeri anteriormente com o *phármakon* de Derrida (2005), talvez, porque o corpo não seja mais o corpo solar tal como era entendido pelos antigos gregos e egípcios, pai da palavra, capaz de responder por ela, atestando-a através de sua honestidade e fé indômita. Como já não podemos estipular terminantemente que o corpo seja absoluta presença e a palavra absoluta ausência, o corpo do qual falamos aqui já não se projeta unicamente solar, entidade à qual a palavra é inútil, desnecessária, excedente, acessório. O corpo é agora carregado, construído e reconstruído também pelo discurso, pela fala, pela poética, pela criação, pelo *phármakon*, que se introjeta nele, qual veneno ou cura, para projetá-lo novo, qual *cyborg* perfeito e, ambivalente, qual amputado anônimo, muçulmano (AGAMBEN, 2008). Resta dele, portanto, igualmente, um excedente, inapreensível ruído ambivalente.

Em clara referência ao trabalho de Derrida, Rancière comenta, sobre o mesmo tema:

O homem é um animal político porque é um animal literário,<sup>105</sup> que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das palavras. Essa literalidade é ao mesmo tempo a condição e o efeito da circulação dos enunciados literários [...] Mas os enunciados se apropriam dos corpos e os desviam de sua destinação na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado. Por isso não produzem corpos coletivos. Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação (RANCIÈRE, 2015, p. 58-60).

Voltando à coletividade, se o relato de si é impossível por se tratar, aparentemente, de um processo consciente e discursivo (portanto, necessariamente incompleto, incapaz de enxergar em si o que não é discurso e consciente) torna-se relevante pensar na possibilidade

---

<sup>105</sup> Volto a afirmar a irmandade com a dança: se o homem é um animal literário é também um animal dançarino.

de um saber inconsciente (ou um saber-de-mistério; saber-desconhecimento; saber-ignorante), como proposto por Leda Martins. Esse seria um modo de conhecimento capaz de introduzir nos corpos coletivos imaginários as linhas de fratura de que fala Rancière.

Para além da limitação do indivíduo, esse saber-ignorante estaria pronto a arriscar se perder enquanto sujeito portador de uma Identidade, de uma Verdade, de uma História, ou de uma Literatura, num jogo de potencialidade muito mais ético, que envolve necessariamente o coletivo de uma *performance* rito-poética e mnemônica. A *performance* aí une mito e rito e reencontra o indivíduo com o seu corpo, o qual ele continua a desconhecer, no signo da monstruosidade que o percorre em temporalidades diversas da temporalidade da subjetivação. Essas, conquanto são reescritas a partir da voz, timbre, corpo, adorno e superfície corporal do indivíduo (discurso e não-discurso, ambos o filme revelado à luz e o seu duplo inominável), o trespassam e o interrompem, indiferentes a sua subjetividade, mas em constante diálogo com ela, possibilitando-a e sendo instantaneamente criticadas por ela, somente na medida em que o sujeito questiona também a si mesmo, trazendo não à luz, mas à obscuridade do gestual (muçulmano?) a memória inconsciente e a força plástica de um indivíduo, um povo ou uma cultura, em forma ritual e estética. Constitui-se um transe. Passado, presente e futuro.

Como registros, eles arriscam a possibilidade de se tornarem negativistas e maníacos, em eterno presente. Entendidos como vaga-lumes (DIDI-HUBERMAN, 2011), porém, pois houve resistências, eles convocam ao transe, convocam o corpo a um saber alternativo que ultrapasse a frigidez e a negatividade para permitir ao indivíduo, uma vez que ele se descubra em rito comunitário, instar-se presente, passado e futuro.

Também na linha dessa coletividade preponderante, Leda Martins professa que, na *performance* ritualística, há um percurso não alheio ao conceito de força plástica apresentado por Nietzsche: “O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alternativo, encarnado na memória do corpo e da voz”. (MARTINS, 2002, p. 80). Talvez esteja aí, afinal, nas formas ágrafas da *performance*, uma outra possibilidade de fazer historiográfico. Isso não é para dizer que essas sejam as formas ideais de produção da história. Parece-me que elas sejam, sobretudo, (hesito em dizer subsistência, embora sejam certamente formas encontradas através da fome e da falta) formas de resistência, sem dúvida, arriscadas; necessárias.

### 2.2.4 Historiografias suicidas

Como enxergar dentro desses paradigmas moventes a obra do Nirvana? Certamente, Kurt Cobain não foi um poeta que não produziu ou que se recusou a publicar. Sua obra, por ora, entendida somente como aquela decididamente lançada por ele, começa em 1989, com *Bleach* [Alvejante], álbum distribuído por uma gravadora independente, a SubPop. Porém, a partir de 1991, com *Nevermind*, o desígnio de Cobain não era outro senão tornar-se líder da maior banda de *rock* do mundo. O outro único disco de estúdio pós-fama é *In Utero*, de 1993. Dele, esperava-se a continuidade do sucesso comercial de *Nevermind*. O que se recebeu foi um trabalho mais cru, focado nas poeticidades do corpo humano (representações verbais e imagéticas relacionadas aos membros corporais, aos sentidos e a tantas outras questões: cheiros, tatos, órgãos, excrementos, fetos e úteros que permeiam o álbum e as produções associadas a ele) e menos pronto para o consumo pop.

Entre eles e antes deles, houve *singles* e um disco coletâneo de canções anteriormente lançadas em lado B, *Incesticide*, de 1992. Entre eles, também, inúmeros registros de *performances* ao vivo, feitas por fãs ou por gravadoras e emissoras, como a MTV. Por falar nesta, também vários clipes foram realizados pelo Nirvana e veiculados na então popularíssima emissora, incluindo o sucesso *Smells like teen spirit* (BAYER, 1991).

Além disso, a produção pessoal de Cobain extrapolava o Nirvana. Ele produzia diários, ininterruptamente, produzia filmes caseiros com tramas bizarras e trabalhava também com artes plásticas (sua forma de expressão predileta na infância) em pinturas, colagens e instalações, como se pode ver, por exemplo, na contracapa de *In Utero* (1993) – dentre outros materiais gráficos do Nirvana – de montagem sua.<sup>106</sup>

Houve também o *MTV Unplugged in New York*, apenas o segundo registro em vídeo da banda divulgado amplamente, após a morte de Cobain. O acústico, que trazia uma montagem cênica para sempre lembrado como fúnebre, também por efeito da morte do cantor, foi gravado na emissora no fim do ano de 1993, mas veio a público como lançamento de unidades comercializáveis em áudio e vídeo apenas em 1994, post-mortem.

O que religa a imagem de Kurt Cobain ao fenômeno descrito anteriormente nas figuras de Fernando Pessoa e do baú pessoano, mencionadas no início desta seção de “Historiografias Suicidas”, é o fato de esses registros de *performances*, bem como outros registros de *performances* ao vivo e em estúdio, nunca foram lançados por Cobain. Quer dizer, essas obras

<sup>106</sup> Parte dessa produção pode ser vista em *Cobain Unseen*, outro livro de Charles R. Cross (2008).

não foram lançados por ele em vida, não durante a vida do compositor do Nirvana, que se matou em 5 de abril de 1994.

Sua morte gera imediatamente um arquivo de morte, como se junto ao disparo da Remington que esfaqueou seu rosto, fossem dissipados também automaticamente uma miríade de outros documentos, tanto no âmbito pragmático das respostas imediatas ao suicídio, por parte da família, dos amigos, da polícia, da mídia e dos fãs, como no âmbito artístico, relativo à significação de sua obra e do próprio termo obra. Além disso, convém pensar como significaremos o gesto do suicídio se pudermos aqui também confundir-nos com o binômio-rasura da *performance*, entre vida e obra.

Eis como o biógrafo Charles R. Cross reconstrói os últimos momentos de Cobain em *Mais pesado que o céu* – a citação é longa, mas necessária. A tradução é de Cid Knipel:

Na cozinha, ele abriu a porta de sua geladeira Traulson de aço inoxidável de 10 mil dólares e apanhou uma lata de cerveja de raízes da Barq [sic], tomando cuidado para não soltar a espingarda. Levando essa carga impensável –cerveja de raízes [sic], toalhas, uma caixa de heroína e uma espingarda, tudo o que mais tarde seria encontrado num arranjo bizarro – ele abriu a porta para o quintal e atravessou o pequeno pátio. A aurora estava rompendo e a neblina pairava próximo ao chão [...] Ele trilhou os vinte passos até a estufa, galgou os degraus de madeira e abriu o conjunto de portas francesas dos fundos. O piso era de linóleo: seria fácil de limpar. [...] Como um diretor de filmes, ele havia planejado este momento até os mínimos detalhes, ensaiando esta cena ao mesmo tempo como diretor e como ator. [...] Ficou sentado pensando nessas coisas por vários minutos. Fumou cinco Camel Light. Sorveu vários goles de sua cerveja de raízes.

Tirou o bilhete do bolso. Ainda havia um pequeno espaço nele. Ele o estendeu no chão de linóleo. [...] Conseguiu rabiscar mais algumas palavras [...] Depositou o bilhete no alto de um monte de terra para vasos e fincou a caneta no meio, para que, como uma estaca, segurasse o papel no alto, sobre a terra.

Tirou a espingarda da capa de náilon macia. Dobrou cuidadosamente a capa [...] Tirou a jaqueta, estendeu-a sobre a capa e colocou as duas toalhas no alto desse monte. Ah, empatia, um presente delicado. Ele foi até a pia e apanhou uma pequena quantidade de água para o fogareiro de droga e sentou-se novamente. Abriu a caixa com 25 cartuchos de espingarda e tirou três, enfiando-os na câmara da arma. Moveu o mecanismo da Remington para que um único cartucho estivesse na câmara. Retirou a trava de segurança da arma.

Fumou seu último Camel Light. Tomou mais um gole da Barq. Lá fora, estava começando um dia nublado [...]

Ele agarrou a caixa de charutos e tirou um pequeno saco plástico que continha cem dólares de heroína preta mexicana [...] Ele pegou metade, um chumaço do tamanho de uma borracha de lápis e o colocou na colher. Sistemática e habilmente, preparou a heroína e a seringa, injetando-a logo acima do cotovelo [...] Devolveu os instrumentos para a caixa [...] Afastou para o lado seus instrumentos, flutuando cada vez mais rápido, sentindo sua

respiração reduzir. Ele tinha de se apressar agora: tudo estava se tornando nebuloso e um matiz de verde-água enquadrava cada objeto. Agarrou a pesada espingarda, encostou o cano contra o céu da boca. Faria barulho; ele tinha certeza disso. E então ele se foi. (CROSS, 2002, p. 404-407).

Há muito de mitificação na descrição de Cross. O mesmo autor também publicou, mais tarde, *Kurt Cobain: a criação do mito* (2014). Ironicamente, esse é um mito para o qual Cross grandemente contribuiu, afinal essa não é a cena tal como ela aconteceu, mas tal como Cross imaginou a sua reconstituição. Retirei muitas conjecturas e poeticidades do texto fonte. O que resta na citação acima é o modo quase mecânico das descrições, que remetem ao ato de reconstrução, como seria no caso da reconstituição de um crime, em tom policialesco. Elas denunciam também o caráter programático do ato, ensaiado nos mínimos detalhes. Parte ritual, parte registro. O rito executado repetidamente em diferença ou o ensaio, o gesto ensaiado, tão próprio da arte cênica, mas próprio também do *junkie* [usuário de drogas] que reencena ou executa vez após vez seu ato religioso, na forma da preparação e da injeção da heroína. Rito e mito se unem para produzir um gesto do âmbito do religioso, uma cena pela qual uma legião de fãs que leu a obra de Cross reimaginaria ou imaginaria presenciar o suicídio de Cobain. Tão popular se tornou a publicação que muitos relatos imaginativos de Cross são percebidos como versões fidedignas dos fatos.<sup>107</sup> Porém, qual seria a religião, no caso do suicídio? Qual seria o componente mítico?

A questão é complexa e não nos propomos a finalizá-la. Satisfaz dizer, por enquanto, de modo estrito e excludente, que o mito é a eternidade do nome autoral para além da comunidade, mas também em seus laços mortais com a comunidade, restante dentro e fora dela, cidadão e expurgo expiatório. E nesse sentido, o rito suicida é uma profecia autorrealizável, o cumprimento da produção de uma imagem que, retroativamente, constrói o sujeito poético e (re)significa a sua obra.<sup>108</sup>

Michel Laub, afinal, escreve nas linhas iniciais de seu romance, cuja temática é também o cantor do Nirvana: “Um suicídio muda tudo que seu autor disse, cantou ou escreveu” (LAUB, 2013, p. 7). Assim, e se levarmos em consideração os argumentos estabelecidos até aqui, torna-se complicado perceber o gesto suicida de Cobain como

<sup>107</sup> True (2006) aponta inconsistências, por exemplo, no que seria, segundo Cross, a primeira overdose de Cobain, às vésperas da primeira apresentação do Nirvana no Saturday Night Live. True atesta, porém, que a cena se torna tão poderosa no relato de Cross (e tão simbólica da figura de Cobain, por associar o estrelato à dissolução das drogas) que é quase irrelevante que seja verdade ou não: a criação ganha força própria.

<sup>108</sup> Obviamente não estou afirmando que Kurt Cobain se matou por uma decisão consciente *para* se eternizar. Apenas ele poderia ter afirmado isso. Todavia, esse foi potencialmente um efeito resultante do ato “heroico” autoinflingido – *phamakós*.

*performance* ágrafa, quando percebemos que o próprio relato de Cross só é possível graças àquela *performance* solitária, naquele recôndito cômodo inicial, sim, mas também graças à grafada posição de autoridade que aquele corpo ocupava no momento histórico do gesto suicida. O gesto de Cobain, naquele instante, (não) é silencioso, mas desencadeia um barulho enorme, como ele mesmo previra.

Por outro lado, o gesto daquele 5 de abril envolve corpo-espaco-tempo (público? cena?) numa subversão efetiva e simbólica, caracterizando, talvez, uma verdadeira *performance*. Portanto, não se esgota ali, pois o trabalho da *performance* parece sempre se dar num âmbito mais amplo de encadeamento coletivo, embora possivelmente inconsciente, mnemônico. Imaginaríamos estar lá assistindo Cobain mais uma vez, seu público? Ele nos imaginava? <sup>109</sup>

Essa interseção entre privacidade e *performance* parece ser um desdobramento contemporâneo do ato estético-político que reinsere o artista em seu corpo e rasura a ideia da “morte do autor”, traduzindo-o de volta para a primeira pessoa. Veja-se, por exemplo, as *performances* da francesa Sophie Calle; uma em especial deve ser destacada: *Douleur Exquise* [Dor requintada], de 2003. A *performance* é constituída pela relato e os registros dos dias que precederam e sucederam o término de um namoro da artista. À primeira vista, é um tema que interessa somente a ela e que se deu, em *performance*, na privacidade de seu tempo particular. São fotografias, anotações, cartas, esboços de quartos de hotel, etc. Contudo, a reinserção desses relatos em forma de documentos mais tarde expostos ao público reinventa o momento de isolamento passado como *performance* e encenação pública “real”. Há então um jogo estabelecido entre o que é privado e o que é público, entre o que é passado e o que é presente, entre o que é vida e o que é *performance*, entre o que é obra de arte e o que é documento. Por outro lado, temos o exemplo do empresário Sadi Gitz, que em 4 de julho de 2019 tirou sua própria vida na abertura de um seminário em Aracaju, Sergipe.<sup>110</sup> O evento público contava com as presenças ilustres do governador do Estado, Belivaldo Chagas, e do Ministro de Minas e Energia, Bento Albuquerque. O fato de que o empresário escolheu esse evento notoriamente público para finalizar a própria vida mostra também o aspecto político

<sup>109</sup> Nessa linha de raciocínio, Roger Beebe (2002) escreve sobre o processo de luto mediado em massa e diz que essa foi, sem dúvida, uma das afetações desencadeadas pela morte midiática de Cobain, o trauma ou mal estar geracional, descrito por autoras como Elizabeth Wurtzel como “a bala que atravessou toda uma geração”. Ele diz que apesar da natureza privada da decisão, rapidamente o evento ganhou contornos simbólicos e sintomáticos em relação à dita Geração X. Não foi, contudo, o único desses afetos, como veremos mais adiante.

<sup>110</sup> Notícia disponível em <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/pais/online/empresario-se-suicida-na-frente-do-governador-de-sergipe-e-de-ministro-1.2119142>>. Acesso em 07 de agosto de 2019.



desse ato final. Quem dirá, contudo, que esse não é, em paradoxo, um momento também extremamente íntimo?

Como a canção de Eric Clapton “Tears in Heaven”, que torna lírica a morte de seu filho e a reconstrói na imaginação de uma legião de fãs que antes haviam lido as notícias do acontecimento trágico nos jornais, o suicídio de Cobain também constitui uma *performance* pública e íntima, na medida em que, a partir do circo midiático que forma em torno de si, retroativamente remonta toda a sua obra para apontar aquele fim, seja de modo correto ou incorreto, não mais importa, a narrativa está montada. Como se verá no terceiro capítulo, é difícil não ler seu suicídio em grande parte do material pregresso, que se torna poluído pela imersão de seu autor no campo diegético da obra via suicídio midiático. A mídia implica que esse ruído surja e se insurja, arriscando dominar a emissão. O que é problemático, pois isso poderia resultar, como foi temido à época, numa onda coletiva de suicídio daqueles que se identificavam com o líder do Nirvana.

Charles R. Cross dedica um capítulo de seu livro *Kurt Cobain: a construção do mito* a essa questão, num esforço de minimizar a repercussão negativa do suicídio de Cobain para a comunidade. Segundo ele, esse não foi o caso.

Cross nota que, embora a imprensa tenha dado atenção a especulações de que o suicídio da estrela do *rock* tenha “inspirado” entre 19 e 68 casos de suicídio (as listas variam), estudos e análises estatísticas, conduzidos por especialistas em saúde pública, sobre a morte de Cobain demonstram o oposto, contrariando as expectativas dos especialistas que, à época, esperavam uma epidemia. Cross afirma que “a atenção despertada e as circunstâncias da morte de Kurt podem ter na verdade encorajado as pessoas a buscarem ajuda” (CROSS, 2014, p. 143), abrindo na sociedade um debate muito mais honesto sobre depressão, vício e suicídio do que antes era possível. Ele discorre pausadamente sobre a questão no capítulo “Acontece todo dia”, tomando como base as pesquisas e depoimentos de especialistas como David A. Jobs, autor de um dos estudos acerca dos impactos da morte midiática de Cobain, e Vicki Wagner, diretora executiva do Programa de Prevenção ao Suicídio entre Jovens de Seattle, e analisando os principais fatores envolvidos e as providências tomadas pelas autoridades americanas competentes, à época do caso. O título do capítulo de Cross é também importante aqui, pois equaliza o caso de Cobain a inúmeros outros casos de dependentes químicos anônimos à mídia (ou computados apenas como números) que renunciam a seus laços sociais

e vidas orgânicas cotidianamente. A droga, nesses casos, seria também *phármakon*, a bala igualmente.

Todavia, talvez estejamos exagerando a potência do gesto suicida em si, colocando-o no centro de toda uma vida-obra, como portador de sua significância, de seu sentido, de sua explicação. Esse é – não nos esqueçamos – o arrazoado próprio da noção historiográfica de tradição positivista, na linha de uma história monumental. De fato, o gesto suicida de Cobain gera uma infinidade de registros historiográficos e se aproxima, talvez, mais significativamente da ordem historiográfica grafada. Quem sabe, paradoxal, ele esteja no limite do que se pode considerar, por um lado, História, no sentido hegeliano, e sobrevivência cultural, no sentido das afrografias. Neste caso, a que diz respeito a sobrevivência proposta por essa *performance*, quando certamente não sobrevive o corpo que a propõe? Sobrevive, quem sabe, a vida e a resistência de outras *performances*, não aquela, mas as *performances* (não necessariamente cobainianas) arriscadas do *punk*, a comunidade à qual Cobain se filiava e que até em sua *performance* suicida (vide novamente a carta) referenciou.

### 2.2.5 Despossuídos, repossuídos

Laub, em seu romance, classifica o suicídio como um “gesto inexplicável que todo mundo achava que podia explicar” (LAUB, 2013, p. 60). Nesse sentido, talvez esteja bem próximo de uma concepção corrente do que seja a obra de arte duradoura, constantemente se reexplicando e se reescrevendo, ainda que “inerte” em texto fixo.

Quando um jovem começa a ouvir Nirvana e entra em contato com a imagem de Kurt Cobain, o resultado dessa experiência dificilmente é o suicídio regido pelo desejo de ser como Kurt Cobain, como bem analisa Cross no capítulo referido acima. O significado majoritário desse querer-(se)-saber/querer-ser/querer-(se)-criar como Kurt Cobain está ligado a outras oportunidades performativas; ele significa, quiçá, querer-formar uma banda, querer-estar no palco, querer-ser *performer*, querer-compor, enfim, querer-também-produzir e significar. Também significa, por outro lado, inevitavelmente, querer-se-eternizar, em nome autoral, o que requer, antes da morte, a obra. E, nesse processo de múltiplas correntes, finalmente, obriga o indivíduo a traduzir-se, criar-se novo.

A questão pode ser remetida, por exemplo, a uma canção de Caetano Veloso no, aptamente nomeado, anglofônico disco *Transa*, “Nine out of ten” [Nove entre dez], em que

ele dialoga exatamente essas questões, vida, morte, fama, transe. O refrão fala das estrelas de cinema que fazem o sujeito poético chorar, enquanto o verso ainda ecoa na mente do ouvinte com o choque entre as duas asserções atritivas, tão simplesmente postas, uma em contato direto com a outra, “estou vivo” e “sei que um dia tenho que morrer” (VELOSO, 1972, tradução minha).<sup>111</sup>

Essas correntes afetivas de desejo acometem o indivíduo juntas, não em uma negação absoluta, mas à maneira de Bartleby uma afirmação/negação confusa, talvez passividade resistiva, em consonância com uma atividade efetiva e dissimulada, nem fora nem dentro, mas um-todo-consigo ético-estético que se obscurece, próprio do corpo em transe, incomensurável ao “eu”.<sup>112</sup>

A *performance* suicida de Cobain, talvez, esteja para seus registros fonográficos (obra que resta) como as suas *performances* não documentadas estejam para o ritual afrográfico. O primeiro sendo aquele gesto que todos acham que podem explicar; o segundo, aquele que não rege explicação consciente, mas que se dilui na comunidade da qual fez parte, em temporalidades que se perdem à frente e atrás de si, como sacrificial. O gesto suicida de Cobain seria a instância última de uma historiografia positivista, o gesto silencioso e solitário que resta como documento, apesar de aniquilar o corpo do sujeito-autor. Aqueles gestos fugidios, que não mais restam documentais, são os que dizem “preferiria não”. Preferiria não escrever, não registrar; eles dizem: prefiro viver e morrer, piscar vaga-lume, ainda que dentro de um baú. E são estes gestos que reiluminam e ressignificam aquele, não o gesto suicida que os explica, como sugeriu Laub.<sup>113</sup> De todo modo, parece-me uma manobra crítica mais relevante (no sentido de gerar um risco nietzschiano) dar potência àqueles gestos de vida frente àquele final gesto hegeliano e midiático de morte.

---

<sup>111</sup> No texto fonte “I know that one day I must die / I’m alive” (VELOSO, 1972).

<sup>112</sup> A comparação parece pertinente, embora seja importante ressaltar que dificilmente a afirmação do jovem hipotético seja conscientemente emitida para dar conta desse paradoxo, como o faz o personagem do conto de Melville.

<sup>113</sup> Ou talvez os dois fluxos persistam, sem que um elimine o outro. Interferem-se?

Figuras 4-7 – A performance do grunge, em fotos de Charles Peterson



Fonte: Peterson (2003).<sup>114</sup>

Ainda assim, impõe-se uma questão: só temos, especialmente no contexto brasileiro, ligação ao item cultural Nirvana através da mídia. Mesmo as fotos apresentadas acima, restam (e, portanto, alienam-se) da *performance*, mas não a reconstroem. Seria impossível. Como podemos, então, reclamar uma corporeidade aí? Como podemos enxergar aí uma alteridade que nos interroga “quem és tu”? Como podemos sentir necessidade ali de conhecer o outro e uma consequente necessidade de nos explicarmos, criarmos-nos novos? Não há corpo real, físico, vivo, ali, há apenas uma imagem. Ou, como nos alterna sempre Rosa Maria Martelo, é ali, afinal, corpo, o único corpo possível em mídia, tal como um rabisco espiral na areia não seja um símbolo do sol, mas o sol ruidoso lá, traçado a partir das formas resistivas instauradas e sepultadas na mídia que perdura, ainda que alienada. Nestes casos rito-poéticos, mesmo que

<sup>114</sup> As fotos mostram Cobain, exceto a do canto esquerdo inferior. Nela, é mostrado Mark Arm do Mudhoney, como forma de instaurar também nessas emissões certa noção de ruído.

se filme e documento os momentos e a *performance*, não se obliteram as formas e gestos inconscientes que ali se desenharam e que não de ressurgir, fantasmáticas.

Em *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), Didi-Huberman nos reconta as cartas escritas pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini no fim de sua vida, cartas nas quais Pasolini relata seu pessimismo com relação à percepção de que os vaga-lumes, os quais antes povoavam o breu dos bosques de sua Itália, haviam progressivamente desaparecido. Para o diretor, o fascismo apresentado explicitamente em toda sua potência até a Segunda Guerra Mundial havia agora se transformado, sua face era mais dissimulada e se dava (também) através do apagamento das possibilidades de resistência frente a um discurso que se propunha monolítico e totalizante, porém insidioso: holofótico e cultural. Como o título de seu livro sugere, Didi-Huberman toma uma posição diferente frente ao desaparecimento dos vaga-lumes. Ele propõe que esses pontos de resistência não desaparecem de fato. Não, eles são intermitentes. Frente à natureza holofótica do discurso midiático, as formas transitam e, como último recurso, apresentam-se desnudas em potência fantasmática apenas, reproduzíveis ao infinito em suas possibilidades de cópias, na sua pungência de simulacro.

Parece-me que de fato restam registros historiográficos positivistas nas fotos acima. Contudo, eles não eliminam a possibilidade de existência de outros tipos de sobrevivências ágrafas daquelas *performances* ou de outras que tenham potencialmente (re)ge(ne)rado uma comunidade, um povo, um indivíduo, uma cultura, em mito e rito, celebração e coletividade, através de um acesso repentino à tradição e à memória involuntária, que insistentemente arriscam obliterar-se ao inscrever-se somente nos corpos em fluxo. Nem sequer eliminam a possibilidade de sobrevivência desses vaga-lumes na foto. Por serem vaga-lumes, também, eles não são de fato o sol, em toda sua magnificência e razão divina. Estão mais próximos do rabisco, sim, do ruído. Pouco importa que se tire uma foto, grave-se um vídeo ou registre-se o áudio. Estes podem ser alienados, transformados e manipulados. Podem ser inclusive críticos e arriscados, com abertura de possibilidades de reconhecimento e fruição para aqueles que os acessem, pois os traços ágrafos dos vaga-lumes, afinal, resistem. E vibram para além da morte-vida de suas comunidades e indivíduos.

### 2.3 PERFORMANCE QUEBRADA

Há um último aspecto da obra do Nirvana que devemos tratar antes de seguirmos para a análise mais direta de seus álbuns. Esse é um aspecto interacional do corpo performático com a instrumentação que o viabiliza ou, mais precisamente, com os instrumentos que o viabilizam, no diálogo homem-máquina, instrumento-instrumentista.

É preciso antes contextualizar minimamente esse debate bastante prolífico durante o século XX. Início com um vislumbre dos diálogos do Nirvana com a Arte Pop, especialmente com Andy Warhol, nome já muito visitado em seus encontros e desencontros com o meio musical. Mais relações entre Warhol e Cobain serão exploradas adiante. Por enquanto, me deterei num aspecto bem particular.

O fascínio pela máquina pode ter sua origem na consciência infeliz de se ter um corpo vulnerável, sofredor, inadaptável, mortal; dito de outro modo, sofredor daquela imperfeição original de ser perecível, enquanto a máquina pode ser infinitamente reparada, e depois substituída por outra. O mito da máquina estaria ligado, portanto, ao desejo de eternidade [...] (KORICHI, 2011, p. 106).

A citação acima diz respeito ao trabalho da pesquisadora Mériam Korichi em seu esforço biográfico acerca de Warhol. Estamos no terreno da Arte Pop. A obra de Warhol, para sua biógrafa, estava imbuída da fascinação com o corpo e sua finitude, mas também com um desejo marcado pelo diálogo maquínico. A poética de Warhol, tal como ficou conhecida, incorpora o modo de fazer industrial da reprodutibilidade técnica. Suas serigrafias (dentre outros processos) são célebres em reproduções de Marilyn Monroe, das latas de sopa Campbell's, mas também de si mesmo. A figura trágica de Marilyn, claro, salta aos olhos, também, por associar novamente um corpo finito – a atriz se suicidou em agosto de 1962, o que deixava essa relação mais patente, ainda à época de sua produção – e um gesto em direção à imortalidade, presentificado pela obra de Warhol e pelo culto devotado à musa pop, num enlace de Eros e Tanatos, desejo, imagem e morte.<sup>115</sup>

Sobre a figuração de Marilyn, ainda, é relevante destacar, contudo, que apenas a cabeça da musa pop está nas serigrafias, bem como apenas a cabeça de Warhol o identifica em seus autorretratos, ou melhor, suas faces os identificam.

---

<sup>115</sup> Pode um deus do Olimpo midiático morrer? Pode, através de forma e estrutura, sentido e devir, um trabalho artístico vendável sumir, quando confrontado com a luz? Pode, afinal, o ápice do pop ser subversivo? Pode um discurso tão midiático ser igualmente voltado para o *underground*, o submundo, ou o bosque de *lucioles*? A pergunta se cristaliza na imagem de Kurt Cobain, um talvez-vaga-lume (DIDI-HUBERMAN, 2011), no olho do holofote. Dilacerado. Suicida. Potência fantasmática. Intermitências, aqui, também da morte.

Se até o Renascimento, o corpo humano era parte do mundo e encontrava suas correspondências no cosmos, a partir daquele ponto na modernidade o corpo é individualizado, possuído pelo ego do indivíduo, que se separa do mundo e busca em seguida sua separação do governo, nas revoluções modernas que se seguiram. É patente lembrar, contudo, que estavam implicados na liberalidade moderna somente os corpos visíveis da burguesia que puderam clamar sua separação do Estado através de seus meios produtivos. Mais do que isso, o homem burguês descobre, ou promove, também seu rosto, como nota o antropólogo David Le Breton: “Simultaneamente à descoberta de si como indivíduo, o homem descobre seu rosto, sinal de sua singularidade, e seu corpo, objeto de uma posse. O nascimento do individualismo ocidental coincidiu com a promoção do rosto” (LE BRETON, 2013, p. 29).<sup>116</sup>

Warhol representa o corpo (em oposição ao foco exclusivo no rosto) de forma mais potente em seu trabalho como cineasta. Retirando-se da representação, Warhol colocou frente a sua câmera indivíduos, famosos ou não, em *performances* de seus corpos. Em *Screen Tests* [Testes de cena] (1964-1967), *Sleep* [Dormir] (1964), *Kiss* [Beijar] (1963), *Eat* [Comer] (1963) e *Blowjob* [Boquete] (1963), o agora diretor faria exposições dos comportamentos e hábitos corporais em longos planos, tediosos e/ou constrangedores, a ponto de extrair toda a humanidade (talvez, impureza, de corpo ou de comportamento) de seus objetos. Repeti-los até exauri-los, fazê-los vibrar em sua aridez, esgotá-los até que mudem de natureza e se revertam em simulacro: a estética da Arte Pop (DELEUZE, 2015, p. 271). Havia nessas representações, bem como nas serigráficas, um debate incessante entre o corpo humano e a maquinaria, neste caso, entre o *performer* e a câmera, o aparato de constrangimento sobre o corpo orgânico. Essa é uma proposta eminentemente moderna.

Podemos pensar inicialmente sobre um trabalho fílmico que caracteriza exemplo marcado desse fenômeno moderno – digamos, Charles Chaplin, no aptamente nomeado

---

<sup>116</sup> Sobre o tema, Le Breton discorre mais elaboradamente: “O corpo moderno é de outra ordem. Ele implica o isolamento do sujeito em relação aos outros (uma estrutura social do tipo individualista), em relação ao cosmo (as matérias-primas que compõem o corpo não têm qualquer correspondência em outra parte), e em relação a ele mesmo (ter um corpo, mais do que ser o seu corpo). O corpo ocidental é o lugar da cesura, o recinto objetivo da soberania do ego. Ele é a parte insecável do sujeito, o “fator de individuação” (Durkheim) em coletividades nas quais a divisão social é admitida” (LE BRETON, 2013, p. 9). Para uma discussão mais detalhada, ver o livro de Le Breton *Antropologia do corpo e modernidade*. Minha argumentação sobre o tema também deve muito a pontos elaborados por Isabel Carmo em sua dissertação de mestrado acerca da representação do rosto no cinema moderno intitulada *(Des)aparições do rosto em Os olhos sem rosto* (2017). Ademais, a questão das correspondências cosmológicas relacionadas ao mundo medieval e seu desenvolvimento moderno no caráter representativo de nossa sociedade contemporânea é trabalhada em Foucault, especialmente no capítulo “Representar” em *As palavras e as coisas* (1999).

*Tempos Modernos*, de 1936 – no qual, de diversos modos, o corpo e a máquina estão em conflito ou em penetração, fricção. Neste tipo de trabalho o receio (e até o terror, contraposto de certa fascinação) humano frente o domínio da maquinaria emerge, vez após vez. Essa relação, dicotômica na modernidade, relativiza-se em sua posterioridade, no momento a qual muitos críticos se referem como pós-moderno. O exemplo modelar seria agora o *Blade Runner* de Ridley Scott, de 1982. Como atestam diversos teóricos da arte, entre eles Ieda Tucherman:

[...] surge o cyborg (cyber body) – organismos híbridos, cujas funções fisiológicas são realizadas com a participação de máquinas tecnológicas, correspondendo à nova imagem mítica relacionada com a era técnica.<sup>117</sup>  
Nesta cultura tecnológica, como já vimos, os antigos dualismos e as seguras fronteiras que caracterizavam a nossa tradição cultural são postos em cheque [sic]. Separações radicais como o eu-outro, corpo-mente, criador-criatura, verdade-ilusão, real-irreal, entre outras – não são tão nítidas e operacionais no mundo da relação homem-máquina. (TUCHERMAN, 2012, p. 154-155)

Tucherman analisa em *Breve história do corpo e de seus monstros* (2012) a progressão do corpo enquanto imagem e representação desde a Grécia antiga até os seus devires contemporâneos, atados, em sua perspectiva, principalmente à imagem do *cyborg* – a autora elenca outros exemplos do cinema contemporâneo, como o *Robocob* e *O Exterminador do Futuro* –, mas também ao devir *freak*, termo inicialmente ligado à figura do monstro de Frankenstein, mas ressignificado, segundo Tucherman, a partir da contracultura.

Em *Postmodern metanarratives: Blade Runner and literature in the age of image* [Metanarrativas pós-modernas: Blade Runner e literatura na era da imagem] (2014), Décio Torres Cruz vê também na obra clássica de Mary Shelley uma raiz do fenômeno pós-moderno ligado à experiência do corpo. Nesse caso, sob a alcunha de *cyberpunk*. O termo diz respeito ao gênero de ficção científica que dá foco ao encontro entre alta tecnologia e baixos padrões de vida social, cujo principal modelo literário é o *Neuromancer* de William Gibson, datado de 1984 (e que viria a ser “copiado” pelo sucesso cinematográfico *Matrix*, de 1999), mas cujo principal expoente na cultura pop é exatamente o *Blade Runner*, de Scott.

O diálogo homem-máquina será prolífico nesse movimento aparentemente contínuo de representação, baseado historicamente nos anos 1980. Suas raízes, algumas explicitamente, outras não, remontam também aos escritos de autores literários, como Philip K. Dick e

---

<sup>117</sup> Cruz chama a atenção para a etimologia do termo, junção de *cybernetics* (por sua vez, relacionado ao termo grego *kubernetes* ou piloto) e *organism* (CRUZ, 2014, p. 30-34).



William Burroughs, os quais pensaram também o corpo humano em diálogo com certas novas emergências modernas e pós-modernas.

A palavra *cyberpunk*, por sua vez, é composta por *punk*, termo que se convencionou como uma ligação ao submundo cultural e remete normalmente a outros termos como revolta e alienação. Essa entrada léxica, como sabemos, é especialmente ligada à música, embora seja extrapolada para a moda, para a literatura e para diversas formas de apropriação.

Já sobre os *freaks*, em seu texto “Do Frankenstein aos ‘novos freaks’”, Tucherman identifica novos agentes no processo incessante de transformação do corpo e de suas representações a partir da contracultura de meados do século XX: os corpos femininos e feministas, os corpos hippies, os corpos gays e, pouco mais tarde, os corpos *punks*. Os corpos Panteras Negras poderiam entrar também nesse baile. Ou seja, para Tucherman, estariam ali todas as subculturas de esquerda sob uma bandeira possivelmente falaciosa de universalidade: “O *freak* contemporâneo atrai e seduz, não como o fazia (e com menos veemência) no período moderno, quando representava a sedução do outro, da diferença encarnada. Agora a sua sedução é indicar o que nós somos, todos nós.” (TUCHERMAN, 2012, p. 137-147).

Assim, há certa pasteurização do termo num genérico devir-*freak*, pensa Tucherman, para longe do Frankenstein, uma vez que a palavra “*freak*” passa a se referir em grande parte a jovens visíveis e desejados (em oposição ao show de horrores dos *freaks* modernos, com suas malformações ou deformações; ou mesmo em oposição a figuras contemporâneas marginalizadas ao ponto da invisibilidade) de classe média e diz respeito principalmente a seu posicionamento político, contra o poder dito estabelecido e conservador. Mais do que isso, uma tentativa de ressignificação do *freak*, que parece se construir em seus inícios como genuinamente democrática, torna-se cooptada:

Os novos corpos, e principalmente aqueles que se produziam contra o establishment, eram rentáveis e vendáveis, e nesta forma de reapropriação dos novos *freaks* obtinham-se duas excepcionais vantagens, já que, incorporando-os como produto, anulava-se a crítica que eles representavam e, de outro lado, realimentava-se a juventude, ao mesmo tempo, como categoria e como público para o consumo. (TUCHERMAN, 2012, p. 146)

Apesar da pasteurização do *freak*, a perspectiva de Tucherman em *Breve história do corpo e de seus monstros* é a de abraçar o devir pós-moderno das ligações corpo-máquina. Tucherman acredita que discursos propagantes do velho dito de que “a tecnologia como instrumento fragmentou e despersonalizou a experiência” (TUCHERMAN, 2012, p. 188) já

se estenderam por tempo demais, desde os escritos de Walter Benjamin. Ela acredita ser este o momento de pensarmos diferentemente e propõe que a questão não é uma escolha dicotômica entre permanecer humano ou evoluir como espécie, mas um devir, talvez, suplementar. Nesse sentido, ela propõe duas imagens finais. A primeira é a de um ex-atleta, Joe Bousquet,<sup>118</sup> que se tornou um grande literato, aos olhos de Tucherman, após o incidente que o deixou paraplégico. Tucherman se surpreende com a capacidade de Bousquet de meditar acerca de sua ferida e com seu movimento “do corpo para a escrita”, carregando em ambos a marca bélica de um suplemento maquínico. O outro exemplo dado é o da atleta, atriz e modelo norte-americana Aimee Mullins, a qual Tucherman celebra como o encontro da biomecânica com a arte: “Sem o defeito, congênito, Aimee seria, muito provavelmente, uma moça comum de 22 anos. A partir das suas espetaculares próteses ela é uma espécie de fenômeno.” (TUCHERMAN, 2012, p. 192).

Ieda Tucherman parece incorrer num movimento teórico similar àquele descrito acima na definição do termo *cyberpunk*. Este termo definira o encontro entre *hightech* [tecnologia de ponta] e *low-life* [submundo], entre a tecnologia de ponta e os extratos sociais mais excluídos, como afirma Douglas Kellner em *A cultura da mídia* (2001). Ora, a alta tecnologia não se encontra com os extratos sociais mais excluídos senão na ficção, pelo exato fato de que estes são excluídos e, portanto, não têm acesso àquilo que as elites econômicas e sociais produzem e consomem. *Hightech* e *low-life* não se misturam. A alta tecnologia, a técnica mais avançada é, notadamente, propriedade daqueles que dispõe dos meios produtivos materiais para detê-los. Contrapomos, portanto, às imagens propostas por Tucherman aquela de um anônimo pedinte, amputado, em qualquer rua de cidade brasileira. Desnecessário nomeá-lo; incapaz até. Poderíamos sequer, ainda que quiséssemos? Seríamos capazes de reconhecê-lo (enunciá-lo!), em sua invisibilidade? O que dizer do devir-*cyborg* dessa figura propositalmente anônima, sem voz, negra? Como celebrá-la? Talvez, contudo, Rancière esteja correto e o real precise ser ficcionado para ser pensado (2015, p. 58). Nesse sentido, trabalharei a questão a seguir, relacionando-a a alguns tópicos ficcionais e trazendo-a de volta ao tema da tese.

### 2.3.1 O pianista

---

<sup>118</sup> Gilles Deleuze também já tratou do exemplo de Bousquet, em *Lógica do Sentido*, como aponta Tucherman.

Há uma cena no filme *O Pianista*, de Roman Polanski (2002), em que o protagonista, um pianista judeu, escondido do exército nazista que popula a cidade ao redor de seu esconderijo, toca um piano imaginário, um piano ao ar, se podemos colocar nesses termos. O piano material está lá, embora permaneça intocado. A música é tocada para nós, o público, mas no ambiente diegético nenhum som é produzido. Apenas a neve cai lá fora. O pianista gesticula o tocar de um piano, suas mãos deslizam pelo espaço e tocam pelo ar teclas imaginárias.

Ele não pode tocar, gerar som, por força de sua circunstância premente de invisibilização. Contudo, sua *performance* existe/resiste. E há certo componente ritualístico implicado nela. Ele se senta no banquinho do piano e imediatamente percebe que algo não está certo. Ele ajusta o banco ao seu corpo, elevando-o para cima, de acordo com a medida e a definição precisa do espaço ao qual ele está acostumado em relação a esses objetos. Então, ele prossegue na execução de sua peça. O piano agora está ajustado para ele, ele se ajustou ao piano, dadas as restrições muito específicas de sua situação de silêncio absoluto. Poderíamos negar que alguém, um personagem, é representado tocando piano nesta cena? Ainda assim, que piano exatamente este personagem estaria tocando se não toca na materialidade do piano, nem produz qualquer som?

Um objeto não pode ser parafraseado, diz Graham Harman em uma palestra intitulada *O que é um objeto?* (Estocolmo, 2015).<sup>119</sup> Essa declaração, também em diálogo com o artigo de Graham intitulado *The third table* [A terceira mesa], é herdeira de uma tradição literária que afirma desde meados do século 20 que uma obra de arte é consistente com três aspectos básicos, forma, conteúdo e um excedente que é indefinível, variante. Em sua palestra, Harman expande essa noção para os objetos<sup>120</sup> e chama esse aspecto variante de a terceira mesa. A primeira mesa seria a mesa material, a mesa científica, uma elaboração de madeira, projetada de certa forma, composta de partículas e, principalmente, espaço vazio. A segunda mesa seria a mesa prática, a mesa que tem um propósito, pode ser movida pela sala, pode-se apoiar nela, tem um preço e uma história. Estas são conhecidas como as duas mesas de Eddinton (Sir Arthur Stanley Eddington, astrofísico britânico do século XX). Harman afirma que “ambas

<sup>119</sup> A palestra promovida pelo Moderna Museet de Estocolmo está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=86uVfQ6NBTK>>. Acesso em 31 de maio de 2015.

<sup>120</sup> Como pode se ver em *Tool-being: Heidegger and the Metaphysics of Objects* (2002), a compreensão que Harman faz dos objetos é bastante ampla. Para ele, toda entidade, inclusive seres humanos e animais, pode ser considerada um instrumento (aqui, seguindo a nomenclatura derivada de Heidegger). E os objetos se materializam em potencialidades ou poderes relacionados ao que eles podem executar no mundo. Sua abordagem está ligada à abordagem metafísica da ontologia orientada a objetos ou *object-oriented ontology*.

são igualmente irreais, uma vez que ambas equivalem simplesmente a formas opostas de reducionismo” (HARMAN, 1996, p. 6, tradução minha). Contudo, há também uma terceira mesa, situada entre essas duas. Esta terceira mesa seria um excesso. Algo que nunca podemos agarrar plenamente, ou uma ausência, se preferirmos, que sempre pode ser adicionada à mesa, mas nunca a esgotaria nem nunca a tornaria plena.

O trabalho de Graham é, claro, derivado dos estudos de Heidegger em *Ser e Tempo* (1996), particularmente da discussão efetuada acerca das ferramentas. Muito já foi dito e escrito sobre a célebre passagem em que Heidegger fala sobre o martelo. Não pretendo esclarecer a visão de Heidegger sobre esse episódio, nem viso particularmente discutir qualquer um de seus conceitos. Existe um extenso corpo de trabalho já estabelecido para isso. Da mesma forma, não tenho intenção de esclarecer em absoluto os conceitos de Harman ou Merleau Ponty, dos quais falarei mais adiante. Interessa-me o que esses teóricos podem me oferecer na análise de um conjunto particular de gestos que são de interesse na relação sujeito-objeto, ou melhor, músico-instrumento no contexto da *performance* musical ao vivo do Nirvana. Estou particularmente interessado no uso desses instrumentos, mas nas relações estabelecidas dinamicamente entre o usuário e o objeto usado para ver em que medida essas entidades se afetam mutuamente, se sua atividade é mútua e se, em algum momento, interceptam ou penetram um ao outro. Para isso, escolhi uma situação performática muito específica, que pode sinalizar ou mostrar as tensões dessa dinâmica de modo a atingir certo clímax. Discutirei um conjunto de gestos que eram comuns às *performances* do Nirvana, a fim de abordar o tema dos instrumentos (e por extensão os corpos ali envolvidos) a partir do ato de sua própria destruição.

Como defendo ao longo desta tese, a poética do Nirvana se caracteriza por um senso generalizado de confusão e fluidez. Confusão lírica acerca de quem fala, quem responde, quem é objetificado. Fluidez na dinâmica musical, mas também na representação imagética de conceitos que flutuam e tomam o posto de outros. Essa confusão se estabelece entre o eu (ele/a) e o tu (ela), ou por vezes entre o nós, vocês e eles. De um modo geral, como vimos, por exemplo, na obra do Sonic Youth “100%”, esse é um artifício bem próprio da linguagem pop contemporânea. Do mesmo modo, as temáticas de interação com substâncias externas (particularmente psicotrópicas), que se introjetam como suplementos para alterar o ser, não são estranhas a essa temática. Na obra do Nirvana, especialmente em *In Utero*, os corpos (humanos) representados estão sempre em diálogo sejam com outros corpos ou substâncias

suplementares, tais como chás abortivos, doses de heroína, leite quente ou laxativos. Contudo, uma temática muito própria dessa mesma linguagem pop norte-americana, especialmente presente a partir dos anos 1980, mas que se encontra, de modo bastante pronunciado, ausente na obra do Nirvana é o diálogo entre maquinaria e humanidade.

Certamente, há instâncias dessa representação. Em *Bleach*, ela não tem grande destaque. Em *Nevermind*, sim, ela aparece, especialmente na forma da arma de fogo, um tema revolvente em várias canções. Porém, seu diálogo com o corpo é mínimo, não há grandes processos de interação entre as representações maquínicas e as figuras corporais humanas.

Podemos deduzir por essa ausência que o Nirvana simplesmente não se interessava por essas questões e, portanto, ela não povoa seus trabalhos. É uma hipótese plausível, embora um tanto alienante de uma série de possibilidades. Uma destas se refere à ambientação sonora do Nirvana, baseada em elementos elétricos como guitarras, amplificadores, pedais de distorção, etc. Essa ambientação é exacerbada pela livre fluidez ou desregramento dos instrumentos, que são levados a emitir, cada qual, sua própria quantia de ruído. Assim, estabelece-se uma ambientação sonora ruidosa que pode, de modo fluido e difuso, criar um diálogo entre aspectos mais prontamente “humanos” e outros mais propriamente “maquínicos”.

Em *In Utero*, a maquinaria não está, de modo tão claro, presente na poética verbal do álbum, exceto em algumas referências indiretas. Ainda assim, seu papel é cirúrgico, no diálogo com o corpo humano. Em “Milk it” [Ordenhe-na], fala-se em “carne de teste”, “deficiência de ferro ou sono” e “ecto-plasma / exoesqueleto”, o que potencialmente diz respeito a alguma forma de tratamento médico ou abordagem científica de estudo, uma intervenção clínica é sugerida. Algum tipo de tratamento medicinal também aparece em “Pennyroyal tea” (o título da música se refere a um chá de ervas supostamente abortivo), na qual o sujeito poético fala em fazer um tratamento medicinal a base de leite quente, laxativos e antiácidos com sabor de cereja. É, porém, na canção “Radio Friendly Unit Shifter” [Amigável Rádio Vendedor de Unidade] que a maquinaria se apresenta mais veemente. Essa música foi usada para abrir todos os shows do Nirvana na turnê de divulgação de *In Utero* e parece explicitar os pensamentos de Cobain em relação à indústria musical. O termo “radio friendly” pode ser traduzido como música agradável aos gostos radiofônicos, enquanto “unit shifter” diz respeito à capacidade de uma obra de vender-se, unidade a unidade.

Usar apenas uma vez e destruir  
Invasão de nossa pirataria  
Expulsão da placenta de uma nação

Passar fome sem sua chave mestra

Eu te amo pelo que eu não sou  
 Eu não quero o que eu tenho  
 Lençol de acneado com queimaduras de cigarro  
 Falar tudo de uma vez e alternado

O que está errado comigo  
 O que é o que eu preciso  
 O que eu acho que eu penso

Nada a ver com o que você pensa  
 Se você alguma vez pensou  
 Opostos bipolares se atraem  
 De repente minha bolsa partiu (COBAIN, 1993, tradução minha)<sup>121</sup>

Cobain alterna falas sobre itens mecanizados e partes do corpo que se deslocam entre si. Somente os termos específicos já nos levam a esse diálogo. Surgem construções como “invasão de nossa pirataria” e “lençol acneado de cigarros”. Na primeira dessas imagens há sugestão de equipamentos eletrônicos que interferem em nosso comportamento. A expressão se monta em descompasso com a finalização esperada para a frase, que seria tipicamente “privacidade”. Assim uma ligação é feita entre a privacidade do corpo e a publicidade do maquinário, que é também rentável e violável pela pirataria. Na outra imagem, há uma transformação ou sobreposição de objetos, lençol e cigarros, em faces do corpo e dos indivíduos. Além disso, Cobain alterna falas sobre placentas que são expulsas do útero com outra sobre a dependência que o usuário tem de se sintonizar a seu equipamento radiofônico. Ao final, opostos bipolares se atraem e uma bolsa aminiática se parte.

Além das referências à mentalidade consumista da época (possivelmente remetente a um maquinário industrial), o barulho e a interferência incessante desse maquinário podem ser ouvidos na canção, por meio das microfônias inseridas ao longo da gravação. Essa hipótese talvez seja válida para o álbum como um todo e para a obra do Nirvana de um modo geral. Afinal, se verbalmente não se fala tanto em máquinas e indústrias ou mesmo em uma simbiose entre humanidade e pós-humanidade (na guisa do *cyborg*), podemos pensar que a pós-humanidade está na própria ambientação musical da obra do Nirvana, baseada no diálogo ruidoso do corpo do *performer* com seu instrumento maquínico, cada um deles. São sons

<sup>121</sup> Eis a letra completa no texto fonte: “Use just once and destroy / Invasion of our piracy / Afterbirth of a nation / Starve without your skeleton key / I love you for what I am not / I do not want what I have got / Blanket acne'd with cigarette burns / Speak at once while taking turns // What is wrong with me / What is what I need / What do I think I think // Nothing to do with what you think / If you ever think at all / Bi-polar opposites attract / All of a sudden my water broke // Hate, hate your enemies / Save, Save you friends / Find, find your place / Speak, speak the truth” (COBAIN, 1993).

elétricos e industriais: guitarras, amplificadores, pedais de efeitos e distorções; barulhos, microfônias, interferências; fluidez, potência corporal e crueza, sim, mas também transformação de si através da alquimia material, mecânica e poética. Esses elementos elétricos e industriais são tomados pelo corpo do indivíduo, para transmutar-se em algo diverso (ou talvez utilizados simplesmente como ferramentas), na tradução perpétua do ventre materno na procriação do mundo (in)orgânico: Nirvana *In Utero*.

E o que dizer, se aceitarmos essa proposta, da voz de Cobain, ela mesma distorcida, num artifício que busca a materialidade e a mecanicidade, o corpo da voz, ao invés de seu aspecto límpido de pureza etérea? É possível pensar em sua voz e guitarra postas em diálogo, no qual ambas as vozes se equiparassem em potência e discurso e ambas igualmente distorcidas transassem uma com a outra? Que corpo seria denunciado, então, por esse novo diálogo?<sup>122</sup>

Contrariando um movimento progressista de tendências cibernéticas explicitadas verbal ou imagetivamente – algo que viria a ser cantado em verso, como já vimos, por outra banda de *rock* daquela década, o Radiohead, em *Ok Computer*, de 1997, e que já era pontuado na estética do *rock* desde os anos 1970 por bandas como Pink Floyd (vide, por exemplo, o clipe animado de “Welcome to the machine” [Bem-vindo à máquina]) –, o Nirvana parecia buscar, através, sobretudo, da ambiência sonora, o canto de um corpo elétrico (WHITMAN, 1986), alquimia bioelétrica, em sua pulsão por engolir tudo como seu em desejo e procriação. Discutiremos mais pausadamente essa alquimia no capítulo seguinte.

Há, porém, outro aspecto da *performance* da banda de Seattle, para além da ambiência sonora, que me parece dialogar esses elementos e no qual me focarei por ora. Essa é a quebra de equipamentos protagonizada pelo Nirvana ao fim de seus shows, durante boa parte de sua curta carreira. A banda se tornou notória, em suas *performances* ao vivo, também por esse elemento um tanto catártico (embora ele tenha se tornado eventualmente uma obrigação e, também, uma encenação quase tipificada, como Cobain pontuou em sua carta suicida). Essa façanha de quebra-quebra e *feedback* durava até 20 minutos por noite ou, às vezes, o show inteiro, dependendo da disposição da banda.

---

<sup>122</sup> Se a leitura de uma simbiose entre maquinaria musical e um corpo verbal pode ser sugerida, por outro lado, a simbiose corpo-a-corpo é difícil de ignorar, como “Radio friendly unit shifter” já pontua ao referir-se a opostos bipolares que se atraem; uma bolsa amniótica se parte. Esse reluzir emerge novamente em “Milk it”, música na qual Cobain fala de um fluxo que engloba o “ele” e o “ela”, numa troca simbiótica ou parasitária de leite e fezes dentro do “eu”. Eis o trecho de “Milk it”: “I am my own pet virus / I get to pet and feed her / My milk is her shit / Her shit is my milk”. Uma tradução poderia ser “Eu sou meu próprio parasita / Eu posso acariciar e nomeá-la / Meu leite é a merda dela / A merda dela é o meu leite”. Ambas as canções são de *In Utero* (1993).

Podemos elencar algumas possíveis explicações para a presença quase constante da quebra de instrumentos nas *performances* do Nirvana. O primeiro destes aspectos é simples: frustração. Como Cobain sugere, em entrevista a Everett True: “Nossas músicas são sobre transformar a si mesmo, frustração” (TRUE, 2006, p. 113, tradução minha).<sup>123</sup> Em várias partes das biografias do Nirvana, é possível notar a atribuição, por parte dos biógrafos e analistas, de um componente de frustração como disparador para muitas das *performances* de destruição do Nirvana. Essa frustração podia se relacionar com o público, com o equipamento, com a própria *performance*, com a vida em geral ou consigo mesmo. Entretanto, nem sempre era esse o caso. Em entrevistas diversas, os membros da banda falam em ter de cumprir certo tempo de apresentação e usarem o quebra-quebra para alcançar essa determinação sem ter que adicionar mais músicas ao *set-list*. Podemos computar também o fator da *performance* em si, ou seja do diálogo público-*performer*-cena, resultando em fatores de interação, reconstrução de identidades e, claro, entretenimento. Há também a pura vazão emocional e corpórea de destruir algo, de pôr o corpo em movimento e realizar uma ação, carregando-a até o fim.

Além disso, podemos inscrever questões mais abertamente políticas a essa execução. Afinal, o primeiro registro televisivo de um cantor pop destruindo seu instrumento, diz a lenda, foi em protesto contra a direção do programa de TV que teria cerceado a *performance* do dito artista. Isso se deu no *Lawrence Welk Show* em 1956, e o primeiro quebrador de violão foi Rockin' Rocky Rockwell. Muitos outros músicos se tornaram notórios por quebras de instrumentos, como Jerry Lee Lewis, Jimi Hendrix (este por uma *performance* específica que se tornou lendária em filme) e o The Who e seu guitarrista Pete Townshend.

Quando o The Who, cuja *performance* está atada também às raízes do movimento *punk* exatamente por seu componente de violência e espontaneidade, quebrava seus instrumentos, aquilo era visto como um ato performático e como uma afirmação tanto política e estética quanto mercadológica. A quebra de instrumentos vinha, afinal, acompanhada de uma trilha sonora (e a quebra era também um artifício dessa manobra) mirada em excitar a juventude. O hino do The Who era então “My Generation” [Minha Geração], uma afirmação de revolta geracional e um *hit* comercial.

---

<sup>123</sup> No texto fonte: “‘Our songs are about changing yourself, frustration’ Kurt told me [Everett True] in 1990” (TRUE, 2006, p. 113).



Pete Townshend, supostamente, era influenciado pela escrita do artista Gustav Metzger. No livro *Damaged nature auto-destructive art* [Natureza danificada, arte autodestrutiva] (1996), Metzger estabelece o que seria o seu ideal da Arte Autodestrutiva através de textos teóricos e uma compilação de manifestos aos quais voltaremos.

Há, nesse rumo, também uma possível leitura Ludista<sup>124</sup> da *performance* de quebra do equipamento. Ou seja, ela indicaria uma revolta contra a maquinaria, na tradição dos movimentos operários britânicos da virada do século XVIII para o XIX. Contudo, em se tratando de Nirvana, essa conexão me parece complicada. Talvez Cobain (e a destruição partia principalmente dele, embora não se limitasse ao guitarrista) tivesse certos resguardos em relação à maquinaria, mas sua produção artística era intrinsecamente ligada a equipamentos elétrico-eletrônicos. Sua produção estava muito mais ligada às propostas modernistas de destruição e caos lançadas pelas vanguardas modernistas do início do século XX e pela música, arte e literatura pop de meados do século.

A proximidade com a composição de música eletrônica sequer lhe era estranha, como o seu experimento com a construção do áudio “Montage of Heck” [Montagem de Heck]<sup>125</sup> demonstra. A peça em questão é uma montagem de experimentação eletrônica que Cobain realizou numa fita cassete com um gravador de 4 faixas. Ao longo de cerca de 40 minutos, ele realiza uma jornada auditiva que conta com inserções de diversos materiais fonográficos, televisivos e fílmicos (somente o áudio) gravados ou executados por ele, numa colagem por vezes cacofônica, por vezes surreal, por vezes épica, por vezes cômica.

---

<sup>124</sup> O Ludismo foi um movimento social operário que ocorreu na Inglaterra no início do século XIX. Em revolta com o maquinário que tomava o lugar dos artífices no processo industrial e que reduzia a qualidade do produto manufaturado e barateava os preços, os ludistas invadiam fábricas e destruíam as máquinas. O nome do movimento vem de seu suposto líder Ned Ludd, embora a existência de Ludd seja assunto de debate até hoje.

<sup>125</sup> O título é de difícil tradução. “Heck” pode se referir à exclamação “What the heck?”, como uma variação mais polida da palavra “Hell” [Inferno], mas pode se referir também ao botão de gravação das fitas cassetes “Rec” ou “Record”.

**Figura 8** – Fita cassette usada para gravar áudio "Montage of Heck"



Fonte: Cross (2008, p. 117)

Por fim, o último componente que eu gostaria de sugerir é a geração de ruído como produção estética de som. A encenação dessa destruição é tanto parte da obra do Nirvana que se torna um componente esperado ao fim de cada show. Desse modo, ela se desloca a partir do ponto de interseção final para subterrânea e retrospectivamente atingir a percepção da apresentação por inteiro, desde seu início, uma vez que relances desse componente final se encontravam espalhados pelo show e pelos registros (ao vivo ou de estúdio) na forma de microfônias e nas imagens de interação do instrumentista com o seu instrumento ao longo do show – nas apresentações do Nirvana, como de muitas bandas, especialmente da linhagem *punk*, essa era uma interação sempre muito enérgica.

Tomemos por dado o fato de que esses instrumentos, na obra do Nirvana, pelo seu subproduto mais potente de ruído, penetram na musicalidade humana, tornando-a um tanto mecanizada ou “moderna”, barulhenta. A próxima seção, contudo, se inicia a partir da seguinte questão: em algum momento esses instrumentos são eles próprios penetrados? Poderiam essas ferramentas tornar-se “humanizadas” em algum momento, mesmo que fosse simplesmente uma guitarra como uma representação do falo masculino, como não era incomum?<sup>126</sup>

O texto de Cruz sobre a Arte Pop é pertinente nessa análise. Segundo ele, na *performance* pop persiste o embate entre o humano e o maquinário: “O corpo se joga contra a máquina de maneira erótico-suicida, protestando contra a reificação do ser humano subjacente

<sup>126</sup> Bandas como Led Zeppelin e Aerosmith são os exemplos mais comuns dessa associação. Nas palavras de Kurt Cobain, os grupos eram pródigos em escreverem canções sobre seus “paus e sobre transar” (SAVAGE, 1993) e encarnavam tradicionalmente a imagem por vezes machista do “guitar hero”. A entrevista completa se encontra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2bsCIFsq5mY>. O trecho referido consta nos minutos 17-18. Acesso em 30 de maio de 2019.

à ideologia da sociedade industrial” (CRUZ, 2013, p. 154). Nesse sentido, caso aceitemos a proposição da guitarra como representativa do falo, a destruição da máquina sinaliza a destruição fálica tanto de componentes sociais quanto individuais. Num último enlace, o componente suicida premente ao Nirvana, por meio de violência que se volta inevitavelmente contra si, entra em jogo e o corpo assume tanto funções passivas quanto ativas, sujeito e objetivo, em vertigem.<sup>127</sup>

Por outro lado, cabe perguntar se esses instrumentos nos penetram de forma alterna, para além do produto imediato que eles geram (ou seja, música)? Eles alteram constitutivamente seus usuários e aqueles que os experimentam de modo geral como sujeitos que, então, se tornariam, eles mesmos, após/durante o contato, um tanto ferramenta, um tanto instrumentais, um tanto máquina, um tanto guitarra?

### 2.3.2 A guitarra desabrocha

Como já disse, o Nirvana era notório por destruir seus equipamentos no final dos shows, em uma algazarra microfônica que durava até 20 minutos por noite ou até mesmo o show inteiro. O equipamento seria humanizado ali? Dilacerado, qual numa exposição de Ludismo reinventada no final do século XX como *performance*? Esse desempenho seria capaz de inserir a destruição de maquinário em sua execução, transformando a máquina também em atriz? Como isso seria diferente de outros espetáculos apresentados por vários outros artistas com múltiplas intenções? Essas questões ainda estão abertas à discussão, mas neste ponto podemos começar a falar de uma interpenetração de instrumento e músico, especialmente se considerarmos que uma das táticas mais famosas de Kurt Cobain para realizar essa mutilação no palco era atirar-se como um projétil contra os kits de bateria pilotados por Chad Channing ou Dave Grohl, em um ato de ludismo também contra si mesmo.

Perguntemo-nos, pois, o que é que se desenrola afinal nesses eventos de destruição musical. Estamos tendo um instrumento deslocado de seu foco primário (fazer música) ou de seu modo de fazer primário (fazer música de uma certa maneira), girando o instrumento contra si para produzir som e *performance* de maneira diferente.

---

<sup>127</sup> Nessa leitura, canções como “Rape me”, ganham conotações ainda mais substanciais, uma vez que podem ser sujeitas ao mesmo tipo de leitura ambivalente.

Uma guitarra é feita de uma composição de madeira, fios elétricos e artesanato, sua finalidade ou, para usar os termos de Heidegger (1996) ao falar dos instrumentos, seu limite é ser tocada e, através da execução dessa ação, produzir música. Essa é a forma mais adequada de usá-la, essa é a sua praticidade, a maneira pela qual estamos mais próximos dela, novamente segundo Heidegger. Seu de-modo-a é produzir música.

Há um texto específico em que Heidegger discute detalhadamente o uso da tecnologia e a natureza de seus objetos e ferramentas. Ele fala de quatro maneiras de “ser responsável” por objetos que acabarão por constituirlos: *hyle* (matéria), *eidos* (aspecto), *telos* (propósito) e *techne* (produção). Estas são as quatro maneiras pelas quais “cuidamos das coisas”, dos instrumentos. Contudo, em “A questão da técnica” (2002), Heidegger também fala de um “débito” em relação ao objeto. De quem é esse débito, do objeto ou do sujeito? Isso não está totalmente claro, mas considero que o fato da dívida implica ambos.

Heidegger dá o exemplo de um cálice de prata usado em uma cerimônia religiosa para definir melhor esses quatro aspectos.<sup>128</sup> Os dois primeiros são relativamente simples e não nos interessam muito, por ora. No entanto, gostaria de dedicar um tempo especial à consideração das relações que poderíamos estabelecer entre o terceiro e o quarto aspectos de seu argumento.

Aqui está o que é dito sobre o terceiro aspecto, *telos*, em tradução conjunta de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback:

Responsável por ele é, no entanto, sobretudo, um terceiro modo. Trata-se daquilo que o define, de maneira prévia e antecipada, pondo o cálice na esfera do sagrado e da libação. Com ele, o cálice circunscreve-se, como utensílio sacrificial. A circunscrição finaliza o utensílio. Com este fim, porém, o utensílio não termina ou deixa de ser, mas começa a ser o que será depois de pronto. É, portanto, o que finaliza, no sentido de levar à plenitude, o que, em grego, se diz com a palavra *telos*. Com muita frequência, traduz-se *telos* por “fim”, entendido, como meta, e também por “finalidade”, entendida, como propósito, interpretando-se mal essa palavra grega. (HEIDEGGER, 2002, p. 14).

É possível que Cobain esteja então, ao destruir o objeto, tornando-o (mais obviamente) incompleto, mais aberto ao que ele pode vir a ser, não destruindo, mas construindo algo novo. Com qual finalidade? Para que efeito? Se estamos mais próximos do ser da coisa uma vez que exercitamos o martelo como um martelo (HEIDEGGER, 1996), o que significa usar um

---

<sup>128</sup> É sintomático que se retorne sempre ao contexto ritualístico nos exemplos providos para esse debate. Merleau-Ponty dá, igualmente, um exemplo similar, como veremos adiante.

martelo como outra coisa, usar o martelo contra si mesmo e, com o uso do meu próprio corpo também, destruí-lo? Estamos abrindo-o para uma transformação de algum tipo? Estamos criando um excesso? Estamos cuidando da coisa?

Há uma multiplicidade de sentidos na discussão de Heidegger. Em português, a tradução para o termo germânico *Sorge* utilizado por Heidegger conta entradas diferentes, sendo o mais comum cuidado ou preocupação. Porém, o terceiro termo mais comum para a tradução é a cura. Essa acepção inexistente, por exemplo, no inglês, pois talvez seja um grande salto em relação à terminologia de Heidegger implicar nesse processo de “cuidado” uma “cura”. Contudo, essa tradução está diretamente relacionada à tradução proposta por Heidegger, não do grego, mas do latim *curo/curare*. Em latim, esse termo significa cuidar, mas também uma série de conceitos diferentes que daí derivam, entre eles, o ato de curar alguém ou algo, o que resultaria na entrada do português.

Por mais difícil que seja conciliar o significado de *Sorge* na obra de Heidegger com a ideia de uma cura, é muito fácil compreendê-la em relação ao trabalho de nosso já velho conhecido Jacques Derrida e o conceito de *phármakon*.

Esse conceito, novamente, me permite chegar mais próximo da minha compreensão da relação sujeito-objeto. Executo novamente uma *performance* textual já efetuada para dizer que, como não podemos mais estipular estritamente que o corpo/sujeito é presença absoluta e sua palavra, trabalho ou expressão ausência absoluta, o corpo/sujeito do qual falamos aqui não se projeta mais como solar (uma entidade à qual a palavra é inútil, desnecessário, excedente, acessório). O corpo é agora carregado, construído e reconstruído também pela expressão, pela fala, pela poesia, pela criação, pela *poiesis*,<sup>129</sup> pelos objetos, pelo *phármakon*, que penetra nele, como veneno ou cura, para projetá-lo novo, como ciborgue perfeito e, ambivalente, como amputado anônimo. Resta, portanto, um excedente, um ruído inexplicável em sua completude e ambivalente.

Em *Phénoménologie de la perception* [Fenomenologia da percepção] (2014), Maurice Merleau-Ponty trabalha a espacialidade e motricidade do corpo do indivíduo. Ele fala do corpo habitual, como um componente perceptivo-expansivo vital para a interação humana. Um dos exemplos mais pungentes do esquema corpóreo delineado por Merleau-Ponty diz

---

<sup>129</sup> Heidegger confunde intencionalmente *techné* e *poiesis* em “A Questão da técnica”, texto publicado no Brasil em *Ensaios e conferências* (2002). Técnica e criação poética não são afinal dissimilares. Novamente, arte é ofício.

respeito exatamente ao uso habitual de instrumentos. Ele diz, não só nos habituamos ao uso de certos instrumentos como, de fato, assombramos e habitamos esses instrumentos e a zona perceptiva dominada pelo alcance deles. Os casos mais simples dessa expansão são por exemplo o uso de um chapéu ou o ato de dirigir um carro. Quando efetuamos essas ações, o chapéu ou o carro deixam de ser objetos cuja massa e volume seriam determinados através da comparação para com outros objetos e se tornam poderes volumosos ligados, qual apêndices, a meu próprio corpo. Merleau-Ponty diz, num exemplo talvez mais potente, que a bengala de um cego deixou de ser um objeto para ele, já não é percebida separadamente; ao invés disso, o ponto mais distante da bengala é transformada numa zona sensível, aumentando o alcance e o raio da ação de toque e se tornando análogo ao olhar. Ele completa: “Habituar-se a um chapéu, automóvel ou bengala é tomar residência neles ou fazê-los participar na voluminosidade de meu próprio corpo. O hábito expressa o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou alterar nossa existência incorporando novos instrumentos” (MERLEAU-PONTY, 2001, p. 168, tradução minha).<sup>130</sup>

Assim, esse conhecimento ou familiarização é próprio ao diálogo homem-instrumento, aquela pessoa que aprende a datilografar nada mais faz do que incorporar o espaço do teclado ao seu espaço corporal, como uma extensão. Fatalmente, Merleau-Ponty chega à analogia do instrumentista e seu instrumento musical, no exemplo do organista.

Ele senta no banco, engaja-se com os pedais, retira os bloqueios, mede o instrumento em relação ao seu corpo, incorpora sua dimensão e suas direções, e se estabelece no órgão como alguém passa a viver em uma casa. Ele não aprende as posições no espaço objetivo para cada tecla e para cada pedal, nem sequer os compromete a uma “memória”. Durante os ensaios – do mesmo modo que nas *performances* – as teclas e os pedais se apresentam a ele como poderes de certos valores emocionais ou musicais e as suas posições se apresentam como os lugares através dos quais aqueles valores aparecem no mundo. Entre a essência musical delineada na partitura e a música que de fato ressoa a partir do órgão, uma relação tão direta é estabelecida que o corpo do instrumentista e o do instrumento são nada mais que o local de passagem dessa relação. Dali em diante, a música existe por si só e tudo mais apenas existe através dela. [...] De fato, os gestos ensaiados são gestos de consagração: eles colocam vetores afetivos, eles descobrem fontes emocionais e criam um espaço expressivo, como os gestos do áugure definem o templo. (MERLEAU-PONTY, 2001, p. 170, tradução minha).<sup>131</sup>

<sup>130</sup> No texto fonte: “S’habituer à un chapeau, à une automobile ou à un bâton, c’est s’installer en eux, ou inversement, les faire participer à la voluminosité du corps propre. L’habitude exprime le pouvoir que nous avons de dilater notre être au monde, ou de changer d’existence en nous annexant de nouveaux instruments.” (MERLEAU-PONTY, 2001, p. 168).

<sup>131</sup> No texto fonte: “Il s’assied sur le nac, il actionne les pédales, il tire les jeux, il prend mesure de l’instrument avec son corps, il s’incorpore les directions et les dimensions, il s’installe dans l’orgue comme on s’installe dans

Na obra de Merleau-Ponty, temos uma compreensão mais pré-pessoal da relação entre instrumento e instrumentista. Ele parece advogar uma relação entre sujeito-objeto que se centra mais no próprio fluxo da relação e no fluxo que essa relação permite realizar no mundo do que em qualquer uma das partes mais precisamente. A relação é assim, o que procria no mundo. Do mesmo modo, saímos de uma posição estanque ou unilateral de influência somente do sujeito para com o objeto ou mesmo do objeto para o sujeito. Na perspectiva de Merleau-Ponty, esse objeto tem um “coice” que remonta também o sujeito humano e expande o corpo dele a partir de suas potencialidades relacionais com o objeto. O sujeito se torna também parte objeto. Paralelamente, a execução ganha contornos místicos e rituais, “como os gestos do áugure definem o templo” (MERLEAU-PONTY, 2001, p. 170).

Pensemos um pouco mais sobre a natureza da transformação corporal indicada pela relação instrumento-instrumentista na *performance* específica da destruição levada a cabo pelo Nirvana, pois, embora Merleau-Ponty fale da relação, ele não considera ainda a destruição do chapéu, do carro, da bengala ou do teclado e o que isso significa para essas entidades. Primeiramente, em relação ao objeto. Parece-me que o objeto-guitarra é alterado na possibilidade dele. Em sua prontidão imediata, ele é aparentemente destruído, não está mais disponível em seu uso normal. Ela, a guitarra, floresceu em outra coisa, pelo toque do sujeito representado. Cobain, então, produz algo, ele cria ou sinaliza algo diferente de uma guitarra. O que é que ele traz à luz? A resposta mais simples é o som, claro, especialmente a microfonia; mas a *performance* em si também, a destruição. O outro subproduto da *performance* de Cobain, contudo, talvez seja o surgimento dessa guitarra que floresce, através de sua aparente destruição. Ao mesmo tempo, a composição do som que está sendo criado em segundo plano nunca acaba. Na maioria dos shows do Nirvana, o barulho continuava mesmo após os artistas terem saído da cena, até que os técnicos chegassem ao palco para desligar o sistema de equipamentos. Então, de certa forma, a guitarra continua a servir seu primeiro

---

une maison. Pour chaque jeu et pour chaque pédale, ce ne sont pas des positions dans l'espace objectif qu'il apprend, et ce n'est pas à sa « mémoire » qu'il les confie. Pendant la répétition comme pendant l'exécution, les jeux, les pedales et les claviers ne lui sont donnés que comme les puissances de telle valeur émotionnelle ou musicale et leur position que comme les lieux par où cette valeur apparaît dans le monde. Entre l'essence musicale du morceau telle qu'elle est indiquée dans la partition et la musique qui effectivement résonne autour de l'orgue, une relation si directe s'établit que le corps de l'organiste et l'instrument ne sont plus que le lieu de passage de cette relation. Désormais la musique existe par soi et c'est par elle que tout le reste existe. Il n'y a ici aucune place pour un « souvenir » de l'emplacement des jeux et ce n'est pas dans l'espace objectif que l'organiste joue. En réalité, ses gestes pendant la répétition sont des gestes de consécration: ils tendent des vecteurs affectifs, ils découvrent des sources émotionnelles, ils créent un espace expressif comme les gestes de l'augure délimitent le *templum*.” (MERLEAU-PONTY, 2001, p. 170).

propósito de produzir som, produz microfonia. Ela ainda é a segunda guitarra de que Graham fala, embora seu primeiro aspecto da materialidade seja destruído (note-se, contudo, que os restos quebrados ainda estão em jogo, ainda ligados de alguma forma à guitarra). Essa guitarra, contudo, não estaria mais disponível para apresentações futuras. Enquanto isso, entretanto, ainda está produzindo som através de sua ligação ou servidão a um sistema de ferramentas previamente definido na materialidade do palco.

Essa imagem da guitarra que floresce nos remete de volta ao pianista de Adrian Brody. A impossibilidade de tocar piano naquele ponto traz o vislumbre de uma terceira possibilidade de um piano, que significa não sua materialidade nem seu propósito de produzir música, mas que está relacionada à própria intersecção que constrói com seus usuários (tanto *performer* quanto público), a sua corporificação está ligada a outros corpos além de si mesma, precedendo e ultrapassando sua forma material ou seu significado percebido, até mesmo o próprio nome de piano! Vejamos a seguir como os nomes das entidades restam apenas à margem dessa relação.

Judith Butler, em diálogo com Merleau-Ponty, no texto “Merleau-Ponty and the touch of Malebranche” [Merleau-Ponty e o toque de Malebranche] (2005), sinaliza alguns desses aspectos discutidos acima que chamarei aqui de pré-pessoais. Ao tentar entender a origem de uma parcela de passividade na constituição da liberdade e iniciativa do indivíduo, no que diz respeito à ação mesma de seu corpo, Butler afirma:

O que se segue é que qualquer ação da qual possamos ser capazes é uma ação que já está em curso, não apenas ou totalmente nossa ação, mas uma ação que já está sobre nós quando assumimos algo chamado ação em nosso nome e de nós mesmos. Algo já está em andamento no momento em que agimos, e não podemos agir sem, de alguma forma, sofrermos também ação. Essa ação que está sobre nós constitui um reino de impressionabilidade primária de modo que, no momento em que agimos, entramos em ação e a retomamos em nosso nome. É uma ação que tem sua fonte apenas parcialmente e tardiamente em algo chamado sujeito. Esta ação que não é totalmente derivada de um sujeito excede qualquer reivindicação que alguém possa fazer para "possuí-la" [...] (BUTLER, 2005, p. 203, tradução minha).

<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> No texto fonte: “What follows is that whatever action we may be capable of is an action that is, as it were, already underway, not only or fully our action, but an action that is upon us already as we assume something called action in our name and of ourselves. Something is already underway by the time we act, and we cannot act without, in some sense, being acted upon. This acting that is upon us constitutes a realm of primary impressionability so that by the time we act, we enter into action, we resume it in our name, it is an action that has its source only partially and belatedly in something called a subject. This action that is not fully derived from a subject exceeds any claim one might make to ‘own’ it [...]” (BUTLER, 2005, p. 203)



Nós damos continuidade ao movimento em nosso nome e, quiçá, no nome do instrumento de nossa escolha, a partir da relação estabelecida para com ele. Porém, ele, o movimento, nos antecede (e nos excede!), num espaço que não é nem meu nem de meu instrumento, mas é pré-pessoal, anterior ao surgimento de qualquer nome. O mesmo, quem sabe, possa talvez ser dito de Cobain e o movimento de quebra de suas guitarras (favoritas e historicizadas ou anônimas e produzidas em série), não porque eles sejam especialmente aptos a desempenhar esses papéis pré-pessoais, mas simplesmente porque são nossos objetos de estudo no momento. No caso deles, também, parece-me que o movimento os antecede e os excede.

Mesmo Heidegger não é um estranho a essas ambivalências do ser e do objeto, do público e do privado, no âmbito da criação. Em *Ser e Tempo*, ele afirma:

As condições simples do artesanato contêm uma referência ao usuário e ao artífice ao mesmo tempo. O trabalho é cortado em sua figura; ele "está" lá quando o trabalho surge. Essa referência constitutiva não é de modo algum ausente quando as mercadorias são produzidas pelas dúzias; é apenas indefinido, apontando para o aleatório e a média. Assim, não apenas seres que estão à mão são encontrados no trabalho, mas também seres com o tipo de ser de *Da-sein*, para quem o que é produzido se torna útil em seu cuidado. Aqui o mundo é encontrado em que os usuários e artífices vivem, um mundo que é ao mesmo tempo o nosso mundo. O trabalho realizado em cada caso não está apenas à mão no mundo doméstico da oficina, mas no mundo público (HEIDEGGER, 1996, p. 66, tradução minha).<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Não tive acesso ao texto original em alemão, trabalho com um texto fonte que é uma tradução do alemão para o inglês e também com a tradução de Fausto Castilho do original alemão para o português. Dei preferência à minha tradução do inglês no corpo do texto, pois ela se torna mais compreensível com relação ao argumento que estou desenvolvendo, pelo uso de nomenclaturas coincidentes, enquanto a tradução de Castilho introduz diversos outros termos que dificultam a compreensão se apresentados fora de contexto. Eis o texto fonte em inglês: "The simple conditions of craft contain a reference to the wearer and user at the same time. The work is cut to his figure; he "is" there as the work emerges. This constitutive reference is by no means lacking when wares are produced by the dozen; it is only undefined, pointing to the random and the average. Thus not only beings which are at hand are encountered in the work but also beings with the kind of being of *Da-sein* for whom what is produced becomes handy in its taking care. Here the world is encountered in which wearers and users live, a world which is at the same time our world. The work taken care of in each case is not only at hand in the domestic world of the workshop, but rather in the public world" (HEIDEGGER, 1996, p. 66). Eis o mesmo trecho em português, traduzido por Fausto Castilho: "A obra produzida não remete somente ao para-qué da possibilidade de seu emprego e de-que é constituída; ela contém ao mesmo tempo, nos simples estados artesanais, a remissão ao portador e usuário. A obra é cortada para o seu corpo, ele "está" copresente na gênese da obra. Na produção em série de mercadorias essa remissão constitutiva de modo algum está ausente, é somente indeterminada e aponta para qualquer um, para o mediano. Com a obra, portanto, não vem-de-encontro somente o ente que é utilizável, mas também o ente do modo-de-ser do homem, em cuja ocupação o produzido se torna utilizável; e juntamente vem-de-encontro o mundo em que vivem portadores e consumidores, o qual é, ao mesmo tempo, o nosso. A obra de ocupação em cada caso não é somente algo utilizável no mundo privado, por exemplo, no local de trabalho, mas no mundo público." (HEIDEGGER, 2012, p. 217).

A citação de Heidegger traz um novo componente. Não só o artífice é contemplado, o instrumentista, mas Heidegger propõe que o público em potencial também está contemplado nessa relação inicial (a saber, o trabalho) do qual emerge a obra e o produto que será consumido. Os seres com o tipo de ser de *Da-sein* do qual ele fala são sujeitos potencialmente capazes de desfrutar da obra gerada, cuidar dela ou, mais claramente relacionando a citação ao nosso tema, entrar em contato material e estético com o produto gerado. Ademais, fala-se do trabalho produzido em série, o que é importante, uma vez que lidamos com itens estéticos de linhagem pop.

Outra referência importante nesse sentido é o trabalho de Jacques Rancière em *A partilha do sensível* (2015). Para Rancière, a perniciosidade do fazedor de mimesis desde Platão está atrelada à capacidade desse indivíduo (ou da natureza de seu fazer) em subverter a divisão do mundo sensível em oficina privada e espaço público. Isso se dá exatamente pelo fato de que, no caso do poeta e do ator cênico do período clássico, a oficina privada do artista é ao mesmo tempo o espaço público. Por isso, o seu tempo de ofício não é alienado e ele está, enquanto trabalha, também no convívio público, como um membro participativo da sociedade exercendo também sua cidadania. Seu trabalho só se completa no espaço-tempo público, assim, duplica-o e rasura-o.<sup>134</sup>

O ato de *performance* e o papel do artista como artífice são, então, duas instâncias em que esses dois mundos estão em colisão, o mundo privado da oficina e o mundo público em geral ou comunal. Nesse sentido, talvez a reconstrução que essa relação e fluxo entre instrumento e instrumentista operam seja, de fato, amplamente eficaz tanto sobre o sujeito quanto sobre o objeto e o público. Uma vez que tudo isso é conduzido, não no espaço privado de uma oficina doméstica, mas em uma apresentação pública de uma *performance*, que, como Marvin Carlson (2009) previu, pode ser vista como a própria possibilidade de transformação

---

<sup>134</sup> Especificamente, no trecho “No terceiro livro da República, o fazedor de mimesis é condenado não mais apenas pela falsidade e pelo caráter pernicioso das imagens que propõe, mas segundo um princípio de divisão do trabalho que já havia servido para excluir os artesãos de todo espaço político comum: o fazedor de mimesis é, por definição, um ser duplo. Ele faz duas coisas ao mesmo tempo, quando o princípio de uma sociedade bem organizada é que cada um faça apenas uma só coisa, aquela à qual sua “natureza” o destina. Em certo sentido, isso diz tudo: a ideia do trabalho não é a de uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material. É a ideia de uma partilha do sensível: uma impossibilidade de fazer “outra coisa”, fundada na “ausência de tempo”. Essa “impossibilidade” faz parte da concepção incorporada da comunidade. Ela coloca o trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação comum. O fazedor de mimesis perturba essa partilha: ele é o homem duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo. O mais importante talvez seja o correlato: o fazedor de mimesis confere ao princípio “privado” do trabalho uma cena pública. Ele constitui uma cena do comum com o que deveria determinar o confinamento de cada um ao seu lugar [...] Assim, a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada” (RANCIÈRE, 2015, p. 64-65).

comunitária numa junção de mito e rito. O efeito gerado reconstrói não só o artesanato, mas também o produto que ele está oferecendo na praça pública, cada qual consumidor restando respectivamente afetado.

Além disso, esse grupo de movimentos sobre o qual nos debruçamos no momento (a quebra violenta dos instrumentos) parece circunstancialmente apto a gerar fricção uma vez que a possibilidade pré-pessoal deriva, por exemplo, na obra de Heidegger, da impossibilidade de tocar: da ferramenta danificada.

[...] nossa circunspeção fica [...] incomodada com a ferramenta danificada. Esta percepção circunspecta da referência do uso particular torna o uso visível e, com ele, o contexto do mundo, toda a "oficina" como aquele local em que cuidar das coisas sempre esteve presente. O contexto das coisas úteis não aparece como uma totalidade nunca vista antes, mas como uma totalidade que foi continuamente vista de antemão em nossa circunspeção. Porém, com essa totalidade o mundo se faz conhecido. (HEIDEGGER, 1996, p. 70, tradução minha).<sup>135</sup>

O mundo se apresentaria a Heidegger através da presença da ferramenta danificada. Para Kurt Cobain, um efeito semelhante seria conseguido através da violência corpórea inerente à *performance* do *punk-rock*. Cobain escreveu em seu diário: o *punk-rock* é um dos últimos lembretes de que vivemos dentre violência (COBAIN, 2002, p. 63). O mundo aparece, para ele, assim, através da violência; da música e da violência na canção *punk*. Não por acaso, as imagens apresentadas durante esse capítulo, especialmente através da poesia de Herberto Helder, na seção “A maçã envenenada”, são fundamentalmente violentas. São através delas que o mundo (in)orgânico adentra nossa circunspeção, de acordo com os

---

<sup>135</sup> Na versão inglesa: “[...] our circumspection [...] gets annoyed by the damaged tool. This circumspect noticing of the reference of the particular what-for makes the what-for visible and with it the context of the world, the whole "workshop" as that in which taking care of things has always been dwelling. The context of useful things appears not as a totality never seen before, but as a totality that has continually been seen beforehand in our circumspection. But with this totality the world makes itself known”. (HEIDEGGER, 1996, p. 70). Eis, o mesmo trecho, um pouco mais longo, na versão de língua portuguesa traduzida por Fausto Castilho: “Se um instrumento não pode ser empregado, perturba-se a remissão constitutiva de um para-algo a um para-isto. As remissões elas mesmas não são consideradas, estando, contudo, ‘aí’: pois que a ocupação lhes é subordinada. Na perturbação da remissão – no não poder ser empregado para... a remissão torna-se, no entanto, expressa, embora ainda não se torne expressa como estrutura ontológica, mas fica onticamente expressa, porém, para o ver-ao-redor, o qual esbarra contra a avaria na ferramenta. Com esse despertar do ver-ao-redor da remissão para o respectivo para-isto, este fica visível e com ele a conexão-da-obra, a "oficina" inteira como aquilo onde a ocupação sempre já estava. A conexão-instrumental não reluz como algo nunca visto, mas como um todo já constante e de antemão avistado no ver-ao-redor. Mas, com esse todo, o mundo se anuncia.” (HEIDEGGER, 2012, p. 227).

autores que aqui destacamos. E os itens antes objetificados e instrumentalizados assumem potências atrizes, das quais nunca estiveram dissociados.<sup>136</sup>

### 2.3.3 Feito bala

Qual é o significado de toda essa violência no palco? Será que estamos quebrando a representação da guitarra que, em última instância, leva à mistificação junto a seu usuário na forma da divindade *rock 'n roll* da celebridade? É difícil afirmar isso, uma vez que vemos uma série de outras bandas e músicos (alguns dos quais representaram uma clara associação com a celebridade do entretenimento e o papel masculino-dominante da guitarra como imagem do falo) executarem esse mesmo ato no palco. Há, no entanto, uma clara diferença na forma como alguns desses músicos causam a destruição de seus equipamentos com a maneira que Kurt Cobain costumava fazer. Essa diferença tem a ver com o compromisso com o próprio movimento (talvez um movimento pré-pessoal e pré-técnico), um compromisso que está além da integridade e talvez até mesmo do reconhecimento do corpo subjetivo / individual, nos moldes do que sugerimos acima com a imagem do terceiro piano que precede e excede até o próprio nome piano. Esse fenômeno também se relaciona com o fluxo entre usuário / objeto.

Alguns músicos, como Kirk Hammett, do Metallica, são muito claros em seu desejo de serem removidos do instrumento, destruindo-o com o uso de um martelo e um cortador de parafuso em uma posição estática onde a guitarra é colocada no chão e seu usuário martela de cima. A maioria faz isso de maneira convencional, usando principalmente as mãos, pegando a guitarra pelo braço e batendo repetidamente no chão ou, às vezes, contra outros objetos, como amplificadores e câmeras de TV. Porém, raramente eles usam todo o seu corpo em um desempenho mais comprometido que proporcione um “coice” ou uma reverberação mais claros e arriscados de volta para eles. Naturalmente, mesmo o uso das mãos por si só implica o uso de todo o corpo e o próprio movimento de martelar ou quebrar uma guitarra

---

<sup>136</sup> Décio Cruz enxerga o mesmo enlace de avanço tecnológico, violência e caos em sua análise da literatura pop. Ele fala do homem contemporâneo tornado Deus-prótese através da evolução tecnológica que compõe a máquina como extensão humana. Ao mesmo tempo, esse contato gera uma aflição pela eminência da morte, seja instantânea e violenta, na forma da bomba atômica, seja lenta e progressiva, na forma do conformismo e da criatividade sufocada. Por isso, segundo Cruz, os artistas modernos aproximam suas práticas das raízes orgásticas e violentas da arte. Eles destróem a linguagem, regressam ao caos, fazem tábula rasa da história, objetivando uma espécie de “*massa confusa* primordial, em sua busca de algo que ainda não exprimiu” (CRUZ, 2013, p. 140).

repetidamente no chão exige do sujeito que ele ou ela envolva o corpo inteiro, se ele ou ela realiza a ação. Por outro lado, o uso exclusivo das mãos também parece sugerir certo desejo de se desprender da totalidade do movimento desejado, ou melhor, de uma possível interpenetração que pode ocorrer em um fluxo de movimento entre duas entidades.

Outros *performers*, como a banda britânica Muse, realizam a quebra de equipamento como parte de um show pirotécnico, muitas vezes intermediado também por aparições audiovisuais, tanto nos shows ao vivo (onde são interpostos telões nas laterais e no fundo do palco com transmissão “ainda mais ao vivo” daquele mesmo show que os espectadores estão assistindo), como em seus DVDs, nos quais a edição de imagem incorpora uma vertigem de movimento e perspectiva que não mais está no corpo do *performer* isoladamente, mas que é veiculada também no equipamento de registro. As câmeras giram em torno do músico. E a edição retorna a ele para ressignificá-lo também, parte câmera, parte edição, parte montagem, parte registro.

Nas cenas que temos de Kurt Cobain quebrando seu equipamento, o movimento é mais simples e não se utiliza ainda dessas ferramentas cênicas mais complexas. As encenações dos shows do Nirvana contavam com muito pouco material, sequer gráfico (não há cenários ou logos da banda), quem dirá audiovisual. Somente na turnê de *In Utero* foram colocadas árvores cênicas que remetiam ao clipe de “Heart-Shaped Box”, bem como manequins alados de figuras femininas de pele translúcida, que remetiam à capa do disco. Assim, a apresentação era sempre mais despojada. Contudo, o movimento corporal que Cobain apresentava na destruição de seu equipamento era contínuo e fluido. Ele não começa nem pertence apenas a Cobain, mas é o resultado de toda a rede básica de interações em jogo nessas cenas. O mesmo acontece, sem dúvida, nos casos de Hammet e do Muse também, embora de modos diferentes. As cenas de Cobain parecem se diferenciar porque a interação é mais diretamente estabelecida entre as duas entidades dançantes, instrumento-instrumentista, sem tantas outras mediações. Ademais, quando Cobain toma para si o movimento e o assume em seu nome e no de seu instrumento, ele é realizado de modo mais expansivo do que em alguns desses exemplos que dei. A guitarra gira em torno de Cobain, ele se debate com ela, recebe seu coice. Sua aproximação mais efetiva é de fato com Pete Townshend, inflingindo a guitarra contra seu crânio nos clipes do The Who. Talvez seja que, uma vez estabelecida a rasura dos binômios vida e arte, instrumento e instrumentista, a *performance* autodestrutiva só

de fato se realize caso ambos instrumento e instrumentista sejam colocados em risco e o foco da destruição não reste somente no segundo.

Nas entrevistas de Krist Novoselic em *Montage of Heck* (MORGEN, 2015) há relatos de Kurt Cobain destruindo equipamentos em ensaios de banda, mas nunca sozinho em sua casa, sua oficina privada, para usar o termo de Heidegger (mas quem saberia da destruição, caso ocorresse ali?).<sup>137</sup> Assim, ele não era ensaiado num espaço alheio ao público, pois era sempre necessariamente interacional, ainda que houvesse apenas três indivíduos, os membros da banda. Isso não significa que o desempenho seja completamente pré-técnico. Há improvisação, sim. Porém, muito parecido com o *contact improvisation* [improvisação de contato] de Steve Paxton, há um desenvolvimento da técnica através da interação que ocorre ao longo do tempo, devido à prática.

O *contact improvisation* é uma forma de dança improvisacional desenvolvida a partir dos anos 1970 que envolve a exploração do corpo do indivíduo em relação aos corpos alheios usando princípios fundamentais de divisão do peso, toque e consciência motora. É importante frisar, contudo, que a dança não estava alheia à prática do ensaio. Afinal, havia oficinas de improvisação de contato, e certa expertise é sempre necessária inclusive para evitar lesões e acidentes.

No caso de Kurt Cobain, mais precisamente, essa técnica parece ter sido desenvolvida pelo desempenho consistente dos movimentos improvisacionais de destruição em alguns ensaios e na maioria dos shows do Nirvana. Uma (pré)técnica desenvolvida no ato de fazer, repetidamente, a intervalos regulares, por um período prolongado de tempo e com um componente inseparável de interação. Podemos falar, nesse sentido de sua *performance* destrutiva como rasura ou palimpsesto.

A interação, no entanto, como um componente permanente, não é apenas entre Kurt Cobain e o público, nem mesmo se somarmos a participação de membros da banda e a produção do ambiente sonoro que está sendo realizado, mas, mais consistentemente, é um conjunto interativo de gestos e movimentos entre Kurt Cobain e seu instrumento, a prótese mecânica em seu corpo, seu excedente. Ele mesmo talvez seja o excedente do instrumento, aquilo que lhe permite florescer em outra coisa, como notas de seus vocais que reincidentem sobre os acordes do instrumento para fazê-los florescer em escalas maiores ou menores, numa transformação que só se completa se presenciada, se assistida.

---

<sup>137</sup> Sabemos, contudo, e imaginamos muito, acerca de seu suicídio, embora tenha se dado numa cena similar.

Após a destruição, a guitarra não está mais disponível para serviço, deve ser reconstruída e entrar em rasura ela própria. Esse era definitivamente o caso nas primeiras turnês do Nirvana. A banda realizava seu quebra-quebra de equipamentos à noite e, como eles não tinham dinheiro para novos instrumentos, eles os reconstituíam durante o(s) dia(s) seguinte(s), antes da próxima apresentação. A flor da guitarra, anônima e feita em série: a presença visível despedaçada faz com que se saiba dela apenas para se retrair novamente na manipulação daquilo que recebe cuidado, isto é, do que está sendo colocado em reparo, “Havia três guitarras diferentes que eram todas feitas à mão e pintadas com spray de cores diferentes. Então, quando uma guitarra era destruída, nós só pegávamos as tripas dela e colocávamos em outra” (TRUE, 2006, p. 181, tradução minha).

O depoimento é do baterista Chad Channing, sobre as primeiras turnês do Nirvana, antes do sucesso de *Nevermind*. Isso, em certa medida, foi transferido para as turnês posteriores do Nirvana, mas, então, Cobain tinha suas guitarras favoritas que ele não quebrava, só o fazendo com guitarras mais genéricas que poderiam ser remontadas mais tarde ou não. Estaria ele terminantemente cooptado e suas guitarras historicizadas? Curiosamente, as guitarras de Cobain, especialmente as que foram destruídas, mas também algumas intactas, restam expostas na exposição permanente sobre a banda no Museu da Arte Pop de Seattle, historicizadas e historicizantes, como ícones singularizados e nomeados de acordo com a data e local de sua destruição, marcadas indelevelmente por seu usuário, como se fossem parte de um evento ritual irrepitível realizado em público. Essas guitarras atestam por extensão de si também a destruição final de seu usuário, parte da mítica associada a ele e a elas.

O que dizer do uso do próprio corpo dos intérpretes se utilizados para destruir o equipamento? Qual é a utilidade de manuseio do corpo de Kurt Cobain, seu “de modo a” (HEIDEGGER, 1996, p. 64), quando ele se arremessa contra o *kit* de bateria feito um projétil?

Há um vídeo em particular, do Festival de Reading em 1991,<sup>138</sup> em que Cobain vai até a frente do extenso palco, mais próximo do público, que mesmo assim resta longe dele, pois há uma divisória grande entre palco e público. Ele está de costas para a plateia, com a guitarra em volta do corpo. O ruído da microfonia povoa o ar. Cobain se prepara, toma distância, busca fôlego e corre em direção à bateria. Arremessa-se de cabeça. Pousa. Desfaz, em parte, a montagem da bateria. O instrumento é alheio, mas a prática, por um momento, é sua, tantas

---

<sup>138</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IFNwrL5cUOo>>. Acesso em 31 de maio de 2019.

vezes já efetuada ao longo dos anos. Um momento ele fica deitado, de pernas pro ar. Vemos apenas o fim de suas pernas e os pés. A câmera gira, mostra o público que vibra e aplaude. O público anda pelo palco, contorna os amplificadores e segue Cobain que já se recompôs. Ele acena para o público e sai, calmamente. Em outras edições do vídeo, vemos que ele ainda vai até onde está seu copo no palco e o recupera. Assim, ele mostra que estava claramente em modo de encenação. E a *performance* havia acabado.

Cobain talvez obtivesse, contudo, uma experiência diferente desses objetos durante a destruição. A *performance* muda o que o sujeito sabe do objeto e como ele o percebe, ou lhe dá, pelo menos, um perfil diferente de si, reconstrói a relação, traz ao mundo algo novo a partir dela. E, portanto, muda o próprio espaço do corpo habitual-subjetivo, expande-o em novas direções às quais a destruição do objeto (ponta elusiva da bengala) o levou, seu novo alcance. Por extensão, o mesmo acontece com o público (aqui estou desconsiderando completamente as camadas de percepção entre a audiência ao vivo e o público submetido à câmera de gravação). Ao se retirar da cena com um aceno para o público, Cobain sinaliza que também está reconstruindo um relacionamento lá, do qual ele está claramente consciente. Ele está dando diferentes perfis de si mesmo para o público, recebendo diferentes respostas da plateia, o que pode significar perfis diferentes em sua própria percepção do público e de seu ofício. O que é gerado no mundo através dessa relação, todavia, afeta os envolvidos tanto de modo consciente quanto de modo inconsciente, como vimos anteriormente, constituem-se saberes alternos.

Quanto aos instrumentos, eles podem ser ativos no sentido de que reconstruem seu usuário, ou melhor, desde que haja trânsito nessa relação. Contudo, ali já não há mais apenas um martelo que serve a um ferreiro para martelar. Agora é outra coisa, uma coisa que desabrocha; o usuário deste objeto igualmente não é mais apenas um sujeito que martela, também é outra coisa. Da mesma forma, o produto disponibilizado para o público não é mais uma coisa martelada, mas outra coisa. Tudo isso, pelo contato distinto proporcionado pela interação tátil dessas duas entidades, a saber, um choque em praça pública. Cobain está fazendo tudo isso porque há uma audiência, porque esta é uma *performance*, que é a própria possibilidade de interação e mudança comunal.

Há também um sentido em que Cobain poderia estar destruindo seus instrumentos como uma revolta contra o seu próprio utilitarismo, na tentativa de mostrar o caráter mundano não apenas de sua guitarra e bateria, mas de si mesmo como o intérprete.



Em *Damaged nature, auto-destructive art*, Gustav Metzger fala da arte autodestrutiva como uma arte da mudança, do movimento e do crescimento (quem sabe, expansão), ele diz que é a atividade errática que forma e transforma a materialidade para criar arte e fala do prazer e da liberdade na destruição. A energia, segundo Metzger, é o conceito central bem como a técnica de todo trabalho. Para Metzger a arte autodestrutiva deve ser necessariamente pública e política, implicando na ação material também uma ação social, de inclinações dadaístas e revolucionárias. Muitos dos exemplos dados por ele envolvem a criação de um objeto específico e, depois, sua conseqüente destruição em praça pública como parte inerente ao processo, sua perpétua transformação e não-permanência. Esse é um foco importante da arte autodestrutiva, os processos desintegrativos e a produção de fragmentos resultantes. Um destaque interessante para nosso argumento aqui é a sugestão dada por Metzger de que esses processos desintegrativos podem ser executados de inúmeras formas, alguns podem durar dois minutos, outros vinte anos.

Há outro aspecto. O artista não quer dar seu trabalho para uma sociedade tão vil quanto esta. Então a arte autodestrutiva se torna um tipo de boicote. O artista se recusa a incorporar seus melhores valores em trabalhos permanentes que possam ser comprados, desfrutados e apropriados pela classe que ele detesta (METZGER, 1996, p. 49, tradução minha)<sup>139</sup>

Na linha das seções anteriores, o argumento de Metzger parece se ligar sobretudo ao discurso de Cobain em sua carta de suicídio, na qual sua mensagem básica é que ele não pode mais se apresentar ao vivo sem sentir que há uma obrigação pessoal que ele terminantemente atrela ao palco, algo como “bater o ponto” no trabalho. Sua energia para transformar o artista e o seu duplo (ele mesmo, ainda que aquém de seu nome!) em performance se esgotara. Se pensarmos nisso em retrospectiva, quando visualizamos Cobain como um trabalho finalizado de arte autodestrutiva (tomando a liberdade de transformar toda a sua vida e obra em um objeto, um objeto artístico de arte autodestrutiva), em que ele estava a trabalhar, então, destruindo sistematicamente seus membros protéticos (ainda que genéricos e substituíveis) noite após noite? Talvez a ironia seja exatamente o fato de que, noite após noite, ele estava a oferecer seu corpo, tanto o duplo quanto ele mesmo, ao público, em público, como finalmente fez ao agir em suicídio, mas num processo que durou, como produto acabado e ironicamente

---

<sup>139</sup> No texto fonte: “There is another aspect. The artist does not want to give his work to a society as foul as this one. So autodestructive art becomes a kind of boycott. The artist refuses to embody his finest values in permanent works to be bought, enjoyed, and appropriated by the class whom he detests [...]” (METZGER, 1996, p. 49)

vendável, vinte e sete anos, finalizado no silêncio de sua oficina privada. Ou melhor, na estufa de sua mansão, há pouco adquirida.

O próximo capítulo é dedicado à descrição e análise da obra do Nirvana. Gostaria de reiterar, antes de iniciar essa divisão em Luz, Som, Letra e Voz, que ela é puramente pragmática e ilusória. Proponho a divisão para facilitar a análise e de modo algum penso que ela corresponda a uma possibilidade real de separação entre esses componentes. Do mesmo modo, ao longo das análises, esses elementos inevitavelmente se misturarão. Assim, falo de letra e voz na sessão de luz e assim por diante. Outro ponto importante é que essa abordagem me permitiu rasurar as mesmas obras com leituras consecutivas delas a partir de perspectivas que buscaram se distinguir, quicá alcançaram diferentes níveis (não de profundidade, mas de projeção).

O procedimento é reproduzido da seguinte forma: para cada um dos tópicos, realizei primeiramente uma repaginação das obras anteriores do Nirvana, principalmente *Bleach* e *Nevermind*, mas também de *Incesticide*, antes de chegar ao centro de minhas análises: *In Utero*. Pontuei nesses demais álbuns, sobretudo, questões relevantes para a análise de *In Utero* ou para a compreensão da obra do Nirvana como um todo. No caso do tópico “Luz”, por exemplo, há apenas um clipe divulgado para o álbum e enfocarei sua análise, em *Heart-Shaped Box* (CORBJIN, 1993). Antes, contudo, faremos uma contextualização a respeito da construção imagética do Nirvana ao longo da carreira, tentando levar em consideração aqueles aspectos que mais respondem ao questionamento central desta tese, o caráter transformativo do corpo na obra do Nirvana e de Kurt Cobain.

### 3. NIRVANA: CORPO ELÉTRICO

#### 3.1 LUZ

O Nirvana foi um fenômeno da era comunicativa da globalização, logo após a queda do muro de Berlim. Curiosamente, o Nirvana pôde presenciar os efeitos imediatos da queda, pois estava na cidade alemã, no dia seguinte, em turnê. Se o compararmos com o *Never mind the bollocks* [Não dê atenção ao absurdo],<sup>140</sup> álbum seminal dos Sex Pistols e clássico do *punk-rock* no final dos anos 1970, o efeito gerado, por parte da banda de Seattle é muito mais rápido, praticamente imediato. No caso do *punk* britânico, era necessário que a informação atravessasse os mares e os continentes, muitas vezes na forma física de um artefato resiliente. Foi preciso que alguém trouxesse um vinil ou uma fita cassete dos Sex Pistols para o Brasil e compartilhasse aquele artefato para que as pessoas pudessem “se poluir” com aquela música. Antes disso, talvez, uma matéria surgisse numa revista especializada ou uma notícia fosse veiculada no Jornal Nacional. Haveria uma curiosidade pela nova tendência. Contudo, demoraria muito para que os jovens brasileiros de fato ouvissem aquela música, eles próprios, “poluíssem-se” dela e passassem a reproduzi-la esteticamente em seus próprios corpos. Demoraria meses para que todo o processo se efetuassem.

No caso do Nirvana, e muito pela influência já global da MTV, o acesso se completou quase do dia para a noite, não pelo póstumo acústico MTV, mas pelo clipe de “Smells like teen spirit”, que, veiculado pela emissora, já tinha impacto quase imediato. Essa é a primeira memória e a associação mais direta que o público em geral parece ter com o Nirvana, o som e a imagem que emanaram inicialmente daquele artefato transmitido pelas ondas da TV no início dos anos 1990.

O *riff* inicial de “Smells like teen spirit” é talvez a emissão sonora mais icônica e comumente associada aos anos 1990 numa esfera global. E o desígnio do Nirvana, segundo palavras do próprio Kurt Cobain, não era outro senão o de escrever, nela, a maior música pop de todos os tempos (TRUE, 2006, p. 243).

O clipe traz uma mescla de mistério e rebelião adolescente, num submundo infernal saído de um filme B, mas que remetia em sua encenação aos ambientes escolares nos Estados Unidos: um ginásio, arquibancadas, as animadoras de torcidas. Tudo, porém, levemente

---

<sup>140</sup> Esse é outro título de difícil tradução. A expressão “Never mind”, mais tarde apropriada pelo Nirvana, significa “Deixe pra lá”, “Não preste atenção” ou “Não escute”. Já “Bollocks” significa “testículos”, mas é usado como gíria para “besteira” ou “nonsense”. Assim, uma tradução que se encaixa no argumento da presente tese é: “Não dê atenção ao absurdo”.

enviesado. O ginásio esfumaçado, as arquibancadas cheias de garotos *punks*, as animadoras de torcidas sensuais (exigência do diretor, contra os pedidos da banda) carregavam o símbolo de anarquia no uniforme e, no centro da quadra estava uma banda que gritava, “Aqui estamos, nos entretenha”, num chamado lírico à apatia que se contrapunha veementemente ao ritmo delineado pela instrumentação e pelo vocal, que, por outro lado, chamavam o público a dar vazão a sua fúria.

“Smells like teen Spirit” era a primeira obra imagética do Nirvana pensada desde o início para ser veiculada numa emissora de grande porte. Porém, um artefato relevante para esse primeiro momento de análise, de modo a acompanharmos a evolução da banda nos campos visuais, sonoros e líricos ao longo dos anos, é o vídeo produzido para uma versão prematura de “In Bloom” [Em Floração],<sup>141</sup> na era pré-*Nevermind*, ainda com o baterista anterior Chad Channing, filmado pelo diretor Steve Brown nas ruas de Nova Iorque. Esse é o primeiro videoclipe do Nirvana.

A filmagem preserva ainda a estética da banda como vista em seu primeiro álbum *Bleach*, uma estética que não era exatamente do Nirvana, mas de seu selo original em Seattle, a SubPop Records. O modelo de negócios do selo era colocar a marca da SubPop acima de qualquer uma de suas bandas específicas e vender a estética global de suas bandas através de um padrão mais forte que as abarcasse. Os discos eram lançados em coletâneas e álbuns individuais, mas dividiam certo padrão estético, principalmente por força da produção dos álbuns que ficavam, em sua maioria, a cargo do veterano Jack Endino (conhecido como o padrinho do *grunge* do noroeste americano) e pela marca imagética dos fotógrafos da casa Charles Peterson e Alice Wheeler.

---

<sup>141</sup> Na versão disponível no Youtube, um usuário que se identificou como o cinematógrafo do clipe John Russell Foster fez um comentário que reproduzo abaixo. Evito colocar a citação no corpo do texto pela impossibilidade de discernir se o depoimento é verídico, afinal a plataforma não me permite confirmar se o usuário é quem diz ser. Todavia essa citação, quer seja de fato do cinematógrafo Foster ou não, é relevante, sobretudo, para pontuar a centralidade da figura de Cobain ao longo do espectro imagético denunciado pelo Nirvana. Além de ser o vocalista e o letrista (ambas posições tradicionalmente de autoridade dentro do contexto da música pop e do *rock 'n roll*), Cobain era o mais expressivo dos integrantes. Ele sabia se comportar em frente da câmera de uma maneira que os demais integrantes não experimentavam. É possível que essa habilidade tenha sido desenvolvida através da experiência de Cobain como cinegrafista amador e diretor de pequenas peças fílmicas desde a infância. O comentário segue, no qual o cinematógrafo compara Cobain ao ator Robert Downey Jr. em função desse magnetismo para com a câmera: “I was the cinematographer on this video. Kurt had presence, and the way he looked at the camera was hypnotic. He knew what he was doing. I felt that also when I filmed Robert Downey, Jr. I looked through the viewfinder, and boom, it was just electric. This video was done so cheaply. Some was shot on 35mm black and white, and the camera broke, so a lot was shot in 16mm film. Steve Brown (RIP) was the director, a dear friend of mine. I still have the video master on Beta SP. I love the shots at the New York Stock Exchange and Federal Hall. Earlier we had stopped at a costume shop and bought the mask and funny glasses for Kurt. Everything was improvised. Everything! They were just kids who showed up in their van, and we filmed in a loft on Bleeker Street about 100 ft. from CBGB. Then downtown, along the East River, the South Street Seaport, a gallery, and Wall Street.” Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=xAy---wp\\_DQ](https://www.youtube.com/watch?v=xAy---wp_DQ). Acesso em 02 de abril de 2019.

Houve uma época em que parecia obrigatório que as bandas da Sub Pop gravassem com Jack Endino e fossem fotografadas por Charles Peterson. Quão deliberado foi isso?

"Extremamente", responde Bruce Pavitt. "Antes de tudo, ambos são brilhantes. Eu estava extremamente interessado em criar uma identidade de selo, olhando para o Blue Note ou 4AD como modelos. A *Factory* [de Warhol] foi o exemplo perfeito, com o design e a produção sendo tão focados. Eu queria transpor isso. A cena *punk* parecia bastante dispersa e desfocada [...] Foram as fotos de Charles Peterson que me inspiraram a fazer gravações regionais, ainda mais que a música [...] Lembro de sentir a energia daquelas fotos e ser completamente levado pela estética. [...] Ele ofereceu uma visão de unificação. Totalmente capturou a essência da música. A estética de como as coisas são apresentadas visualmente é fundamental." [...]

"Isso é absolutamente certo", Jon concorda. "Charles foi o ingrediente mais essencial, particularmente no início. [...] Foi uma assinatura visual que definiu toda a cena. Havia uma qualidade colossal em tudo. Tudo foi exagerado e parecia mais pesado que pesado e mais sexy do que poderia ser. De muitas maneiras, era a antítese de tudo o que era popular na época" (TRUE, 2006, p. 102, tradução minha).<sup>142</sup>

Bruce Pavitt e Jonathan Poneman então traziam para o *underground* de Seattle uma visão mercadológica que buscava unidade onde não havia, reconectando a cena do *hardcore* e *punk* do noroeste com os porões da Factory de Andy Warhol em seu modelo de negócios e em sua visão estética. Segundo a fala de Poneman, foi exatamente a arte visual de Charles Peterson que proporcionou um caráter unificador para essa cena.

As fotos de Peterson povoam os diversos encartes que acompanharam o primeiro álbum do Nirvana, em suas variadas edições dentro e fora dos Estados Unidos. Em verdade, as fotos de Peterson acompanham basicamente todos os encartes do Nirvana, do começo ao fim da carreira. Porém, a foto de capa de *Bleach*, constante em todas as edições, é de Tracy Marander, então namorada de Kurt Cobain. Um jogo com o negativo de uma foto tirada numa *performance* ao vivo da banda, em que os então quatro integrantes (Jason Everman aparece tocando guitarra) aparecem, embora seja difícil identificá-los – seus rostos estão cobertos pelos cabelos e pelo efeito negativo. A Tracy também é dedicada a música "About a girl"

---

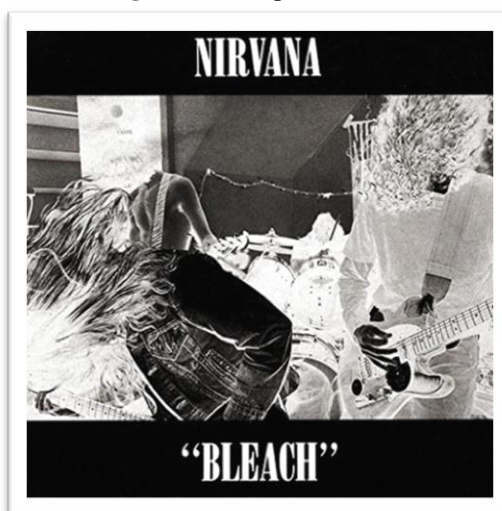
<sup>142</sup> No texto fonte: "There was a time when it seemed mandatory for Sub Pop bands to have recorded with Jack Endino and been photographed by Charles Peterson. How deliberate was that? 'Extremely', replies Bruce Pavitt. 'First of all, they are both brilliant. I was extremely interested in creating a label identity, looking at Blue Note or 4AD as models. Factory was the perfect example with the design and the production being so focused. I wanted to transpose that. The punk scene seemed fairly scattered and unfocused [...] It was Charles Peterson's photos that inspired me to step into doing regional recordings, even more so that the music [...] I remember feeling the energy of those photos and being completely taken by the aesthetic. [...] He offered a vision of unification. It totally captured the essence of the music. The aesthetics of how things are presented visually is key.' [...] 'That's absolutely right,' Jon agrees. 'Charles was the most essential ingredient, particularly early on. [...] It was a visual signature that defined the whole scene. There was a colossal quality to everything. Everything was exaggerated and just heavier than heavy, and sexy as can be. In many ways it was the antithesis of everything that was popular at the time.' (TRUE, 2006, p. 102)

[Sobre uma garota] de *Bleach*, uma inserção tardia e forçada por Cobain ao set final do disco que apontava para a veia pop do Nirvana, explorada mais veementemente em *Nevermind*. A canção apontava também o diferencial da sonoridade daquela banda em relação às demais bandas de Seattle e do dito movimento “*grunge*”, muito marcado pelo encontro do *punk* com o *heavy metal*, pendendo normalmente para o segundo. Eram canções arrastadas e pesadas, com melodias angustiadas ou ferozes. *Bleach* caminha por essa linha, mas há, particularmente em “About a girl”, um percurso de fuga, algo da musicalidade de John Lennon e dos Beatles dentro de uma estética mais voltada aos efeitos de uma banda como o Black Sabbath.

No videoclipe para “In Bloom”, alguns dos mesmos elementos se repetem, a fotografia vai do colorido ao preto e branco até o jogo com o efeito negativo, em imagens da banda percorrendo as ruas de Nova Iorque, em frente a Bolsa de Valores, descendo até a margem do rio, bem como dentro de um *loft* na Bleeker Street e esparsas cenas de *performance* ao vivo. A versão de “In Bloom” apresentada também é mais lenta do que aquela encontrada em *Nevermind*, ela parece fazer o mesmo percurso a partir do *grunge* em direção a sua rota de fuga maior no pop de vertente *punk-rock*.

A assinatura visual provida pelo design do nome Nirvana na fonte escolhida para o álbum de estreia acompanharia a banda por muitos anos:

**Figura 9** - A capa de *Bleach*



Fonte: *Bleach* (1989)

Como o videoclipe discutido anteriormente, o próprio álbum contém algo de improvisação e certa precariedade, uma falta de tempo e cuidado ao engendrar a produção, não por falta de dedicação, mas por imediatismo de visão ligado principalmente à precariedade monetária de todos os participantes envolvidos, inclusive do selo que era

pequeno e independente, como explica o produtor do álbum Jack Endino em entrevista a Gillian G. Gaar:

Embora *Bleach* fornecesse ao Nirvana uma base poderosa para crescer, Endino admite que gostaria de ter trabalhado com o grupo quando teve mais tempo e dinheiro para gastar. “É bom fazer um disco rapidamente, mas é bom não ter pressa”, diz ele. “Para poder ir e voltar. Espere um minuto. Vamos pegar um som de bateria diferente nessa música. Por que não tocamos com um amplificador de guitarra diferente? Esse é o tipo de coisa que você não pode fazer quando tem um dia para fazer um álbum. Você apenas tem que configurar os microfones e ir embora. É por isso que *Bleach* tem praticamente o mesmo som de guitarra do começo ao fim, porque nós tínhamos um amplificador de guitarra, um dia para gravar. Nós gravamos numa mesa de som com 8 faixas, mas nem usamos todas elas - usamos seis ou sete, normalmente. Você basicamente só rola a fita e vai. E isso é divertido sobre o indie *rock*, mas também é o que o limita às vezes (ROCCO, 1998, p. 174, tradução minha).<sup>143</sup>

Do mesmo modo, as sessões fotográficas com a banda são descritas por ambos Wheeler como Peterson como bastante casuais, sem grande planejamento. A banda aparece como transeuntes quaisquer, sem grandes pretensões e aparentam ser um tanto caipiras, como afirma Peterson: “Nós dirigimos por todo o campo com *Shocking Blue* tocando no cassete. Foi muito divertido. O cenário se encaixava mais no que eles eram na época, porque eles realmente não eram muito uma banda urbana. Eles eram caipirões” (ROCCO, 1998, p. 173, tradução minha).<sup>144</sup> Já Wheeler fala que essa impressão transmitida pela banda possivelmente irritava Cobain, que não gostava de ter aparecido nas sessões com a fotógrafa, muitas vezes, como um caipira mal-humorado.

Nas imagens inseridas no encarte interno de *Bleach*, sorridentes e tímidos, os integrantes do Nirvana de fato não projetam a empáfia e seriedade que muitas sessões fotográficas de banda (da época e mais tarde) procuram projetar. Parecem inocentes, em poses idílicas, quase bucólicas e um tanto hippies, ainda que uma das fotos se dê num ambiente

---

<sup>143</sup> No texto fonte: “Though *Bleach* provided Nirvana with a powerful base from which to grow, Endino admits he’d have liked to have worked with the group when they had more time and Money to spend “It’s nice doing a record quickly, but then, it’s nice to not be in a hurry,” he says. “to be able to step back and go ‘Wait a minute. Let’s get a different drum sound on this song. Why don’t we play with a different guitar amplifier?’ That’s the sort of thing you can’t do when you’ve got a day to do an album. You just have to set up the mikes and go. Which is why *Bleach* pretty much has the same guitar sound from beginning to end ‘cause we had one guitar amp, one day to record it. We recorded on 8-track, but we didn’t even use all of them –we used six or seven, usually. You basically just roll tape. And that’s what’s fun about indie rock, but that’s also what limits it sometimes”. (ROCCO, 1998, p. 174)

<sup>144</sup> No texto fonte: “We drove all over the countryside with *Shocking Blue* playing on the cassette. It was really fun. The setting kind of fit more who they were at the time, ‘cause they really weren’t much of an urban band at all. They were hicks from the sticks.” (ROCCO, 1998, p. 173)

claramente urbanoide. Não houve grande planejamento para as fotos, para o vestuário, para o cenário escolhido e para a composição das fotos em relação ao álbum.

Há também um elemento lúdico, ingênuo, nas fotos que, apesar da projeção tardia de uma banda séria e deprimida fadada à tragédia, sempre acompanhou o Nirvana em sua carreira. Exceto ao final, quando esse elemento lúdico finalmente se perdeu.

**Figuras 10-11** – Encarte de *Bleach*



Fonte: *Bleach* (1989)

A primeira impressão que a maior parte da América do Norte teve do Nirvana, contudo, se deve ao videoclipe de “Smells like teen spirit”, a música que ainda hoje satura a percepção daquele grupo de Seattle, uma série de imagens mais tarde atrelada – quando seus consumidores buscassem o artefato analógico em CD ou vinil que correspondesse àquela experiência sonora e imagética nas ondas televisivas – à capa de *Nevermind* (1991), na qual vemos um bebê nadando no fundo azul de uma piscina. Em primeiro plano, está uma nota de um dólar servindo de isca a um anzol estirado que sai do quadro em direção angular de setenta e cinco graus.

Impressionante como em retrospectiva – e segundo os argumentos estabelecidos nesta tese – os desígnios do álbum e do Nirvana resplandecem tão claramente nessa capa. Os letreiros com “Nirvana” e “Nevermind”<sup>145</sup> restam no canto inferior esquerdo, oposto da

<sup>145</sup> Propositamente escrito incorretamente e uma clara referência aos Sex Pistols.



direção do anzol. Uma leitura bem rasa da capa nos informa que uma criança imersa n'água ressoa ao útero materno, o Nirvana de liberdade da dor e do sofrimento exterior, a comunidade *punk-rock* tal qual Cobain referenciou em seus diários (2002, p. 166). Um anzol atrai a criança para fora da água, esse elemento pré-vida e idílico, para que ela saia e seja consumida/consumo. A isca é dinheiro, uma nota de um dólar. Isso tudo pode refletir a relação do Nirvana com a música e com as forças que a circundam, a materialidade das forças produtivas, em suma, o capital. Estas forças talvez estejam fora do enquadramento proposto pelo álbum, mas estão ali sugeridas e implícitas. Não só isso, mas todas as forças que estão fora da água (que não é um mar, nem um útero, mas claramente uma piscina e, portanto, artificial) são exatamente o que permitem que aquela cena idílica e paradoxalmente primordial se dê, em primeiro lugar. Esse argumento visual parece refletir de maneira apta a carreira do Nirvana.

Em *Nevermind* já se percebe um maior planejamento para com o discurso visual e para com a música da banda em relação ao seu público e ao produto final do álbum. O termo Nirvana visto em relação a essa capa, sugere a relação da banda com esse estado intrauterino (ou, para ecoar novamente as palavras de Cobain, libertação da dor: *punk-rock*, ainda que imerso apenas numa piscina) mais tarde desenvolvido com maior pausa em *In Utero*. Essa era a relação que a banda professava para com a música: um estado de libertação, ainda que passageiro ou artificial, dentro de um espaço/tempo limitado. Por outro lado, o subtítulo *Nevermind* [deixa para lá] já sugere um abandono desse estado para que se siga a rota de fuga constituída pelo anzol e pela nota de dólar.

Gerar dinheiro a partir do caos era, afinal, a proposta do Sex Pistols em *Never mind the bollocks* (1977), o aceno afirmativo que o título do segundo álbum de estúdio do Nirvana realiza. O álbum, dentro dessa leitura, constitui uma concessão e um assentimento ao silêncio, ao invés do negacionismo virulento proposto pelos Sex Pistols anteriormente.

Em uma entrevista com seu amigo e jornalista (mais tarde, biógrafo) Everett True, Cobain faz um comentário a respeito dos aspectos niilistas da proposta estética dos Pistols que ele identifica principalmente em seu vocalista Johnny Rotten. Ele critica a atitude *punk-rock* de agir sempre como um babaca ou imbecil, ainda que a pessoa seja inteligente. “A afirmação é de que nada tem sentido. É um jeito muito niilista de encarar a vida [...] eu acho que seria muito chato ser Johnny Rotten tantos anos depois. [...] Quer dizer, aquela atitude negativa,

não apreciando a paixão ou admitindo que as coisas são belas” (TRUE, 2006, p. 319, tradução minha).<sup>146</sup>

Em parte, Cobain está correto sobre a atitude negativista dos Sex Pistols, mas ele parece negar um componente de paixão e uma atitude essencialmente humana, ainda que violenta, da *performance* dessa banda.

Greil Marcus, em sua análise dos traços ascendentes e descendentes dos Sex Pistols no século XX (e para além dele), comenta longamente sobre as características negativistas, à beira do niilismo, próprias dos Sex Pistols. Para Marcus, essas características são intrínsecas ao *rock 'n roll* e estão terminantemente codificadas em sua forma estética desde suas raízes na música negra norte-americana. Para ele, contudo, desde o advento de Elvis Presley, a primeira face branca e midiática do *rock 'n roll*, esse impulso negativista destrutivo, que finalmente se volta contra os próprios sujeitos e a linguagem virulenta vertida por eles, como quando os *punks* cospem na plateia e a plateia cospe de volta, foi tornado elíptico. Ele não mais seria verbalizado como desejo de destruição total, à beira do niilismo, prova de que o mundo de fato nada é. Em seu lugar, seria pregada verbalmente a excitação afirmativa e produtiva do *rock 'n roll*, na forma da mais breve desobediência aos impulsos mais conservadores do corpo social: “eu quero segurar a sua mão”, como cantavam os Beatles. Essa era uma ação cotidiana mínima que clamava guardar em si o mundo todo, a liberdade toda, pois não deixava de carregar em si uma centelha daquela proposição inicial, à beira do niilismo. Contitui a brecha da linguagem pop, seu ponto de fuga. É assim que a música pop altera a vida, quando ela se insere nos atos cotidianos, abrindo possibilidades ainda não exploradas do que é possível, provendo mapas sensíveis. Ela apareceria no rock sessentista explicitamente como afirmação, sempre minimizada. A negatividade destrutiva e violenta, porém, ou, para usar os termos de Greil Marcus, certo tipo de voz que negava o contrato social por completo e nessa negação afirmava que tudo era possível (MARCUS, 1989, p. 2) permaneceria implícita na forma estrutural do gênero *rock 'n roll*, visceralmente. Pelo menos até que os Sex Pistols a abrissem de novo ao mundo como verbalidade explícita.

Contrário ao raciocínio apresentado por Cobain, Marcus argumenta que a negação proposta pelos Pistols não coincide exatamente com o niilismo, uma vez que a negatividade *punk* não é sem paixão e não é excludente do fator humano e político.

---

<sup>146</sup> No texto fonte: “The statement is that literally there is no point It's a really nihilistic way of living your life [...] It's still a very punk rock attitude, but I just think it would be really boring to be Johnny Rotten after all these years [...] I mean, that negative attitude, not appreciating passion at all or not admitting that things are beautiful.” (TRUE, 2006, p. 319).

O niilismo significa fechar o mundo em torno de seu próprio impulso de autoconsumo; negação é o ato que tornaria evidente para todos que o mundo não é como parece - mas somente quando o ato é implicitamente completo ele deixa aberta a possibilidade de que o mundo possa ser nada, que niilismo e criação possam ocupar o chão repentinamente esvaziado. O niilista, não importa quantas pessoas ele ou ela possa matar, é sempre um solipsista: ninguém existe além do ator, e apenas os motivos do ator são reais. Quando o niilista puxa o gatilho, liga o gás, acende o fogo, corta a veia, o mundo acaba. A negação, por outro lado, é sempre política: ela pressupõe a existência de outras pessoas, chama-as à existência. Ainda assim, as ferramentas que o negacionista parece forçado a usar - violência real ou simbólica, blasfêmia, dissipação, desprezo e ridículo - trocam de mãos com as do niilista. (MARCUS, 1989, p. 9, tradução minha).<sup>147</sup>

No clipe de “Smells like teen spirit” reside a mais larga impressão deixada pela obra do Nirvana na cultura pop dos anos 1990. Durante os últimos meses do ano de 1991 e os primeiros do ano de 1992, não se podia escapar da canção, nos Estados Unidos e ao redor do mundo. O conceito do clipe parte de Cobain como uma “*Pep rally from hell*”. Um evento estudantil, nos moldes norte-americanos, que descamba para a insanidade. Em seu conceito original, a trama envolvia muitos outros detalhes, como uma joalheria sendo saqueada e arrasada.

Na versão final, rodada em *loops* eternos na MTV, a apresentação do trio musical, faz a plateia, inicialmente bem comportada e sentada nas arquibancadas, levantar-se e tomar conta do palco. Uma resposta formulada à proposta letárgica do refrão “*Here we are now, entertain us*” [Aqui estamos nós, entretenha-nos].<sup>148</sup> Os garotos cabeludos e as animadoras de torcidas anarquistas dançam sensual e ferozmente, tomam o palco, saqueiam ou destroem os equipamentos; pulam para cima e para baixo, empurram-se e contorcem-se. Não estamos mais numa escola, mas num show de *punk-rock*. Ou, mais precisamente, numa *performance* teatralizada de um show de *punk-rock* que idealiza aquela cena, emulando através da edição de detalhes em movimento um momento projetado como único e irrepetível, mas que na verdade nunca existiu senão através do processo de montagem e edição (AUSLANDER, 2008). Mais tarde, o Nirvana se arrependeria dessa idealização quando em seus shows os garotos claramente emulavam o comportamento visto naquele clipe. Num último enlace de

---

<sup>147</sup> No texto fonte: “Nihilism means to close the world around its own self-consuming impulse; negation is the act that would make it self-evident to everyone that the world is not as it seems – but only when the act is so implicitly complete it leaves open the possibility that the world may be nothing, that nihilism as well as creation may occupy the suddenly cleared ground. The nihilist, no matter how many people he or she might kill, is always a solipsist: no one exists but the actor, and only the actor’s motives are real. When the nihilist pulls the trigger, turns on the gas, sets the fire, hits the vein, the world ends. Negation is always political: it assumes the existence of other people, calls them into being. Still, the tools the negationist seems forced to use – real or symbolic violence, blasphemy, dissipation, contempt, and ridiculousness – change hands with those of the nihilist”. (MARCUS, 1989, p. 9).

<sup>148</sup> Essa contraposição foi inicialmente apresentada por Roger Beebe (2002).

ironia, é pertinente notar que aqueles figurantes do clipe eram de fato fãs originais da banda antes de seu sucesso massivo. Eles foram convidados pelo Nirvana a participar do vídeo.

A narrativa do clipe nos leva da contenção ao orgasmo em pouco mais de quatro minutos. O clipe abre no detalhe de um sapato All-star<sup>149</sup> que marca o ritmo inicial da canção. A câmera faz um movimento lateral enquanto abre seu foco para dar conta da cena maior. Do mesmo modo, o campo melódico é introduzido através do *riff* limpo na guitarra, escalando entre duplas notas graves e respostas agudas. Entra a bateria, numa virada, e de repente a canção é enorme; a guitarra distorcida, e o baixo mescla-se à composição. Como grande parte das canções do Nirvana, “Smells like teen spirit” trabalha uma dinâmica de *quiet-loud-quiet*, em que os versos são compostos em torno de uma melodia vocal sustentada por bateria e baixo numa intensidade contida enquanto os refrãos explodem em intensidade com todos os instrumentos contribuindo. A banda é mostrada inicialmente separada do público, em um ambiente nebuloso, impreciso e povoado por gelo seco. No final orgásmico da canção e do clipe, essa distinção não mais existe.

O clipe de “Smells like teen spirit” remete imagetivamente a algumas obras da história do cinema. Mais diretamente, a inspiração veio de *Rock ‘n roll High School* [Colégio Rock ‘n Roll], de 1979, e principalmente do clássico “cult” *Over the Edge* [A um Passo do Abismo], de 1981, ambas películas norte-americanas que retratam alunos de ensino médio tomando controle da escola em uma revolta de tons *punk-rock*. Ironicamente, Cobain se referiria ao diretor Sam Bayer de “Smells like teen spirit” em termos de que ele era o professor “chato” tentando tomar conta de uma turba de alunos incontroláveis. Outros paralelos podem ser feitos, todavia, por exemplo, a reminiscências de *Zero de Conduit* [Zero de Conduta], dos primórdios do cinema francês em 1933, com seu uso de câmera lenta e imagens em reverso para instar sobre poeticidade dinâmica e a melancolia prementes em meio à revolta juvenil num internato.

Outro detalhe relevante, ligado à construção imagética e principalmente televisiva do legado do Nirvana, é o fato de que vários itens utilizados na gravação desse clipe restam ainda hoje como relíquias ligadas ao culto da banda. As roupas usadas por Kurt Cobain, os baixos e as guitarras utilizadas no clipe são peças de destaque na exposição do Museu da Arte Pop de Seattle na exposição permanente que comemora a banda intitulada *Taking Punk to the Masses* [Levando o *Punk* às Massas].

---

<sup>149</sup> Uma *commodity* especialmente popularizada pela atuação do Nirvana, tanto que levou Cobain a escrever de canetinha em um de seus pares do sapato o irônico comentário “endorsement”.

“Come as you are” (KERSLAKE, 1992), segundo *single* de *Nevermind*, retoma o conceito imagético da capa do álbum e insere a figuração do clipe num diálogo com a imersão aquática e as distorções que essa imersão propõe com a mecânica do áudio-visual. O clipe se abre com a tomada de um revólver submerso na água de uma piscina, na posição que na capa do álbum é ocupada por um bebê. A câmera se move em torno do revólver. Outros objetos e seres microscópicos são mostrados ao longo do vídeo nessa mesma configuração ou configurações similares. As transições entre cenas também remetem à água, com uma imagem sempre se dissolvendo na outra, causando um acúmulo e sobreposição de materiais.

O clipe de “Come as you are” foi gravado em janeiro de 1992. O tom é lúgubre e remete à composição do R.E.M no clipe de “Losing my religion” [Perdendo minha fé], ganhador do Grammy de melhor vídeo do ano anterior, 1991, embora conte com bem menos diálogos simbolistas. Os membros do Nirvana eram fãs de R.E.M e essa foi uma forte influência sobre a banda, especialmente na parte tardia de sua carreira, que pendeu mais para um âmbito acústico.

Há alguns componentes visuais aqui que dialogam com a temática de ruído na estética do Nirvana. Além das transições e sobreposições de imagens, é relevante o fato de que a banda foi parcialmente filmada através de um filme plástico por sobre a câmera e um artifício de água corrente que escorre de cima abaixo da tela impedindo a visualização clara de seus rostos e corpos, que aparecem no clipe distorcidos.

Também relevante, numa discussão sobre imagem é o fato de que rumores já circulavam sobre a dependência química de Kurt Cobain nessa altura da carreira. Inclusive, em algumas biografias, como a de Charles Cross (2001) há a implicação de que o recurso de imagem e a fotografia escura com esparsa iluminação foram desenhados de modo a esconder o rosto e o físico de Cobain, já marcados pelos traços da heroína. Everett True comenta, sobre o dia da gravação: “Seus colegas de banda ficaram chocados com o estado de Kurt. ‘Ele estava mal. Cinzento,’ diz Dave [Grohl]. ‘Ele parecia acabado de triste’ (TRUE, 2006, p. 357, tradução minha).<sup>150</sup>

No interim desses clipes, a banda estava em turnê e realizou diversas apresentações “ao vivo”, em programas de TV nos Estados Unidos e na Europa, alguns dos quais analisarei a seguir.

No popular *Saturday Night Live*, Kurt, Krist e Dave se beijaram no palco para a cena apoteótica final, que foi mais tarde editada e retirada das re-exibições do programa – mas na

---

<sup>150</sup> No texto fonte: “His bandmates were shocked by Kurt’s state. ‘He looked bad. Grey,’ Dave stated. ‘He just looked sad’” (TRUE, 2006, p. 357).

transmissão ao vivo restou irremediável. Segundo Krist, o momento foi completamente espontâneo, iniciado por ele e Dave, mas True argumenta que essa já era uma reação da banda aos primeiros elementos homofóbicos de sua plateia que começavam a transbordar das afluências mais metaleiras e *hard-rock* para o público do Nirvana (TRUE, 2006, p. 352). A caráter, Krist e Kurt usaram camisas de bandas *punks* de suas preferências (dando a elas também divulgação), respectivamente Melvins e Flipper. Cobain, especialmente, tinha uma aparência abjeta e suja, com o cabelo pintado de vermelho absolutamente despojado.

**Figuras 12-15:** Nirvana "ao vivo" na televisão



Fonte: Kerslake (2006)

Se a voz é aqui considerada denúncia de uma *performance* corporal que uma vez existiu e que ainda resta, denúncia do próprio corpo que outrora a produziu e ainda agora a reproduz, que diremos da *performance* frente às câmeras que mostram tão definitivamente esses corpos?

As aparições televisivas do Nirvana num ambiente ao vivo poderiam ser despojadas, explosivas ou irônicas.

A relação do Nirvana com essas oportunidades performativas muitas vezes era mirada na desconstrução dos procedimentos típicos do processo televisivo – algo análogo ao que Phillip Auslander propõe sobre as *performances* de Andy Kaufman e Sarah Bernhart em *Presence and Resistance* (1995). Esses contra-procedimentos podem ser notados, por

exemplo, na já mencionada *performance* do acústico MTV e a subversão de seu formato, mas também em diversas outras apresentações ao vivo, como nos britânicos *Jonathan Ross Show* e do *Top of the Pop*.

No *Jonathan Ross Show*, ao invés de tocarem a canção proposta, o *hit* em potencial “Lithium” [Lítio], o Nirvana decide tocar uma versão violentíssima de “Territorial Pissings” [Mijadas Territoriais], por si só uma canção que é normalmente uma gritaria *punk* cáustica. Ao final, uma enxurrada de microfonia e a destruição relâmpago dos instrumentos no pequeno palco deixam o apresentador por um momento desconcertado.

No *Top of the pop*, forçados a realizar a instrumentação para “Smells like teen spirit” com *playback*<sup>151</sup> (apenas o vocal poderia ser executado ao vivo), a banda faz uma grande paródia do evento. Recusam-se a fingir tocar os instrumentos, ou melhor, fingem muito mal tocar seus instrumentos, Novoselic faz malabarismos durante a execução, ele e Grohl trocam de lugares, enquanto Cobain inicialmente faz-se de sorridente e fora do ritmo, como se tocasse uma balada de folk *rock* sessentista e depois executa seu vocal num tom paródico muito grave tentando emular a voz do lendário cantor inglês Morrissey. Depois, ele parece ensaiar um beijo ardente ou uma forma de sexo oral com o seu microfone, numa *performance* que remete ao quarteto *punk* The Cramps e o relacionamento sexualizado que seu vocalista Lux Interior tinha com o microfone, tipicamente engolindo-o e simulando um orgasmo enquanto segurava seu órgão sexual.

Já no *Headbanger’s Ball*, Cobain se aproveitou do fato de que se tratava de um “baile” para aparecer vestido de debutante. Em muitas ocasiões, Cobain apareceu em *performances* travestidas, na TV ou nos shows do Nirvana ao vivo. Vertir-se de mulher certamente já não era subversivo na cultura pop. Basta ver os exemplos da popularíssima banda dos anos 1980, o Twisted Sister. A diferença, contudo, é marcante na proposta do Nirvana, uma versão despojada de travestimento se comparada às superproduções e maquiagens pesadas dos Sisters ou mesmo do seminal e andrógono Bowie.

No *MTV Music Awards* de 1992 (grande premiação musical da rede de TV norte-americana à época), o Nirvana recebeu os prêmios de melhor novo artista e melhor clipe alternativo. *Nevermind* havia chegado ao topo das paradas de sucesso da Billboard e “Smells like teen spirit” tocava incessantemente nas rádios do país, seu vídeo aparecia na MTV. Por razões óbvias, a emissora pediu que o Nirvana executasse a canção na transmissão da

---

<sup>151</sup> *Playback* é quando uma gravação é executada ao invés da execução ao vivo dos instrumentos. Tipicamente, os músicos fazem apenas a mímica da execução vocal e instrumental, fielmente, como se estivessem de fato produzindo som.

premiação, o que a banda se recusou a fazer. Cobain queria tocar a controversa “Rape me” [Estupre-me]. Ambas as partes chegaram ao acordo de que a banda executaria então “Lithium”. A banda realizou o pedido, mas não antes de cantar os primeiros versos de “Rape me”, em que Cobain canta “Rape me, rape me, my friend” [estupre-me, estupre-me, meu amigo] (1993), para o choque da plateia e executivos presentes.

Essas contra-propostas não são absolutas subversões, pois não são também sem fatores de rendição e de entrega desses corpos biológicos e materiais comodificados para a divulgação de um produto, a saber, a obra do Nirvana e a promoção de todos os produtos associados a esses programas de TV. Ainda assim, como aponta também Auslander sobre os trabalhos de Bernhart e Kaufman, fazem-se formas de presença imagética e resistência político-estética através de certas estratégias performativas. O diálogo entre essas forças (contra)producentes é bem ironizado/mistificado pela própria banda na formulação de *Live! Tonight! Sold out!* [Ao vivo! Hoje à noite! Esgotado!] (KERSLAKE, 2006),<sup>152</sup> uma compilação de vídeos da banda, inicialmente concebida por Cobain, mas editada e produzida após sua morte pelos demais membros do Nirvana como uma forma crítica de documentário, expressando também os pensamentos da banda sobre alguns desses fenômenos.<sup>153</sup> Voltaremos a essas questões em maior detalhe na sessão “Voz”.

O clipe de “Lithium” (KERSLAKE, 2002) foi também uma compilação de vídeos da banda. Esse foi o terceiro *single* de *Nevermind* e, curiosamente, a única faixa do disco que teve de ser gravada com um metrônomo, pois a banda insistia em acelerar o ritmo da canção à medida em que a executavam. O jogo com o ritmo e a temporalidade é central na composição do clipe. Afinal, são usadas dezenas de imagens da banda em *performances* ao vivo para compilar cenas para a duração do clipe, mas muitas delas tiveram de ser ajustadas ao ritmo mais arrastado de “Lithium”. O mesmo processo de transição e sobreposição de tomadas utilizado em “Come as you are” aparece aqui, mas a maioria das imagens é posta em câmera lenta. Isso causa um efeito poético que novamente pode ser remetido a *Zero de Conduit* [Zero

<sup>152</sup> O título da publicação sugere também a comodificação da banda, através do termo “sold out”, que pode ser traduzido por “vendido(s)”, como na acusação “You sell-out” [Seu vendido] ou na expressão “They sold out” [Eles se venderam].

<sup>153</sup> Outra instância importante desses processos relacionados à voz, imagem e corpo, no âmbito do pós-vida, é a produção e consumo do último vídeo para *single* do Nirvana, “You know you’re right”. Lançada em 2002, a canção foi gravada no início de 1994 e se coloca hoje como a última composição de Cobain para o Nirvana registrada em sessões de gravação com a banda. Mais tarde, produzida e mixada por Adam Kasper, a canção encabeçou o lançamento da coletânea *Nirvana*, numa tentativa de perpetuação do legado da banda já nos anos 2000. O clipe é uma homenagem póstuma a Cobain, nos moldes da descrição provida por Roger Beebe, no artigo “Mourning becomes...?”, em que o autor se debruça sobre um fenômeno similar que ocorreu em 1998, após a morte do rapper Tupac Shakur. O título do artigo de Beebe faz referência à peça de Eugene O’Neil, *Mourning Becomes Electra*, que também tem como tema ciclos de violência, morte e pesar.



de Conduta] (1933), uma vez que a excitação e a força impressas, por exemplo, nas cenas em que Dave Grohl martela sua bateria e o suor respinga visivelmente para todos os lados do quadro, se contrapõem ao ritmo contido da canção em seus versos e até em seu refrão, que é mais grave e distorcido, porém (também graças ao metrônomo) parece mais lento.

Há um senso de movimento contínuo no vídeo, a câmera está sempre em movimento girando ao redor e através dos corpos e a edição os dissolve. Ou os próprios corpos se põem em movimento, como Cobain, que na cena de abertura gira sua guitarra em torno de si, enquanto sua imagem gira e se dissolve, sobrepondo-se a imagens de Novoselic e Grohl. Corpos ao centro giram, formando espectros, os membros são sobrepostos, a plateia aparece ao fundo em adoração e os ídolos se dissolvem em um só, mas restam em mito e memória, no registro idealizado de um show em Nirvana que não aconteceu senão em sua compilação editada.

Um detalhe imagético importante resta no *single* de “Lithium” também. O material conta com a composição para o encarte da arte visual de Cobain, outro componente forte na apresentação visual do Nirvana. Se por um lado são as fotos de Peterson que acompanham as publicações do Nirvana ao longo de sua carreira, emprestando à banda sua estética unificadora, por outro lado, é a arte visual de Cobain que lanceia o corpo de sua obra, tanto conceitual como materialmente. Nas imagens abaixo, podemos ver parte da fascinação de Cobain com o corpo humanoide, especialmente, as bonecas. Em sua poética, sempre distorcidas, revertidas ou transvestidas em algo de tons mais macabros. Ressalta-se, assim, o caráter de transformatividade do corpo humano nas representações abaixo.

**Figuras 16 e 17:** Artes visuais de Cobain utilizadas em obras do Nirvana



Fontes: "Lithium" e *Incesticide* (1992)

*In Bloom* (KERSLAKE, 1992) é o clipe que mais claramente dialoga com as questões mercadológicas que se fazem presentes na obra do Nirvana, na tensão entre a produção estética, a comodificação da indústria musical e o consumo narcótico do público. O rugido maníaco e insistente do público em delírio corre em paralelo à própria mixagem da canção para o clipe, ao longo do vídeo, enquanto as imagens parodiam os programas de TV dos anos 1950 e 1960 que nos Estados Unidos popularizaram bandas como os Beatles e os Rolling Stones, em formatos televisivos paradigmáticos.

A meio caminho do fim da canção, porém, algo começa a mudar. Ao invés de vermos as cenas típicas desses shows de TV, com a banda mantendo uma atitude profissional e comportada, em seus ternos lisos e bem engomados, vemos os integrantes do Nirvana em simples vestidos femininos destruindo o equipamento e cenário do palco, numa desordem caótica, ou melhor, num desejo de fazer um paradoxal uso controlado do caos. Esse desejo de controle do caos se tornou característico do Nirvana.

Cobain planejou meticulosamente tanto os clipes quanto a arte de *Nevermind*, mas encontrou resistência para suas ideias nas figuras da gravadora DGC e dos diretores dos clipes, principalmente em “Smells Like Teen Spirit” e Sam Bayer.

Em seus cadernos, ele fez rascunhos de como se daria a ação de um possível clipe para “In Bloom”, com detalhes de enquadramentos específicos que ele tentou incorporar em vários momentos. Alguns conceitos apareceram no clipe de “Come as you are”, como já vimos, outros seriam pontos centrais do único clipe de *In Utero*, *Heart-Shaped Box*.

**Figura 18** – Tratamento de Cobain para possível clipe de "In Bloom"



Fonte: Cobain (2002, p. 149)

*Sliver* [Fatia] (KERSLAKE, 1992) é o único vídeo preparado para a divulgação de *Incesticide* (1992). O próprio disco foi um arremedo posto junto num acordo entre as duas gravadoras – a anterior SubPop e a posterior DGC – para que algum material “novo” do Nirvana circulasse no período natalino de 1992, de modo a aproveitar a onda de popularidade da banda para retomar um novo impulso de vendas, já que problemas internos impediram a banda de gravar material novo até aquele ponto.

Esses problemas internos foram variados e de natureza diversa. Primeiro, a rotina exaustiva de turnês exasperou os ânimos dos integrantes; a inserção de Courtney Love na dinâmica da banda, através do seu casamento com Cobain, causou outra onda de tensões entre os membros da banda; o uso de heroína por parte de Cobain era um catalisador de problemas interna e externamente, uma vez que rumores passaram a circular na imprensa; a pressão do sucesso inesperado de *Nevermind* e a rotina de lida com a imprensa foi outro componente. Todos esses fatores são relevantes para a análise de *In Utero*, uma vez que todos são entrelaçados como temas das canções. Por ora, dou destaque a um último componente que me parece relevante, a questão de disputa interna em torno dos *royalties* de composição das canções.

Cobain se sentia injustiçado pelo acordo inicial que dividia igualmente os proventos de *royalties* entre os membros da banda. Parecia-lhe que grande parte do trabalho de composição musical era seu; e cem por cento das letras também. Cobain queria uma divisão de 75 por cento dos *royalties* para ele e 25 por cento para os companheiros de banda; e queria que essa medida tivesse efeito retroativo sobre as vendas já efetuadas. Lidarei com essa questão novamente na seção “Som”.

De volta a *Sliver* e *Incesticide*, ao final de 1992, então, uma compilação foi feita para que se lançasse o álbum a partir de materiais gravados pelo Nirvana, alguns deles já lançados anteriormente, outros inéditos. Esse “Frankenstein” teve como carro-chefe e *single* a canção “Sliver”, cujo clipe talvez seja o mais *punk-rock* dentre todos os materiais de divulgação da carreira do Nirvana, puramente por sua simplicidade. Gravado na garagem da casa de Cobain, o clipe mostra cenas de sua filha Frances Bean, mas em grande parte consiste apenas da banda atuando a *performance* da canção num registro granulado e vivo em cores. Como os três clipes anteriores, a direção foi de Kevin Kerslake. A canção também é simples e sua letra fala de temas como infância e inocência em tom lúdico. Seu refrão “Grandma, take me home!” [Vovó, me leva pra casa!] se envolve exaustivamente ao redor de versos que contam a estória de uma criança deixada pelos pais por uma noite na casa dos avós.

Figuras 19-20 – Capa e contracapa de *In Utero*

Fonte: *In Utero* (1993)

Chegamos então a *In Utero*. Não há uma faixa sequer do disco que passe sem menções explícitas a partes do corpo, fluidos corporais, rituais de passagem ligados ao corpo, amores devoradores de negro câncer, bebês que cheiram a manteiga, eletrólitos que cheiram a sêmen, forcas umbilicais e vários outros itens sensuais nessa amplitude.

Cruz afirma, em *O pop: Literatura, mídia e outras artes*, que “a caotização do discurso pop remete a um estado em que a própria forma, ou a sua noção, não havia ainda tomado corpo” (2013, p. 212). A caotização do discurso na obra de Kurt Cobain não seria exatamente o caos formativo desse corpo, o corpo que toma forma, precariamente, incompleto, em desejo de reter o caos controlado?

A capa instaura desde o primeiro contato com a obra a representação do corpo (e, em especial, do corpo feminino) como chave da constituição artística do disco. As reportagens acerca da proveniência da imagem feminina translúcida que é central à capa são conflitantes. Alguns relatam que a imagem teria saído do *Dicionário de Objetos Sagrados Femininos* de Bárbara Walker. Outros (GAAR, 2006, p. 84) dizem que a referência inicial de Cobain teria sido o manequim TAM – *Transparent Anatomical Manequin* [Manequim Anatômico Transparente] – desenhado por Richard Rush em 1968 como ferramenta educativa. Outros ainda (TRUE, 2006, p. 474) que o nome da boneca seria *Brunhilde: The Transparent Woman* [A mulher transparente] e que Cobain teria adicionado o par de asas.

A leitura imagética do álbum aponta para um componente romantizador da figura feminina. Afinal, ela tem asas e se coloca num fundo amarelo cujos traços indicam um solo semiárido ou desértico de terra arrasada. A contracapa, segundo Cobain, deveria representar o rescaldo de um massacre (TRUE, 2006, p. 474). Assim, desse contexto de desolação, surge

uma figura feminina possivelmente redentora. Contudo, a leitura imagética ao longo do álbum, para além de sua capa, não condiz com essa romantização inicial. Se o corpo feminino é de fato representado ao longo de *In Utero*, certamente, este não é um corpo idealizado, mas, sobretudo, material. Há traços redentores nessa figuração, mas eles estão mais atados a uma fúria vingativa e justiceira associada à Deusa Demeter, que é inclusive nomeada nos agradecimentos do disco, do que a um modelo angelical passivo. Faltou à imagem da capa, talvez, uma espada em mãos.

Todavia, se a poética norte-americana dos anos 1980 estava voltada para a busca de um corpo mecanizado imortal, num gesto em direção à perfeição estética ou à relatividade ética da relação homem-máquina, como sugerem os estudos pós-modernos, e se as imagens corpóreas da década são de androides, de *cyborgs*, do Rambo Sylvester Stallone ou do exterminador Arnold Schwarzenegger – imagens que alguns teóricos, como Douglas Kellner (2001), atam à frustração americana com a vergonha do país frente ao fracasso no Vietnã –, a poética do Nirvana nos apresentará no início da década seguinte, primeiramente, em *Nevermind*, de 1991, um bebê nadando na água como capa de seu disco e, depois, em 1993, o corpo feminino desnudo até da pele de *In Utero*. Corpos, à primeira vista, frágeis, porém, certamente, potentes e ruidosos em sua apresentação sonora.

A experiência do corpo é continuada pelo material gráfico interno do CD, demonstrado em imagens adiante. Ao se abrir a capa, vemos logo três corpos bem definidos: a impressão no próprio CD, trabalhada a partir de uma foto do travestido Michael DeWitt ou “Cali”, a babá da filha de Cobain e Courtney Love; a foto que traz um corpo humano grávido,<sup>154</sup> dessa vez sem asas e sem pele e a figura de torso desnuda do baterista Dave Grohl, em pleno palco. Em outra cena, vemos a parte superior do corpo de Krist Novoselic estendido ao chão entremeado por cabos elétricos e a bateria ao fundo. O baixista aparece também como imagem televisiva, entre Grohl e Cobain, pontuando novamente esse enlace maquínico, não só entre instrumento e instrumentista, mas entre o indivíduo e a mídia.

Ao retirarmos o encarte e o abrirmos por completo, uma série de outros corpos em *performance* nos shows do Nirvana compõe o material, além da impressão das letras. Em especial, há uma foto de Kurt Cobain de peruca loira e avental de paciente, numa cadeira de rodas, antes do show no Reading Festival, na Inglaterra, em 1992. É o biógrafo Everett True quem o conduz na cadeira. À época, rumores já circulavam sobre sua saúde mental e física,

---

<sup>154</sup> Sobre essa imagem prolífica na obra de Cobain, é interessante pontuar que o músico era fascinado pela figura do cavalo-marinho macho que gesta os filhos da espécie. Ele repete a ilustração diversas vezes em seus diários.

bem como sobre sua relação de dependência com as drogas. A banda resolveu encenar que o músico estaria em estado terminal e seria incapaz de entrar em *performance* naquela noite.

**Figuras 21-24** – Material gráfico interno de *In Utero*



Fonte: *In Utero* (1993)

Havia também certo ódio e ciúmes públicos em relação à figura de Courtney Love. Nas gravações do show, em Reading, Cobain chega a pedir à plateia daquela noite que entoe em coro os dizeres “*Courtney, we love you!*” [Courtney, nós te amamos!], como forma de consolo a sua esposa, que à época era constantemente atacada na mídia. Um detalhe importante quanto ao encarte é que o nome de Love consta nos agradecimentos e não aparece entre os créditos autorais, embora sua contribuição tanto para a poética do álbum como para suas letras tenha sido considerável. Todas as letras são creditadas a Cobain.

A relação dos dois era uma parceria colaborativa, uma vez que tanto Cobain contribuía para as produções da banda de Love, o Hole, quanto ela contribuía para o Nirvana. Baseado em seus depoimentos, a falta do nome de Love nos créditos não parece ter sido algo que incomodava a cantora e compositora. Por outro lado, o apagamento de sua figura autoral é um fenômeno notável, uma vez que ocorria não só em relação a suas contribuições para o

Nirvana, mas chegava a ameaçar a percepção da obra de sua própria banda, Hole. Rumores corriam de que Cobain (ou Billy Corgan, do Smashing Pumpkins) teria escrito parte das canções do Hole em segredo. Havia um aspecto definitivamente machista nesses rumores.

A contracapa de *In Utero* merece também um comentário mais extenso. Cobain realizou a instalação que se vê ao centro na fotografia distorcida de Charles Peterson. Ele utilizou uma coleção de fetos humanos, partes de corpos anatômicos como braços, pernas e ossos, todos espalhados e entrelaçados numa cama de orquídeas e lírios. Essa imagem habita a contracapa por inteiro, mais nítida ao centro, mais descolorada nas bordas (toda a imagem está distorcida por um efeito forte de cor vermelho-alaranjado). Ela é emoldurada por dois quadriláteros concêntricos. O primeiro é composto pelo título das canções, bem no ponto em que a descoloração se acentua. O segundo, mais exterior, é formado por símbolos retirados do *The woman's dictionary of symbols and sacred objects* [O dicionário de objetos sagrados e símbolos femininos], de Bárbara Walker, exceto por um último símbolo que é da gravadora DGC. A disposição gráfica do álbum potencializa o senso de transitoriedade entre as imagens investidas não só nas canções, mas na própria capa. Afinal, os símbolos utilizados por Cobain a partir do dicionário de Walker estão claramente em diálogo com muitos dos temas das canções, e os títulos das canções se colocam de modo que a primeira faixa se reúne à última numa disposição que acentua o diálogo interno da obra como um todo. Acentua-se também certo sentido comunitário da peça, uma vez que esses elementos de simbologia feminina se reúnem ao redor do “rescaldo de um massacre” representado pela fotografia de Charles Peterson, como se estivessem em diálogo ao redor de uma fogueira, a fogueira que é outra imagem prolífica e bastante explorada no álbum, sempre ligada a figuras femininas em holocausto. Ao longo da discussão acerca de *In Utero*, trarei alguns desses símbolos e as correspondentes entradas do dicionário de Walker em notas para potencializar a poética do álbum em intervenções disjuntivas.

*Heart-Shaped Box* foi o único clipe de divulgação para *In Utero*. Haveria outro clipe, para “Pennyroyal Tea”, mas a partir da recusa do diretor Anton Corbijn em trabalhar novamente com a banda, o projeto foi abandonado. O diretor não achava que poderia obter melhores resultados do que em *Heart-Shaped Box*. Cobain se mostrara tão satisfeito com o trabalho de Corbijn que se recusou a trabalhar com qualquer outro diretor. Corbijn havia

acatado grande parte das sugestões de Cobain para o conceito do clipe, bem como para a sua encenação.<sup>155</sup>

A grande referência do clipe é ao clássico norte-americano *O mágico de Oz* (FLEMING, 1939). Assim, há referências à personagem de Dorothy e à cenografia do vídeo, que se dá num universo onírico muito similar esteticamente aos cenários de Oz em que Dorothy passeia. Há uma floresta, na qual a banda encena uma *performance* da canção tema com seus instrumentos, que pode remeter aos pontos da estória em que Dorothy encontra seus dois últimos companheiros, o Homem de Lata no campo de macieiras, e o Leão Covarde na floresta. Ainda assim, a maior parte da ação do clipe se desenrola no Campo de Papoulas.<sup>156</sup>

Em *O mágico de Oz*, do mesmo modo, grande parte da ação se dá num universo onírico para o qual Dorothy é transportada, após uma série de eventos tanto traumáticos quanto formativos para a sua personagem e para a narrativa. Em Oz, vários elementos presentes em sua vida pregressa dentro da narrativa ainda no Kansas norte-americano se encontram refletidos e os mesmo atores utilizados pela narrativa num primeiro momento para compor os personagens não-oníricos são agora reutilizados para dar vida aos personagens “não-reais” do Leão, do Homem de Lata, do Espantalho e da Bruxa Malvada do Oeste.

Não há bruxa malvada em *Heart-Shaped Box*, mas um dos artifícios dessa personagem para impedir o progresso de Dorothy até Oz se faz presente exatamente na representação do Campo de Papoulas. No filme, essa cena se dá depois que Dorothy já reuniu seus três companheiros de viagem e está prestes a chegar ao seu destino desejado na cidade de Oz, onde ela espera encontrar o mago que a transportará de volta para casa.

---

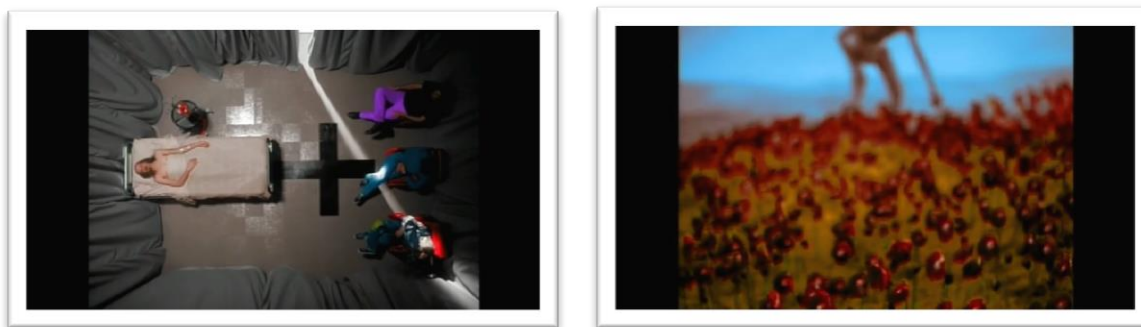
<sup>155</sup> Houve um processo jurídico movido pelo diretor dos clipes anteriores, Kevin Kerslake, contra o Nirvana, por uso de material intelectual. Kerslake havia realizado tratamentos iniciais para a produção do clipe *Heart-Shaped Box*, a pedido de Cobain, e sentiu-se lesado por não participar da produção e ver algumas de suas ideias para aqueles tratamentos iniciais serem utilizadas no clipe. Um acordo foi fechado fora dos tribunais.

<sup>156</sup> A entrada para a “Papoula” (último item da fileira da direita em *In Utero*) no Dicionário de Símbolos de Bárbara Walker tem um texto interessante que relaciona a flor também à deusa Demeter como representante da morte. É produtivo analisar as propostas do clipe em relação a essa descrição que Cobain certamente leu, especialmente se levarmos em consideração que as papoulas do clipe são do tipo escarlata e ornamental do qual fala a entrada. Portanto, não produziram heroína, mas a sua antagonista, a Tebafina, utilizada no tratamento de usuários da droga e administrada a filhos recém-nascidos de dependentes químicos para aliviar os efeitos do narcótico. Adiciona-se a essa trama o fato de que um dos maiores escândalos acerca do Nirvana e seu vocalista se deu através de uma reportagem da *Vanity Fair*, em que o casal Cobain/Love foi acusado de se dar ao uso de heroína mesmo quando já sabiam que estavam grávidos da filha Frances Bean. O escândalo levou inclusive à perda temporária da guarda da criança logo após seu nascimento e serviu de tópico para a fúria do casal com relação à imprensa dali em diante. O uso das papoulas artificiais no clipe, dentro desse contexto, pode ser lido como uma grande provocação por parte de Cobain, que por si só já vivia rodeado de rumores sobre seu uso de narcóticos e, naquele ponto, já se internara pelo menos duas vezes para tratamento. O uso desses ornamentos claramente artificiais e suas ligações com agentes narcóticos antagônicos podem também sinalizar a dualidade encenação/*performance* intrínseca à ficção. Ademais, a entrada fala da associação das sementes da papoula à fertilidade (WALKER, 1988, p. 433).



Ao tentar cruzar o campo, inocentemente, Dorothy e o Leão caem sobre o encanto das flores e adormecem. A papoula como símbolo sempre esteve associada ao sono, à inércia, à indolência e à morte. Seu uso no clipe é coincidente com essa temática e é complementado por outro mecanismo técnico do motor audiovisual dessa narrativa, o uso do foco ou mais precisamente o jogo entre o foco e o fora de foco. Esse dispositivo institui outro tipo de ruído imagético no clipe e instaura uma percepção forte de transitoriedade e incompletude, uma vez que se torna difícil manter a percepção clara nos traços específicos de rostos, corpos, cenários e ações. A mancha cênica, ruído visual propiciado pelo uso controlado do foco da câmera, se torna a própria mensagem. E, mais uma vez, podemos associá-la também a certo uso narcótico, representado no clipe, simbolicamente, pela papoula.

**Figuras 25 e 26** – *Heart-ShapedBox*, duas linhas narrativas em montagem paralela; primeiro uso de fora de foco



Fonte: *Heart-Shaped Box* (CORBJIN, 1993)

A narrativa do clipe se inicia em um quarto de hospital isolado por cortinas cinza, num cenário retangular. Um paciente está postado no leito, do lado esquerdo da composição. Ao seu lado uma bolsa de sangue. Uma cruz negra no chão divide a cena em dois compostos quadriculares e separa o paciente à esquerda dos integrantes da banda, que estão no lado oposto da sala sentados em três cadeiras, precisamente dispostas, e usam roupas coloridas. Uma fresta de luz escapa por entre o cortinado e corta a metade direita do quarto num ângulo de 90 graus, desembocando onde está Cobain, no lado direito inferior. Grohl está ao centro, oposto ao paciente, e Novoselic acima. A luz do teto também incide sobre o chão encerado da sala de hospital, iluminando algumas de suas lajotas em reflexo. O fato de que não há porta de entrada nos sugere que estamos não num quarto de hospital de fato, mas num universo que tende mais ao surreal. Contudo, dentro da analogia a *O mágico de Oz*, essas cenas no quarto de hospital funcionam como a âncora da “realidade” que Dorothy encontra na lembrança de sua cidade natal no Kansas, em oposição ao mundo fantástico de Oz.

A dinâmica do vídeo segue a dinâmica da música, como é de praxe, mais espaçado em seus versos e mais frenético em seus refrãos. Seria exaustivo analisar o clipe plano a plano

aqui, pois no pequeno espaço de duzentos e oitenta e um segundos há quase cento e sessenta cortes, o que dá uma média aproximada de um corte e, portanto, de um novo plano fílmico a cada um segundo e meio. Além disso, não há plano singular que exceda cinco segundos de duração exceto por um único plano, que discutirei mais à frente.

Mais veementemente, é notável que a dinâmica dos cortes se acelera incrivelmente no refrão, enquanto nos versos a edição deixa-se respirar um pouco mais, propondo cortes que alternam apenas o enquadramento em maior ou menor detalhe, dentro de uma mesma sequência de movimentos de um personagem específico, de modo a proporcionar seja um maior campo de visão ou maior detalhe em certos pontos da encenação.

Ademais, alterna-se, nos dois primeiros versos, um cenário idílico e misterioso, rodeado de céus azuis, com um cenário mais virulento nos refrãos, com seus céus rubros de sangue. São nessas seções mais raivosas que surgem as *performances* da banda, atuando a execução da música e Cobain cantando a canção. Nos versos, as cenas se concentram nos personagens, que são três: o velho, a criança e a mulher, além dos corvos.

O velho, que é também o paciente da cena inicial, aparece nas cenas oníricas caracterizado com um pano que lhe cobre o sexo e um chapéu de Papai Noel. Depois, esse chapéu é substituído por uma mitra papal. Ele transita entre uma cruz posta numa colina do campo aberto e o campo de papoulas. Mais tarde, ele sobe na cruz, voluntariamente, e lá se posta, desolado, consolado apenas pelos corvos que o rodeiam, com o quais parece querer conversar. Cobain se coloca em analogia com o velho, como veremos.

A criança, remanescente de Dorothy, está caracterizada com uma vestimenta branca que remete a padrões religiosos e também ao Ku Klux Klan. Sua inocência é, pois, turva. No decorrer da música, mais precisamente após o segundo refrão e durante o solo, seu adorno capital voa, borboletas azuis são vistas e a vestimenta cai numa poça que a tingem de negro. Em seguida, a menina está vestida completamente de negro e é vista no quarto de hospital do começo do vídeo. Estes são os dois personagens mais recorrentes no vídeo e inicialmente pensados por Cobain. O diálogo transformativo entre os dois personagens é constante e ambos podem ser interseccionados também à figura de Cobain no clipe.

A mulher foi uma adição do diretor Anton Corbijn. Ele propôs que ela representaria a Mãe-Terra, e sua escolha foi por uma mulher obesa que pudesse ser caracterizada com um collant remetente à capa do disco *In Utero*, ou seja, uma roupa que representasse seus órgãos internos à mostra. Em dados momentos do clipe, ela aparece caminhando em uma esteira, sem sair do lugar.

A edição é frenética, mesmo em seus momentos mais esparsos. Todavia, a estrutura do clipe se torna clara quando o dissecamos em seus planos. O primeiro verso da canção é dominado por cenas do velho, da cruz e do campo de papoulas. Eis o primeiro momento em que é utilizada a ferramenta narrativa da imagem humana ser colocada fora de foco, exatamente quando o velho caminha por sobre o campo de papoulas e se abaixa para pegar ou depositar algo. Ao longo do clipe, voltaremos constantemente ao uso desse dispositivo narrativo. Por enquanto, estamos numa paisagem externa – cenografia dentro de um estúdio. Vê-se um campo de flores vermelhas na terra gramada de cor amarelada, montanhas e um céu de tons azuis compõem grande parte do fundo. Em primeiro plano está uma cruz, vista lateralmente, com uma escada e corvos de plástico nos braços da cruz.

O corte entre os planos se dá, muitas vezes, através de um *fade* para branco, que será retomado também ao final do clipe. Dialogicamente, a peça fílmica se iniciara com um *fade-in* a partir do preto.

A mudança das cenas no quarto de hospital para o plano mais claramente onírico do campo de papoulas se dá conjuntamente com a inserção dos demais instrumentos na mixagem. Até ali somente a guitarra introdutória populava o campo estéreo da canção em suas duas vertentes, à esquerda limpa, à direita com um leve efeito distorcido de *chorus*. É a mesma linha de guitarra dobrada por sobre si mesma. Entram então o baixo e a bateria. Cobain canta a primeira estrofe da letra:

Ela me olha como uma pisciana<sup>157</sup> quando eu estou fraca(o)  
 Eu tenho estado trancada(o) dentro de sua caixa em forma de coração por  
 semanas  
 Eu fui atraída(o) por sua armadilha de buraco de piche imantado  
 Eu gostaria de poder comer seu câncer quando você se tornar negro(a)

Ei! Espere! Eu tenho uma nova reclamação  
 Para sempre em dívida com seu conselho inestimável.

Orquídeas carnívoras não perdoam ninguém ainda  
 Corto-me em cabelos de anjo e hálito de bebê  
 Hímen partido de Sua Alteza, eu sou deixado, negro  
 Jogue sua força umbilical para que eu suba logo de volta (COBAIN, 1993,  
 tradução minha).<sup>158</sup>

<sup>157</sup> Cobain era pisciano.

<sup>158</sup> Eis a letra completa no texto fonte: “She eyes me like a pieces when I am weak / I’ve been locked inside your Heart Shaped Box for weeks / I’ve been drawn into your magnet tar pit trap / I wish I could eat your cancer when you turn black // Hey! Wait! / I’ve got a new complaint / Forever in debt to your priceless advice, your advice // Meat-eating orchids forgive no one just yet / Cut myself on angel hair and baby’s breath / Broken hymen of your Highness, I’m left back / Throw down your umbilical noose so I can climb right back” (COBAIN, 1993)

Há uma associação entre a cruz e a imagem da caixa em formato de coração nessas primeiras cenas, pois, se no verso seguinte da canção essa caixa se transforma numa armadilha magnética inescapável, igualmente, na canção a cruz é uma sina à qual o velho se submete e para a qual ele caminha, inescapavelmente, mas sob suas próprias pernas. Com a adição da mitra e do gorro natalino, a associação para com o imaginário católico se torna bastante clara, sobretudo na cena da crucificação que se segue.

Entre flashes de luz branca, pulamos de planos amplos para detalhes e vice-versa. Ou, entre um e outro flash, surge uma nova figura no plano, sem que tenhamos exatamente um corte óbvio. A intensidade das cores também se altera.

**Figura 27** – Plano 9, o flash de luz faz surgir uma nova figura; o velho e a cruz



Fonte: Corbijn (1993)

**Figura 28** – Planos 12 e 13, o corte nos leva do mais amplo ao detalhe



Fonte: Corbijn (1993)

Um detalhe importante do clipe é também a questão da coloração. Cobain queria filmar em Technicolor,<sup>159</sup> a tecnologia utilizada na produção de *O Mágico de Oz*. No entanto, o processo não estava mais disponível nos Estados Unidos. Assim, o diretor Corbijn utilizou um processo analógico que pudesse emular aquela coloração. Sua escolha foi filmar em cores, mas depois transferir o registro para preto e branco e realizar um processo de pintura à mão. Eis o depoimento do diretor a Gillian Gaar, em tradução de Alyne Azuma:

Filmei em cores e depois transferei para preto e branco porque achei que o preto e branco teria a gradação certa para as cores serem inseridas a mão. Então, fizemos uma versão em preto e branco, e fomos a um lugar em San

<sup>159</sup> O efeito Technicolor era o resultado de uma impressão filmica em três filmes diferentes utilizados simultaneamente para registrar colorações diferentes, vermelho, azul e verde. Esses três registros depois eram submetidos a tinturas das colorações complementares, respectivamente, ciano, magenta e amarelo. Os três filmes eram então sobrepostos para produzir o efeito colorido impressionante com o qual a marca ficou associada.

Diego, passamos algumas semanas ali, e depois de cada edição, eles coloriram à mão o primeiro quadro. Quando aprovamos, o filme atravessou a fronteira para o México, e havia uma sala com uma centena de pessoas que coloriam a mão cada quadro até o corte seguinte. Levou muito tempo. Mas é por isso que as cores são tão incríveis. (GAAR, 2006, p. p. 97-98).

O que mais chama a atenção nesse trecho é não só o processo descrito pelo diretor como o fato apenas implícito em sua fala: o Nirvana havia atingido status de *commodity* ou, como coloca, de maneira desdenhosa afetando certa tristeza com a constatação que inclui tanto ele como sua banda, o baixista Krist Novoselic no semi-documental *Live!Tonight! Sold out!* “Me disseram que nós provamos que a música independente alternativa é uma *commodity* viável” (KERSLAKE, 2006, tradução minha).<sup>160</sup> De fato, uma *commodity* que, para viabilizar seu consumo, explorava mão-de-obra estrangeira barata em condições que hoje podemos ligar ao que se esperaria da produção de um Iphone, segundo a sugestão da fala do diretor. Ironicamente, este foi o videoclipe do qual a banda mais se orgulhou e a coloração teve muito a ver com isso. Corbijn afirma: “[...] temos fetos pendurados em uma árvore, algo bem pesado para a maioria das pessoas [...] Mas acho que ninguém notou essas coisas porque as cores são muito lindas. Aprendi muito com isso – que as pessoas olham muito para a superfície e não para o conteúdo.” (GAAR, 2006, p. 98). Esse destaque à superfície sugere uma contemporaneidade pós-moderna e deleuziana que críticos como Roger Beebe (2002) relacionam à produção e recepção do Nirvana, como uma entidade que habita o mundo televisivo da pós-modernidade no qual impera o aspecto sempre presente do “ao vivo”. Adiciono à reflexão propiciada pelo comentário de Corbijn, contudo, o argumento de que os fetos estão lá também somente na superfície e não aparte dela, não apenas na profundidade. Ou melhor, todos estão somente em projeções. As cores violentas, todavia, constituem quem sabe outra forma de ruído, que arrisca contantemente irromper do primeiro plano e dominar a emissão completamente.

Voltando ao clipe em si, vemos a cruz no campo de papoulas. Há um flash de luz e o sujeito surge de costas para a câmera, meio caminho entre o ponto de vista e a cruz, para a qual ele já se direcionava nos planos anteriores e na qual ele subirá voluntariamente, logo em seguida. É o velho. Os dois versos finais da primeira estrofe são cantados com imagens dele prostrado na cruz, cercado de corvos visivelmente plásticos que se movem mecanicamente. A edição se torna bastante acelerada na segunda metade desse primeiro verso, mas a encenação é um tanto repetitiva e os movimentos dos personagens (corvo e velho autocrucificado) são

---

<sup>160</sup> No texto fonte: “What I’ve been told, like we proved, independent alternative music is a viable commodity” (KERSLAKE, 2006, 44’05”).

tão lentas e melancólicas que o ritmo não parece tão acelerado, especialmente se contraposto ao ritmo do refrão que se achega trazendo suas mudanças súbitas de sujeitos e movimentos.

**Figuras 29 e 30** – O refrão em *Heart-Shaped Box*



Fonte: Corbjin (1993)

O primeiro refrão anuncia sua chegada com o plano 26, enquanto Cobain canta “*when you turn black*” e a guitarra executa um *riff* que diverge levemente do padrão constante apresentado desde o início da canção para tornar-se inquietante. Prenuncia algo. O corte se dissolve em luz branca e vemos pela primeira vez a banda em *performance*, aos quarenta e sete segundos de clipe. O céu torna-se rubro. A cruz é vista de frente com corvos repousando em seus braços e cabeça. O corpo do velho não está lá. Cobain grita “*Hey, wait!*” apoiado por pelo menos quatro vozes simultâneas sobrepostas e pelo menos duas linhas de guitarra que executam o *riff* ácido do refrão. A melodia do baixo é esquisita e intoxicante, pontuando a quarta e a sétima melódicas. A bateria constante pontua principalmente o bumbo em suas notas graves tornadas potentíssimas pela execução típica de Grohl.

A questão do “câncer negro” introduzido no último verso antes do refrão pode ter uma série de interpretações. Primeiro, a doença. Em várias canções do Nirvana, as referências a doenças ou infecções são recorrentes. O câncer negro pode significar também o vício narcótico ou simplesmente seu amor negro e narcótico. Ademais, faz-se necessário dizer que, Cobain era pisciano e Courtney Love, sua esposa, era canceriana; exatamente os dois signos contemplados na estrofe de abertura da canção. De todo modo, auxiliado pela junção dos componentes verbais e imagéticos na transição do verso para o refrão, o câncer negro, vício ou amor se espalha pelo público, como uma morte rubra visual. São os refrãos energéticos e imagéticos típicos do Nirvana, mas sempre contrapostos à postura mais lírica, melancólica e até comedida dos versos, ambos, contudo, irremediavelmente entrelaçados.

Essa é uma dinâmica estrutural que permeou a carreira do Nirvana, uma dinâmica conhecida informalmente como *quiet-loud-quiet* [silencioso-barulhento-silencioso] e que a banda de Seattle abertamente retirou dos Pixies, banda seminal do circuito alternativo

americano no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990. A dinâmica consiste basicamente na disparidade de intensidade e efeitos produzidos respectivamente nos versos e nos refrões. Assim, em grande parte da produção do Nirvana, os versos são caracteristicamente calmos e com poucas instrumentações, dando destaque aos vocais, às letras e à cadência do contrabaixo, enquanto os refrões são explosivos, com todos os instrumentos tocando, normalmente, um *riff* único, em toda sua potência. Neles, os vocais se tornam urros e a verbalidade se deteriora. Tanto a melodia vocal quanto os efeitos de guitarra são distorcidos e aumentados em volume para contraporem-se à calmaria anterior.

Em canções como “Scentless Apprentice” [Aprendiz sem Essência], de *In Utero*, a tendência à utilização dessa cadência particular é notável inclusive na contraposição verbal de versos e refrão; os primeiros apresentam um encadeamento de itens em fluidez e diálogo verborrágico numa dança em que um item sempre aparece para tomar o lugar de outro, ainda que precariamente, enquanto o refrão é a força rompante da separação numa única frase gritada “Sai daqui!”.

Se pensarmos na teoria de Jacques Rancière apresentada em *The future of image* [O destino das imagens] (2009), sobre o diálogo contemporâneo entre sentença e imagem, poderíamos fazer uma analogia aqui entre o que ele professa ser a Grande Parataxe da Imagem-Sentença e a dinâmica *quiet-loud-quiet* do Nirvana. Para Rancière, tradicionalmente, o papel da palavra é o de ligação conceitual de ações (continuidade), enquanto o da imagem é o de suplementação de presença que concede corpo e substância à coisa (ruptura). A imagem-sentença é a união dessas duas funções, na contemporaneidade, erradicando as suas independências e tornando-as inexoravelmente embricadas e cooperantes, parte de uma Grande Parataxe cujo elo material (ou sintático, por assim dizer) é necessariamente elusivo, cambiante ou mesmo inexistente. A relação é absolutamente fluida, mutante e indefinida. A imagem-sentença é então a unidade que divide a força caótica da grande parataxe em poder frasal de continuidade (não necessariamente aplicado a uma palavra) e poder imagético de ruptura (não necessariamente aplicado a uma imagem), num nível puramente conceitual (RANCIÈRE, 2009, p. 46). Se transpusermos agora essa teoria para a obra do Nirvana, a separação apenas conceitual entre corpo e espírito, indivíduo e comunidade, calmaria e explosão, autor e obra, baixo e bateria, guitarra e guitarrista, pode ser vista, rasurada, através do conceito análogo de ruído, transformação orgânica constante, em continuidade e ruptura dessa força caótica posta sob breve controle. Ademais, percebemos que a violência dos refrões invade e é invadida reciprocamente pela calmaria dos versos, em diálogo, na percepção da canção.

**Figura 31** – Cobain dentro e fora de foco



Fonte: Corbijn (1993)

Alguns dos frames de *Heart-Shaped Box* em seu refrão, se tomados separadamente, são quase abstratos, com contornos surrealistas ou assombrosos. As cores vivíssimas do processo analógico aplicado por Corbijn ressaltam esse efeito, aliados à distorção proporcionada pelo fato de que a imagem de Cobain entra e sai de foco constantemente quando ele se apresenta em primeiríssimo plano. Os demais integrantes, por enquanto, se mantêm no fundo e são mostrados em foco, às vezes com Cobain a seu lado, às vezes sem ele. Os planos são curtíssimos, a maioria deles não excede um segundo de continuidade. A edição é frenética, quase vertiginosa. Cobain, por sua vez, quando em primeiríssimo plano, é apresentado, ora, contra um fundo cenográfico etéreo em suas cores vibrantes e contornos indefinidos, ora contra o fundo enfocado de seus colegas de banda. Por vezes, ele domina o quadro inteiro, sempre entrando e saindo de foco vertiginosamente. Em alguns momentos desse primeiro refrão, vê-se ao fundo outro elemento cenográfico que tem papel importante tanto no clipe quando na obra fílmica de *O Mágico de Oz*, a floresta, que, neste clipe, tem caráter definitivamente assombroso.

Por ora, quem faz sua primeira aparição mais subjetiva é o corvo mecânico, que, alternando de lugar com Cobain, assume sua voz, abre e fecha a boca cantando as partes mais agudas do refrão “Ei, espere, eu tenho uma nova reclamação / Para sempre em débito de seu conselho inestimável”. A formulação se repete três vezes a cada refrão. Ao final, há uma repetição do termo “seu conselho” e, nela, Cobain ganha feições maníacas em sua atuação para a câmera.

A segunda estrofe nos introduz a outra personagem da narrativa, a garotinha. Como é de praxe nas canções do Nirvana, a dinâmica da música se aquieta um pouco em intensidade, após o primeiro refrão, e retorna para um momento mais contido. A garotinha loira de olhos claros, vestida de branco numa caracterização típica da Ku Klux Klan, observa uma árvore da floresta à beira do campo de papoulas. Da árvore estão dependurados três fetos em profundidades distintas. Uma trepadeira cresce no tronco da árvore. A transição não é um *fade-in* total. Há uma redução de luz no início da tomada, uma luz que aqui é quase azulada.



Há um corte para um plano brevíssimo no qual a dimensão da cena foi alterada, e temos agora um plano geral. A figuração da cena se mantém, mas saímos do detalhe e agora vemos mais árvores de aspecto sinistro, em multitude. A garotinha continua a observar os fetos dependurados. O tempo se distende ou mantém-se imutável. Cobain canta a segunda estrofe: “As orquídeas carnívoras não perdoam ninguém ainda / Corto-me em cabelo de anjo e em respiração de bebê / hímen quebrado de sua alteza, estou de preto / jogue logo seu laço umbilical para que eu possa rastejar de volta.” Assim, há uma sugestão de que os fetos talvez sejam de fato suicidas.

A imagem expressa nas linhas finais é uma associação entre Eros e Tanatos, na forma do desejo de retornar ao útero materno, desejo que Freud relaciona à impressão “inquietante” que muitos de seus pacientes do sexo masculino descrevem em relação aos órgãos genitais femininos. “O Inquietante”, no texto homônimo de Freud é, pois, o duplo, tanto familiar quanto não-familiar, causador de estranhamento, aquilo que é tornado não-familiar por repressão e superação<sup>161</sup> daquela fase primeva em que o indivíduo era abraçado pelos outros e pelo mundo como não-dissimilar, antes da ascensão do Eu (FREUD, 2010, p. 247-283).

Esse estado corporal pré-pessoal é um aspecto recorrente da obra do Nirvana, desde a justificativa do nome da banda até a escolha do título e a temática de seu último álbum de estúdio, onde a proposta foi desenvolvida cabalmente. Ela já está em *Nevermind*, seja na representação subaquática de sua imagem de capa, seja na imersão sonora-corporal que o disco propõe. Essa proposta, talvez por se tratar de um estado inalcançável, será sempre incompleta e vacilante, pois a imersão no pré-pessoal já não é mais possível. Ainda que tocar música no seio de sua comunidade *punk* tivesse sido visto certa vez por Cobain como a liberação da dor e do sofrimento do mundo (COBAIN, 2002, p. 166), esse projeto poético, exatamente por se inserir no mundo, é sempre inacabado, exceto num ambiente artificial, como a piscina que serve de imersão para o bebê na capa de *Nevermind*, um artifício, uma mídia que momentaneamente registra aquilo que é momentâneo em excesso para ser registrado. Contudo, é sua falha em registrar que torna aquele registro icônico, pois ele denuncia-se limitado e torna aquilo que ele falhou em registrar ainda mais desejável, pois escapuliu.

Do mesmo modo, o projeto poético de Cobain parecia sempre inacabado porque desejava constantemente acabar com o mundo inteiro, negar duplamente o contrato social e a perpetuação de si. Porém, contrariamente aos Sex Pistols que pareciam querer instaurar,

---

<sup>161</sup> O “inquietante” pode ser gerado também, de acordo com Freud, por simples negação da realidade material, por parte do indivíduo, o que o leva a crer num mundo de punções animistas.

através de sua negação, um mundo onde tudo é possível, Cobain parecia, em suas canções desejar apenas o fim solipsista. As sugestões e imagens remetentes ao suicídio são constantes em sua obra, bem como a associação de Eros e Tanatos; aparecem na imagem das forças umbilicais, no título de seu álbum *Incesticide* e em sua poética verbal, como veremos repetidamente. Contudo, as punções desse corpo parecem sempre se relativizar, se anular ou se romper em ambivalência, dificilmente são assertivas e unas. Relembro o texto de Cruz sobre a Arte Pop e sua superfesta apocalíptica. Na *performance* pop, ele diz, persiste o embate humano-maquinar e “O corpo se joga contra a máquina de maneira erótico-suicida, protestando contra a reificação do ser humano subjacente à ideologia da sociedade industrial” (CRUZ, 2013, p. 154). É o componente suicida que entra em jogo, e o corpo assume tanto funções passivas como ativas, sujeito e objeto, em vertigem carnavalesca. Ao invés de clamar por vida, Cobain clama por morte. Ele segura a arma em suas mãos, e ela aponta, não contra a sociedade e suas forças repressoras, como se deu na estética do *punk* setentista dos Sex Pistols e do The Clash, mas contra o sujeito que a segura.

Longe de uma relação clara entre sujeito e objeto, a lírica de “Heart-Shaped Box” é confusa, por vezes, trocando ou confundindo o “eu” (ele) por “ela”, num processo potencialmente simbiótico, transformista ou, pelo menos, transmutador. Veja-se que enfatizei esse dispositivo em minha tradução.

Logo em seguida, o clipe nos introduz à última personagem, descrita pelo diretor como uma representação da Mãe-Terra. Ela está na mesma posição em que se encontrou a garotinha anteriormente, mas caminha em direção aos fetos e às árvores de braços estendidos para alcançá-los. Inutilmente, pois ela não se move, sugerindo desesperança. Está sobre uma esteira que não vemos. Ela tem um sorriso amplo aberto, mas forçado. Ela tem asas e os órgãos internos à mostra, como a representação na capa de *In Utero*. Há três planos dela, que é vista em detalhe.

Cobain canta “*broken hymen of your highness*”, apoiado por uma segunda voz harmônica, e a garotinha passeia frente ao idoso crucificado, que agora veste uma mitra ao invés do gorro de Papai Noel. Ela está em primeiro plano, vista lateralmente, e saltita para reforçar sua inocência. Ele ao fundo, frontal, desfocado. Entre eles o campo de papoulas. Atrás, o horizonte azul. Ela vai até ele. Tenta alcançá-lo. Salta. Desiste. E retorna pelo caminho que a trouxe. Inicia-se o segundo refrão. O céu novamente está rubro, e a Mãe-Terra pousa frente à desolação entre o campo de papoulas, a cruz, a floresta e o céu. O velho novamente se foi.

**Figura 32** – Mãe-Terra

Fonte: Corbjin (1993)

A banda agora realiza sua *performance* dentro da floresta, em meio às árvores. Dessa vez, as cenas do refrão que primeiramente pertenceram só à banda agora são entrecortadas por aparições da Mãe-Terra e da garotinha no campo de papoulas. Algumas das cenas já prenunciam uma transformação que aparece durante o solo. A *performance*, especialmente de Cobain, vai se tornando mais intensa. Ele tira a jaqueta, gira-a por sobre a cabeça, chuta o chão, espalhando terra e se arremete por sobre o baixista, como que para golpeá-lo, com a jaqueta ainda em mãos.

**Figura 33** – A garota surge como aparição no refrão

Fonte: Corbjin (1993)

Em outra tomada durante o refrão, a garota olha diretamente para a câmera num close-up de seu rosto. Seus olhos azuis resplandecem de inocência por um momento. Os olhos azuis de Cobain, mostrados pouco depois, têm uma expressão demente e raivosa. Eles funcionam num emparelhamento ambivalente com os da garota. Ao final do refrão, Cobain, desfocado, em primeiro plano, passa a mão aberta por sobre o rosto de cima abaixo, como se colocasse uma nova face desfocada. Novamente, transformação. A tomada seguinte, na abertura do solo, é a que ele tantas vezes rascunhou em seu caderno, uma garotinha com o chapéu do Ku Klux Klan olha em direção à câmera, num plano americano, e seu chapéu é levado pelo vento.

Os solos de guitarra de Cobain são simples, mas não significa que são simplórios. Trata-se, esse especialmente, de um solo bastante sofisticado e melódico, desconstruindo o *riff* do refrão numa harmonização esquisitíssima que soa impressionante.

A sequência mais carregada de simbolismo no clipe se dá exatamente nesse trecho em que não há palavrado. Surgem borboletas azuis, claramente falsas. Uma rede as persegue com o intuito de capturá-las. A sequência sugere que o chapéu da garotinha metamorfoseia-se em panapanã ou na rede que busca capturá-las. A continuidade imediata da cena sugere a primeira, a releitura em retrospectiva a segunda, uma vez que os formatos da rede e do chapéu são similares. Certamente, isso alteraria o simbolismo da cena. De fato, as duas leituras acontecem sequencialmente e restam entrelaçadas. As borboletas azuis tomadas por si só já são um símbolo de transformação e/ou morte.

No *Dicionário de Símbolos* de Bárbara Walker, tão utilizado na composição visual de *In Utero*, a entrada para borboletas (que não está presente na contracapa do disco) descreve uma série de histórias mitológicas e crenças regionais que reiteram a potência desse simbolismo ligado à união do corpo e do espírito, mas também à morte, à reencarnação, ao matrimônio e à gravidez:

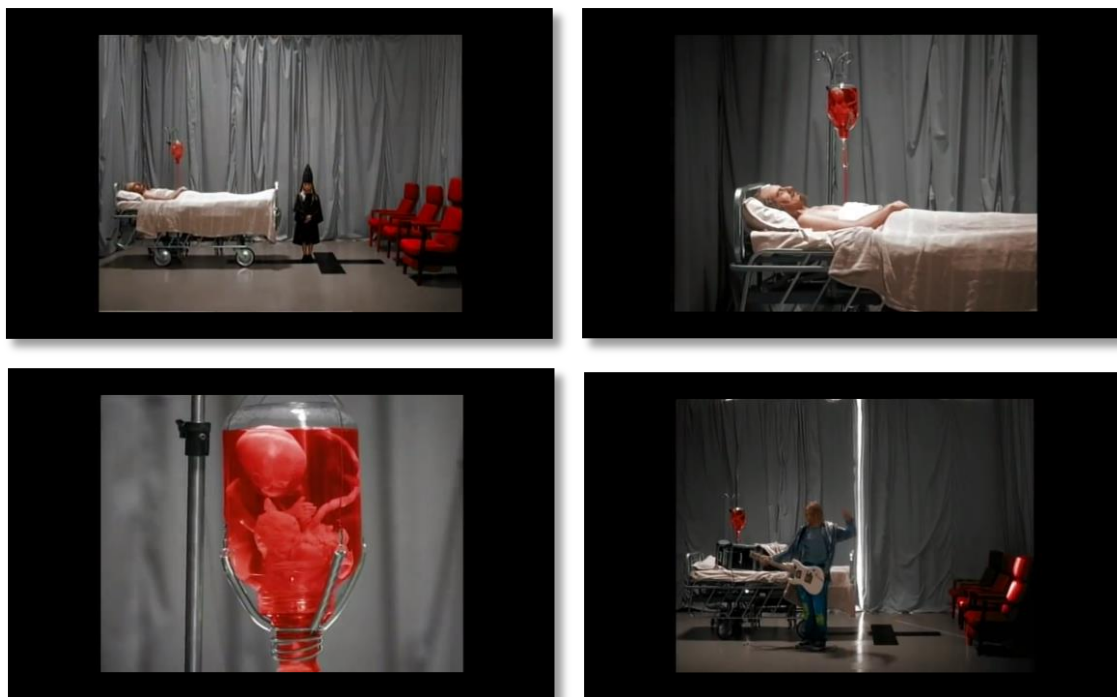
Psique era a palavra grega para "alma" e "borboleta", a partir da crença de que as almas humanas se tornavam borboletas enquanto procuravam por uma nova reencarnação. O romance mítico da donzela Psique, amada pelo deus Eros, era na verdade uma alegoria da união da alma com o corpo e de sua subsequente separação. Os celtas também acreditavam em almas de mosca e almas de borboleta que, como as almas dos pássaros, voavam em busca de uma nova mãe. Pensou-se que as mulheres engravidavam engolindo tais criaturas. No mito irlandês, Etain tomou a forma de uma borboleta por sete anos, depois entrou na taça de Etar, que a engoliu, e assim a levou ao renascimento. Em sua segunda encarnação, Etain se casou com Eochy, o Grande Rei da Irlanda. Ainda é dito na Cornualha que os espíritos dos mortos tomam a forma de borboletas brancas. Também é dito no México e na Sibéria.

Borboletas eram símbolos da alma no Extremo Oriente, assim como na Europa Ocidental. Os chineses consideravam uma borboleta de jade o emblema essencial do amor, sugerindo um casamento de almas. O presente mais apropriado para um noivo dar a sua noiva na China era uma borboleta de jade. (WALKER, 1988, p. 415, tradução minha).<sup>162</sup>

<sup>162</sup> No texto fonte: "Psyche was the Greek word for "soul" and "butterfly", dating from the belief that human souls became butterflies while searching for a new reincarnation. The mythical romance of the maiden Psyche, beloved by the god Eros, was really an allegory of the soul's union with the body and of their subsequent separation. The Celts also believed in fly-souls and butterfly souls which, like bird-souls, flew about seeking a new mother. It was thought that women became pregnant by swallowing such creatures. In Irish myth, Etain took the form of a butterfly for seven years, then entered the drinking cup of Etar, who swallowed her, and so brought her to rebirth. In her second incarnation, Etain married Eochy, the High King of Ireland. It is still said in Cornwall that the spirits of the dead take the form of white butterflies. It is also said in Mexico and Siberia. Butterflies were soul symbols in the Far East as well as in Western Europe. The Chinese considered a jade

De volta ao clipe, em seguida, o chapéu é chapéu novamente e pousou numa poça negra em meio ao campo de papoulas. A poça polui o chapéu que se torna gradativamente negro (câncer negro). Numa tomada mais aberta, o chapéu, já negro, salta da poça para fora do quadro e somos deixados brevemente com o reflexo rubro do céu refletido em águas turvas. Um *fade-in* branco para a próxima cena, e a garotinha, agora vestida de preto, se materializa no quarto de hospital, onde o velho enfermo continua prostrado. Os integrantes não estão mais nas cadeiras. O solo se encerrou. Resta apenas a reverberação, que perdura por alguns segundos e adentra as próximas tomadas numa série de rápidos cortes que aproximam cenas antes dispersas e que podem ser usadas para construir um argumento mais fechado para o clipe.

**Figuras 34-37:** Reverberação imagética, o solo de “Heart-Shaped Box”



Fonte: Corbjin (1993)

O argumento do clipe parece ser a respeito da natureza cíclica da existência, cíclica e natural sim, mas também mediada por instrumentos, aparelhos e dispositivos. Afinal, temos um feto, antes enforcado no clipe agora sendo usado como suplemento alquímico para nutrir um corpo velho e decadente; o feto é sua bolsa de sangue novo. Paralelamente, temos o contraponto entre a garotinha vestida de preto, uma aparição de morte e transformação no quarto médico em que o velho repousa sob as cobertas brancas e estéreis da cama. Num

---

butterfly the essential emblem of love, suggesting a wedding of souls. The most appropriate gift for a bridegroom to give his bride in China was a jade butterfly”. (WALKER, 1988, p. 415).

último enlace, é Cobain que surge, com a cortina cinza levemente aberta. Ele toca um acorde reverberante. Não é mais o velho na cama, mas um equipamento de som, os amplificadores da guitarra aparecem prostrados lá.

Há uma quietude momentânea na canção, restam somente baixo e bateria, antes de entrar na última estrofe (uma repetição verbal da primeira estrofe fecha o ciclo) e a encenação retorna aos membros do Nirvana em seus assentos no quarto de hospital, entediados, num plano frontal à câmera.

O plano mais longo de todo o clipe apresenta trinta e quatro assimétricos segundos enquanto Cobain canta a completude dos quatro versos sem interrupção, olhando diretamente para a câmera. Ele se encontra em primeiro plano com os outros membros da banda ao fundo em plano americano. Inicialmente, o foco é na profundidade, depois superficial, quando Cobain se ergue para dentro do quadro. Há um fundo azul iluminado com luzes em forma de flores, que se torna desfocado após a aparição do vocalista.

É importante pontuar a centralidade da figura de Cobain ao longo do espectro imagético denunciado pelo Nirvana. Além de ser o vocalista e o letrista (ambas posições tradicionalmente de autoridade dentro do contexto da música pop e do *rock 'n roll*), Cobain era o mais expressivo dos integrantes. Ele sabia se comportar em frente da câmera de uma maneira que os demais integrantes não experimentavam ou não tinham oportunidade de demonstrar. É possível que essa habilidade tenha sido desenvolvida através da experiência de Cobain como cinegrafista amador e diretor de pequenas peças fílmicas desde a infância. Ademais, como já mencionei nesta seção, a sua produção englobava também produções plásticas e tratamentos fílmicos que foram incorporados na obra do Nirvana. Também por efeito da centralidade que Cobain ocupava na apresentação visual do Nirvana em grande parte de seus clipes, a centralidade de sua figura de cantor e compositor era mais uma vez reforçada, deixando no público a impressão de que ele era afinal o detentor do significado daquelas canções, o portador de suas letras.

Gillian Gaar (GAAR, 2006, p. 97) afirma que esse plano mais alongado foi uma exigência de Courtney Love. No *director's cut* [versão do diretor] do clipe, esse plano não se mantém e é remodelado com cortes que mostram cenas da Mãe-Terra e da garotinha no campo de papoulas. Em outra anedota do dia de gravação, Everett True conta que Love estava muito preocupada com o sucesso da gravação e teria falado ao marido que cuidasse de sua aparência, pois era um dia muito importante para ele. Cobain, então, teria apagado um cigarro em sua testa, razão pela qual ele apareceria em boa parte do clipe fora de foco ou com os

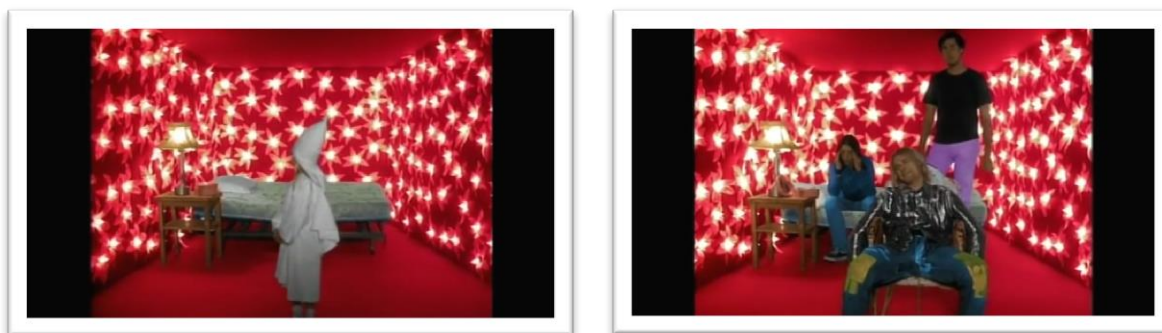
cabelos escondendo o rosto. (TRUE, 2006, p. 487). Como em “Come as you are”, os traços narcóticos no corpo de Cobain parecem, segundo essa versão, ter influenciado diretamente a proposta poética do Nirvana, em especial, o ruído imagético da apresentação dos rostos nos clipes.

O refrão sinaliza novamente uma mudança de cores, do azul para o vermelho. Agora, vemos rapidamente a estrutura concebida e montada pelo diretor Anton Corbijn, uma caixa retangular sob uma forma de coração frontal, ambos vazados por pontos luminosos e cercados por um cortinado em tons vermelhos. A luz ao fundo é branca.

Os relatos, também providos por Gillian Gaar, são de que inicialmente a banda não gostou desse novo elemento e não queria que o cenário fosse mostrado por completo – apenas em detalhes, mas que finalmente aceitou a adição.

O restante da canção, seu refrão final, se desenrola dentro dessa estrutura. A banda é vista num quarto iluminado por formas floridas e fundo vermelho. Há uma cama, um criado-mudo com um abajur e uma cadeira de balanço. A cenografia parece querer demonstrar certos índices de solidão ou isolamento, ainda que perfurados por luzes fantasmáticas e transcendentais. Há também certas cenas com a garotinha dentro desse quarto e certa simetria entre ela e Cobain pode ser notada novamente, quando um se joga ao chão a partir da cadeira de balanço, o outro aparece prostrado na cama em seguida.

**Figuras 38 e 39** – Dentro da caixa com formatos de coração

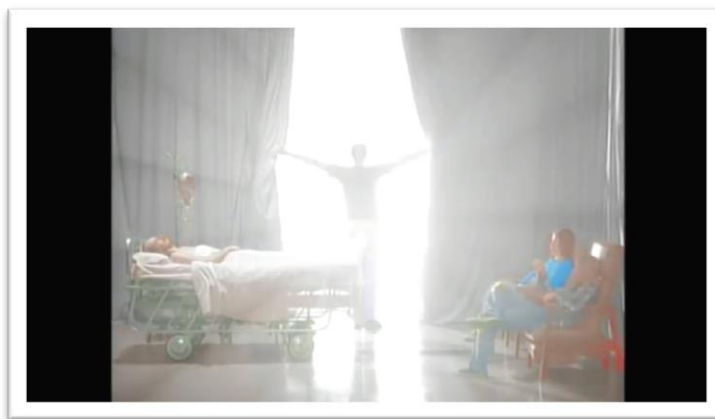


Fonte: Corbijn (1993)

A *performance* se encerra com Cobain novamente em primeiro plano, cantando a frase “seu conselho” enquanto os outros membros do Nirvana estão ao fundo, desfocados. O vocalista está isolado. A cena seguinte nos leva de volta ao quarto de hospital inicial. A canção se encerrou, escutamos apenas a reverberação final. Novoselic está à janela do quarto de hospital. Abre o cortinado e deixa entrar a luz. Um ruído agudo irrompe. A microfonia retarda um pouco mais o fim da canção e se apresenta como possibilidade súbita de transcendência material, demonstrada também pelo elemento lumífero no plano final do clipe.

O cortinado é aberto e a luz invade o quarto, a luz que é também ruidosa, nesse caso. Vemos um plano conjunto em ângulo normal. A figura de Novoselic de braços abertos em cruz está ao fundo centralizada. Há um *fade* branco. O áudio se encerra em reverberação e ruído.

**Figura 40:** Última tomada de *Heart-Shaped Box*



Fonte: Corbjin (1993)

Mais uma vez, o clipe reforça a percepção de que as músicas do Nirvana constantemente retornam ao tema da transformação corporal, percepção dividida por Cobain (TRUE, 2006, p. 113). *Heart-Shaped Box* nos apresenta várias instâncias desse fenômeno, especialmente na sessão intermediada pelo solo de guitarra. Para além dessa cena específica, o clipe inteiro é formulado acerca de imagens de corpos humanos e não-humanos que se retroalimentam e se transmutam uns em outros, mediados não só pela fúria e melancolia do som, mas também pela presença intermitente da luz e pelo uso do foco da câmera. Essa interação, contudo, nunca é pacífica, mas atritiva e feita dentre violência, que é muitas vezes auto-formulada, e conta com outros componentes de isolamento, alienação e frustração, compostos por sua *performance*.

A próxima seção trata de questões mais propriamente relacionadas à sonoridade do Nirvana, fazendo o mesmo movimento retórico desenvolvido nesta que se encerra. Primeiro, uma recapitulação dos principais temas pré-*In Utero*, depois, uma leitura dos elementos pertinentes desse álbum. A discografia completa do Nirvana, obviamente, inclui inúmeros *singles* e álbuns póstumos de variadas naturezas. Não contemplarei esses em detalhe, exceto quando necessário. Centrarei a discussão em torno dos álbuns de estúdio.



### 3.2 SOM

*Bleach* foi lançado inicialmente pela gravadora SubPop de Seattle, produzido por Jack Endino e gravado no Reciprocal Studios em Seattle entre dezembro de 1988 e janeiro de 1989. O álbum seria lançado no junho seguinte. Um dos detalhes da gravação que resta ainda mencionado no encarte, mesmo nas versões remasterizadas e lançadas mais recentemente, é que o álbum foi gravado por um total de seiscentos dólares. A quantia foi paga pela própria banda, com dinheiro emprestado de um amigo Jason Everman, que, apesar de não participar da gravação, foi creditado no álbum e aparece na foto da capa. Todo o processo levou cerca de 30 horas. Como já notei acima, essa “pressa” junto ao orçamento apertado do álbum não permitiram tanta flexibilização na produção do disco, segundo comentário do próprio Endino.

O Reciprocal havia começado a funcionar em 1986 e era conhecido por trabalhar com grande parte das bandas de Seattle que à época tendiam a misturar *punk* e metal num novo estilo musical que mais tarde seria chamado “*grunge*” (ROCCO, 1998, p. 168).

Endino se tornou o produtor da casa na SubPop, já gravara trabalhos do Green River (banda que mais tarde se dividiria em Mudhoney e Mother Love Bone) e do Soundgarden, aos quais o Nirvana certamente teve acesso. Ele também tinha sua própria banda Skin Yard, para o qual o Nirvana abriu shows no início da carreira. Sua abordagem para o álbum foi bastante pragmática. De um modo geral, *Bleach* soa muito como a descrição que Cobain mais tarde daria para o Nirvana: The Knack e Bay City Rollers sendo molestados por Black Flag e Black Sabbath (referências talvez obscuras para uma sensibilidade pop). A produção de Endino dá uma sonoridade e uma datação bem específicas a esse horizonte estético inicial: Seattle, final dos anos 1980.

O álbum não soa especialmente pesado ou especialmente pop, exceto por “About a girl” e alguns momentos em “Scoff” [Zombar] e “Love Buzz” [Zumbido de Amor]<sup>163</sup> (um *cover* da banda Shocking Blue), mas tem uma influência forte do som da primeira explosão do *grunge* do noroeste americano, a sonoridade de bandas como Melvins e Mudhoney que dominavam a cena e serviam de inspiração para o Nirvana no meio dos anos 1980. Com esse primeiro trabalho, de fato, o Nirvana se deixa transitar por canções cujo horizonte estético é mais próximo da angústia e da energia negativa de uma banda como o Black Sabbath. Por outro lado, há também uma sensibilidade pop mais influenciada pelas figuras dos Beatles

---

<sup>163</sup> Buzz é uma palavra polissêmica aqui. Pode significar, mais formalmente, o “zumbido”, mas há entradas informais que podem indicar também um “barato” ou “chapação” e, levando em consideração uma ortografia alternativa, pode significar “ônibus”, numa possível referência peniana.

(principalmente de John Lennon) e seus *yeah yeah yeahs*. Uma canção como “About a girl” mostra exatamente essa fluência e essa linha de fuga. Não foi por acaso que Cobain se mostrou um pouco ansioso com a inclusão dessa canção no álbum, pois seria algo como trair uma estética que deveria estar focada no *grunge*. Endino diz a Gillian Gaar: “Acho que Kurt estava nervoso em colocar ‘About a Girl’ ali, mas ele foi muito insistente nisso, ele disse, Jack você vai ter que confiar em mim, eu tenho uma canção que é diferente de todas as outras, uma canção pop mesmo” (ROCCO, 1998, p. 174, tradução minha).<sup>164</sup>

A herança pop na canção de Kurt Cobain vai além de uma simples referência à musicalidade de uma época e entra em questões que o aproximam, na própria estrutura musical consistentemente empregada, a, por exemplo, a construção imagética da Arte Pop de Andy Warhol. Eis uma serigrafia típica de Warhol:

Figura 41 – Campbell's Soup Can



Artista: Andy Warhol. Serigrafia. 1962<sup>165</sup>

Em “Lithium”, composição de Cobain lançada no álbum *Nevermind* de 1991, a figuração, seja das Sopas Campbell, seja de Marilyn Monroe, emerge, intermitente, uma vez e uma vez mais, qual vaga-lume (HUBERMAN, 2011).<sup>166</sup> A música se dá num perfeito encaixe da mesma progressão de acordes, matematicamente dispostos, oito deles, num compasso 4/4,

<sup>164</sup> No texto fonte: “I think Kurt was nervous about putting ‘About a girl’ on there,’ Endino says. ‘But he was very insistent on it. He said, ‘I’ve got a song that’s totally different from the others, Jack, you’ve gotta just humor me here, ‘cause we’re gonna do this real pop tune.’ I was like, ‘Great, fine, whatever.’” (ROCCO, 1998, p. 174).

<sup>165</sup> Disponível em <https://www.timeout.com/newyork/art/andy-warhol-campbells-soup-cans-and-other-works-19531967>. Acesso em 13 de outubro, 2016.

<sup>166</sup> Como já dito anteriormente, em *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), Didi-Huberman propõe, através da metáfora dos vaga-lumes, que os pontos de resistência ao discurso midiático totalitário não desaparecem na contemporaneidade, como se temera. Eles são intermitentes. Frente à natureza holofótica do discurso e das práticas culturais hegemônicas impostos sobre elas, as formas vagalumescas transitam e, como último recurso, apresentam-se desnudas em potência fantasmática.

que se repete ao longo da canção, feito molduras, apenas performaticamente alteradas em cada aparição, no verso, no refrão e no verso novamente.

No refrão, eles explodem em intensidade sonora, guiada pela distorção instrumental, pela multiplicação mecânica das faixas de áudio e pelo timbre raivoso intensificado de Cobain. Eis, pois, esse refrão:

Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah (COBAIN, 1991).

Nesse ponto, a semelhança entre os trabalhos de Cobain e Warhol parece clara. Ao buscar esvaziar suas linhas de significados, ao cantar somente *yeah yeah yeah* em todo o refrão, Cobain está, como os Beatles antes dele, recriando o que José Guilherme Merquior (2015) chamou de reiconização dessacralizante. Sobre o mesmo tema, embora com uma abordagem diversa, Gilles Deleuze pensa a Arte Pop como potência fantasmática de simulacro. “O factício é sempre uma cópia de cópia, que deve ser levada até ao ponto em que muda de natureza e se reverte em simulacro (momento da Pop Art).” (DELEUZE, 2015, p. 271), explica o filósofo francês. Já na linha da imagem dos vaga-lumes sugerida por Georges Didi-Huberman (2011), há uma sugestão de que as figurações da linguagem são de natureza intermitente e transitam através de sistemas sógnicos diversos, para compor a mais ampla gama de textos e discursos, em trânsito de formas estético-político.

O gesto de Warhol ao retratar Marilyn Monroe em suas produções em série, na tendência americanizante reestabelecida por esse influxo, se aproxima do procedimento da tradição dadaísta de Duchamp, em 1919, com a obra *L.H.O.O.Q.*; a sigla, quando as letras são pronunciadas em conjunto, gera um som que pode ser interpretado como “*elle a chaud au cul*” (embora outros sentidos possam ser atribuídos), traduzido polidamente por “ela tem fogo no rabo”. Antes de Duchamp, Eugene Bataille já havia realizado gesto de desacralização similar, com *Mona Lisa fumant la pipe* [Mona Lisa fumando um cachimbo], para a Exposition des Arts Incohérents, em 1883. Porém, é interessante notar como a mudança de Warhol é bastante radical se considerarmos o recorte temporal. O tempo passado entre a pintura da Gioconda e os gestos iconoclastas de Bataille e Duchamp já tornara aquela figura um mito, quase ficcional, em sua distância com o cotidiano. Por outro lado, Warhol tomava a recém-

morta celebridade Monroe como sua musa desacralizada, seu anjo caído: corpórea e morta, viva e imagem, qual ruído contemporâneo ambivalente.<sup>167</sup>

Em outras palavras, o gesto de Warhol ao retratar Marilyn Monroe faz emergir uma vez e outra a forma intermitente do discurso de Duchamp, com uma diferença bastante clara: ao invés de consagrar seu trabalho a uma obra cuja aura de irreprodutibilidade se mantinha, embora questionada (a Gioconda), Warhol decide eleger uma estrela de cinema para seu modelo, uma celebridade cuja própria arte está atada à ideia de reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2012). Embora o fazer primevo dela (Marylin) – sua possibilidade performática orgânica – estivesse já, qual seu corpo, frio, morto, outras possibilidades performáticas se abrem a essas imagens procriantes que parecem nada mais dever ao corpo que as gerou, embora sejam inversamente denúncia dele. Falam com sua própria voz, sem necessitar o crivo da razão solar de seu autor ou de sua atriz; de seu “pai” (nessa analogia, Warhol), ou de sua “mãe” (aqui, Monroe). Esse passo se torna mais cotidiano no caso das latas de sopa Campbell, exemplo no qual se abre ainda mais a comercialidade dessas imagens.

De um modo geral, *Bleach* não tem um projeto estético bem definido, para além da roupagem que recebeu e de certa unidade temática relacionada com o desafio à autoridade. Ele soa mais como uma série de canções compiladas. Por serem todas tocadas com o mesmo equipamento, produzidas pelo mesmo engenheiro de som e mixadas e masterizadas como um conjunto, é claro, soam coesas.

Aqui o processo de masterização é chave. A mixagem consiste na edição das qualidades dinâmicas, sonoras, tonais e de intensidade das faixas separadamente. É na mixagem que se faz dialogar os diversos componentes de uma canção para que se chegue a um resultado coerente, de acordo com a perspectiva estética que se quer obter. Um processo similar ocorre quando se trata de um álbum como um todo, de modo que haja coerência entre as diversas faixas de um produto final, o processo de masterização pode manipular as qualidades sonoras do álbum em sua completude.

Contribui para certa padronização o fato de as músicas terem sido quase todas escritas por um mesmo indivíduo num mesmo período de sua vida (o que nem sempre produz esse efeito). As composições em si, porém, não indicam ainda uma convergência temática, pensada ou não em antecipação. Não estão ainda tão bem entrelaçadas umas com as outras

---

<sup>167</sup> Nesse pareamento, lança-se uma breve luz sobre o diálogo entre os nossos mitos contemporâneos e a mitologia Olímpica de deuses e semideuses heróis (aquele que é e não é Deus), passando pela aproximação, via romance, com a figura do autor (aquele que é e não é – ou ilude ser – o herói).

como viriam a ser em *In Utero*. Se levarmos em consideração o padrão ao qual Cobain subscreveu mais à frente em sua carreira, as músicas ainda são muito inconsistentes em sua estrutura e apontam para vários horizontes estéticos diferentes, sem que essa divergência as permeie por completo. Cada grupo de canções parece buscar uma completude em algo singular ao grupo, não havendo convergência senão aquela do circunstancial. Em suma, as músicas claramente não foram compostas ou escolhidas com o intuito de formar uma obra maior de mais ampla coerência interna, a saber, um álbum, um projeto poético.

A instrumentação é baseada em *riffs* que se orientam para uma concepção instrumental mais dedicada à virtuosidade e menos à visceralidade do que os demais trabalhos do Nirvana propuseram. Os *riffs*, embora simples, se dedicam a um campo melódico amplo e consistem em uma dinâmica de notas com maiores componentes do que veremos em seguida no álbum *Nevermind*. O mesmo se aplica à guitarra e ao contrabaixo, ambos muito mais livres para se dedicar a passeios melódicos do que nos futuros álbuns nos quais a estrutura e a simplicidade melódica dos instrumentos são primordiais. *Nevermind* é o ponto em que Cobain tornaria sua estrutura de composição absolutamente concisa, explorando a fórmula pop de verso, refrão, verso, refrão, interlúdio (solo) e refrão final.

A bateria é um caso à parte nessa fase do Nirvana, mas sofre de um sintoma parecido ao da composição geral das músicas. A banda passara por diversos bateristas antes de encontrar Chad Channing, seu integrante definitivo para essa fase. Assim, as canções apresentam várias identidades de bateria entre si, nenhuma particularmente marcante. Channing era um baterista versátil e solto, bastante fluente em sua composição rítmica, mas não tão potente ou incisivo quanto Dave Grohl viria a ser. Foi Channing quem realizou grande parte das composições de *Bleach* e mesmo de *Nevermind*, embora não seja creditado, mas eventualmente foi substituído, pois o projeto que o Nirvana buscava tinha necessidade da potência que lhe faltava. O que é particularmente marcante na produção de *Bleach* é a *performance* vocal de Cobain, que será discutida em outra seção.

*Nevermind* é a obra com a qual o Nirvana está mais associado, um disco que, se não mudou de fato a história da música pop, certamente mudou a narrativa sobre ela. A narrativa é de que, do dia para a noite, todas as bandas de *hair-metal*<sup>168</sup> acabaram e o próprio rei do pop, Michael Jackson, teve de abrir espaço para a cena de Seattle encabeçada pelo Nirvana. De fato, diversas bandas que produziam uma linguagem qualificada como *hair metal* passaram a

---

<sup>168</sup> Termo pejorativo para se referir ao subgênero mais pop do *heavy-metal*, também conhecido como *glam-metal*.

produzir uma linguagem mais próxima daquela que seria qualificada como *grunge*. O Nirvana desbancou Michael Jackson no topo das paradas de sucesso. Diversas entidades da indústria do entretenimento atuaram para tentar e algumas conseguiram cooptar a força mercadológica que o Nirvana então representava, de sapatos e camisas de flanela até programas de televisão, festivais e outras bandas de *rock*.

Bandas de sucesso dos anos 1980 como Guns 'n Roses, U2 e Van Halen tentaram contar com o Nirvana em suas turnês ou, como no caso do último, participar das turnês do Nirvana, sem sucesso. Do mesmo modo o festival Lollapalooza tentou contratar o Nirvana de 1992 a 1994. Supostamente, o Nirvana teria recusado uma proposta de 6 milhões de dólares do festival (ROCCO, 1998, p. 85).

Diversas “cópias” de Nirvana surgiram nos anos que procederam a morte de Cobain, enfatizando um efeito que Roger Beebe (2002) nota como perpetuação do legado do Nirvana não em morte, mas apesar da morte. Esse efeito pós-moderno está ligado à possibilidade de reprodução perpétua de uma obra sonora e imagética como eterno presente e presença televisiva apesar da clara finitude material e orgânica dos indivíduos “reais” que permitiram aquela emissão inicial. Algumas dessas cópias de Cobain, das quais Beebe fala, são os cantores do Silverchair Daniel Johnson e do Bush Gavin Rosdale. A indústria necessitava continuar vendendo Nirvana, apesar de e em negação à morte de Cobain.

No Brasil, não houve uma ruptura tal qual a narrativa tenta produzir. As coisas coexistem e coexistiram. Ninguém deixou de gostar de Guns 'n Roses ou Michael Jackson subitamente porque o Nirvana apareceu. De todo modo, *Nevermind* (re)produziu uma estética que seria emulada dali em diante por várias atores que tentariam cooptar para si parte daquele sucesso. Resta saber se aquilo era de fato uma novidade tão acentuada. O produtor Jack Endino não pensa assim:

Nevermind não era um álbum *punk* mais do que o primeiro álbum do Boston [...] e *Bleach* não era um álbum *punk* mais do que o *Fireball* do Deep Purple [ambos discos de *hard-rock*]. As letras do Nirvana, pré-*In Utero*, não são mais *punk* do que “American Pie” de Don McLean. Eles eram uma banda de *rock* clássico. Eu nunca ouvi nenhum *punk* neles. Eu acho que isso é um mito conveniente. Se a música deles fosse realmente *punk*, não teria feito sucesso. O único disco *punk* que eles fizeram, tipo, foi *In Utero*, que foi *punk* do mesmo jeito que “Cold Turkey” de John Lennon era *punk*. O show ao vivo do Nirvana não era mais *punk* do que o do The Who - que era meio *punk*, reconhecidamente [...] (TRUE, 2006, p. 190, tradução minha)<sup>169</sup>

<sup>169</sup> No texto fonte: “‘Nevermind was no more of a punk album than [Seventies stadium rock band] Boston’s first album’ the producer says, ‘and Bleach was no more of a punk album than Deep Purple’s Fireball. Nirvana’s lyrics, pre-*In Utero*, are no more punk than Don McLean’s ‘American Pie’. They were a classic rock band. I never heard any punk in them whatsoever. I think this is a convenient myth. If their music had actually been

A diferença estava no horizonte estético das composições. Em termos de produção, Endino está certo ao afirmar que não havia muito *punk* em *Nevermind*, como a banda mesmo admitiu mais tarde. Aí se estabelece uma contradição que está ainda hoje na raiz do legado do Nirvana, como aponta o nome da exibição dedicada à banda no Museum of Pop Music em Seattle: *Taking punk to the masses* [Levando o *punk* às massas]. O título sugere que o *punk* não é uma estética das massas e o Nirvana foi o responsável por fazer esse cruzamento. O mesmo pode se dizer do documentário sobre Sonic Youth (em turnê com o TAD e o Nirvana naquele ano) intitulado *1991: The Year Punk Broke* [1991: O ano em que o punk estourou] (MARKEY, 1992).

Outra postura é adotada pelo jornalista Everett True em seu livro sobre o Nirvana. A contraposição que ele faz é entre o *punk* e o *hardcore*: “Hardcore é sobre fornecer uma alternativa às normas da sociedade, uma contracultura. O punk é muito mais contraditório: é onde o underground encontra o mainstream – Os Sex Pistols no programa do Bill Grundy, o Nirvana no Saturday Night Live” (TRUE, 2006, p. 190, tradução minha).<sup>170</sup> Assim, para True o Nirvana é essencialmente *punk*, e a natureza do *punk* é que é diversa daquela que Endino professou, de modo que o *punk* se classifique exatamente como o encontro do submundo com as massas. Parece ser uma divergência não em opiniões, mas em nomenclaturas. O que Endino classifica como *punk* não é a experiência dos Sex Pistols, mas exatamente o ethos *hardcore* que nasceu da migração e cronologia *punk* desde a Nova Iorque e Londres dos anos 1970 até a outra costa norte-americana durante os anos 1980. O *punk-rock* se tornou, mais do que um estilo musical, um estilo de vida contracultural, contra o dito *mainstream*, mas também, por sua vez, esnobe e sectário. Nesse sentido, mais do que levar o *punk* às massas, o Nirvana talvez estivesse levando o *punk-rock* de volta ao seu passado mais popular, de volta às massas.<sup>171</sup> A opinião de Cobain sobre o tema era também a de que as raízes do movimento *punk* foram sempre ligadas à cultura de massa. Em entrevista a Jon Savage em 1993, o compositor afirma, sobre *In Utero* e sobre o fato de que na cultura *punk* de sua época o sucesso não era bem aceito:

---

punk then it would not have broken. The only punk record they made, sorta [sic], was In Utero, which was punk I the same way John Lennon’s ‘Cold Turkey’ was punk. Nirvana’s live show was no more punk than The Who’s – which was sorta punk admittedly [...]” (TRUE, 2006, p. 190)

<sup>170</sup> No texto fonte: “Hardcore is about providing na alternative to society’s norms, a conter-culture. Punk is far more contradictory: it’s where the underground meets the mainstream – The Sex Pistols on Bill Grundy, Nirvana on *Saturday Night Live*.” (TRUE, 2006, p. 190).

<sup>171</sup> Há também um toque feminino nessa evolução do *punk-rock*, especialmente ligado aos noroeste americano, à cidade de Olympia e ao movimento Riot Grrr. Para mais detalhes sobre o movimento e sobre a influência que teve sobre o Nirvana, ver a obra de Everett True, especialmente os trechos citados a seguir (TRUE, 2006, p. 186-188; 241; 257; 318-319; 393-395; 583). De todo modo, retornarei ao tema adiante.

Não foi assim que eu percebi os primórdios do *punk*. Eu acho que os Sex Pistols queriam dominar o mundo. E eu estava torcendo por eles, sabe? Mas o *punk-rock* americano nos anos 1980 se tornou estagnado e elitista. E foi brochante para mim, eu não gosto disso. Mas, ao mesmo tempo, eu já havia pensado desse jeito por tanto tempo que foi muito difícil chegar a um ponto em que eu aceitasse o sucesso. Mas não ligo mais, não há nada que eu possa fazer. Não vou lançar um disco bosta só para ter certeza de que... Não, isso é ridículo. Mas provavelmente eu teria feito isso um ano e meio atrás. Eu teria saído do meu caminho para garantir que o álbum fosse ainda mais ruidoso do que é [...] Isso acaba com todo o propósito de fazer música. Eu voltaria para isso com prazer, tocar para 20 pessoas [...] (SAVAGE, 1993, tradução minha).<sup>172</sup>

Foi esse horizonte estético que orientou a composição de *Nevermind* e boa parte da carreira do Nirvana, a partir daquele momento. As canções caminham exatamente no influxo permitido por uma tensão entre ruído e melodia, como sugeriu o Washington Post em sua resenha (GAAR, 2006, p. 103). O tratamento de *Nevermind*, contudo, privilegia a potência desse ruído enquanto cerra as arestas mais assimétricas desse mesmo fenômeno, tornando-o mais palatável. Ou seja, o álbum se apropria do ruído, mas privilegia ainda a melodia, como veremos a seguir.

Foi Butch Vig quem produziu *Nevermind*. Esse foi o álbum de estreia também do produtor numa grande gravadora como a DGC. Antes, ele havia trabalhado com artistas como Urge Overkill, Killdozer e Smashing Pumpkins, todas bandas do *underground*. E depois todos queriam contratá-lo para fazer aquele “som do Nirvana” pelo qual ele é até hoje conhecido. O próprio Nirvana só assinara com a DGC nas vésperas da produção do álbum, pois queriam também, como os Sex Pistols antes deles, “dominar o mundo”.

Exceto por “Polly”, a grande maioria das gravações foram realizadas no SoundCity Studios em Los Angeles, entre maio e junho de 1991, a um custo total de cento e trinta mil dólares, um grande salto dos míseros seiscentos dólares de *Bleach*. O estúdio é famoso por alguns álbuns clássicos de *rock* nos anos 1970 de artistas como Tom Petty e Fleetwood Mac e

<sup>172</sup> Também disponível na entrevista completa em <<https://www.youtube.com/watch?v=2bsCIFsq5mY>>. Mas o trecho referido consta mais facilmente encontrado em <<https://www.youtube.com/watch?v=7e07SkEBJng>>. Eis o trecho, no texto fonte: “That is not how I perceived early punk. I thought that the Sex Pistols wanted to rule the world. And I was all... I was rooting for them, you know? But then American punk rock in the mid 80s it became totally stagnated and totally elitist. And I didn't... it was a big turn-off for me, I didn't like it at all. But at the same time, I had been thinking that way for so long that it was really hard for me to come to terms with it, with the success all of the sudden. But I don't care about it now, there's nothing I can do about it, you know? I'm not going to put out a shitty record on purpose, you know, to make sure... Yeah, that's ridiculous. But I probably would have done that a year and a half ago. I would have gone out of my way to make sure that the album was even noisier than it is. We did this record the way we wanted to. [...] I mean that defeats the whole reason of making music. I would gladly go back to that, I'll gladly go back to playing in front of 20 people if I'm still enjoying it.” (SAVAGE, 1993). Acesso em 25 de maio de 2019.



tinha uma ambientação que proporcionava boa dinâmica para gravações ao vivo das guias de produção<sup>173</sup> e uma mesa de mixagem clássica da marca Neve, na qual Vig fez a primeira mixagem do álbum. Mais tarde, a gravadora DGC contrataria Andy Wallace (que trabalhara com artistas como Madonna e Slayer) para re-mixar o álbum e deixar as faixas mais bem “polidas” para reprodução radiofônica.

Vig tinha como objetivo reproduzir em estúdio o som “maior que a vida” que o Nirvana teria ao vivo. Nesse ponto da carreira da banda, eles já contavam com Dave Grohl na bateria. Apesar de mais jovem que os colegas, Grohl já tinha vasta experiência em bandas de *punk* e *hardcore* na Virginia e mudara-se para Seattle para integrar o Nirvana. Ainda hoje, Grohl é reconhecido como um dos bateristas – se não entre os mais versáteis – mais potentes da história do *rock*. Sua potência e sua energia chamaram a atenção de Vig logo no começo, e para muitos essa adição era exatamente o que o Nirvana necessitava em sua receita para o sucesso. Vig explica a seguir o método que adotou para o processo de gravação:

“[...] agora eu tinha que trabalhar mais na produção, e fazer com que eles fizessem mais *overdubs* [dobras] vocais, e mais *overdubs* de guitarra, e basicamente tentei fazer a gravação soar muito mais completa. Eles pareciam tão incríveis ao vivo, para mim, que para conseguir esse tipo de som gravado, tinha-se que realizar mais trabalho de produção no estúdio; duplicando guitarras, usando vários microfones e dividindo-os para a esquerda e para a direita, tentando fazer com que pareça maior do que a vida, porque é o que eles pareciam quando tocavam ao vivo.” Ao contrário das gravações anteriores da banda, as faixas do novo álbum foram compiladas a partir de várias tomadas diferentes. “Kurt fazia vocais e eu tentava fazer com que ele fizesse três ou quatro”, explica Vig. “Eu gostava de passar e escolher as melhores partes de cada um [...]” (ROCCO, 1998, p. 188, tradução minha)<sup>174</sup>

Esse processo laboratorial aplicado por Vig se tornou de praxe, especialmente com o advento das tecnologias digitais de gravação. Os anos 1990 foram o grande ponto de transição entre esses métodos, não só na música como também no cinema, momento em que se

<sup>173</sup> Uma guia é um modelo inicial para a faixa, na qual se estabelecem os tempos e compassos gerais da canção, sua estrutura primordial, ainda que não se preservem – podem ser preservados ou não – os elementos individuais de gravação. Tipicamente, estes são sobrepostos por faixas gravadas separadamente que tomam o lugar dos *takes* ao vivo.

<sup>174</sup> No texto fonte: “[...] now i got to work more on production, and got them to do more vocal overdubs, and more guitar overdubs, and basically tried to make the record a lot more fuller sounding. They sounded so amazing live, to me, that in order to get that kind of sound on record you had to use more production work in the studio; doubling guitars, using multiple mics on things and splitting them left and right, just trying to make it sound larger than life ‘cause that’s how they sounded when they played live.” [...] Unlike the band’s previous recordings, songs for the new álbum were frequently compiled from a number of diferente takes. “Kurt would do vocal takes and I’d try to get him to do three or four,” Vig explains. “I liked to go through and pick the best bits. [...]” (ROCCO, 1998, p. 188)

abandonava de vez o processo de gravação analógico para se trabalhar num ambiente mais digital.

O processo digital permitia, com muito mais facilidade, a escolha desses “melhores momentos” a partir de diversos *takes* para que se componha uma faixa “perfeita”. Do mesmo modo, para consertar pequenos erros de execução, o modo digital oferece opções mais amplas de *performance* (tocar isoladamente uma nota específica que ficara mal acabada, gravá-la e inseri-la na faixa maior como um *insert*) ou de edição (alterar digitalmente aquela nota falha). O primeiro tipo de conserto já era possível no meio analógico, mas demorava mais tempo e necessitava ser mais preciso, pois, soltava-se a fita e o instrumentista ou vocalista precisaria executar o conserto em uma única tentativa e no ponto preciso (o que foi feito em *Nevermind*, especialmente para consertar alguns problemas de execução no baixo). A crítica às aplicações mais extremas desse método digital é a de que o artista não precisa mais ser capaz de executar uma música do começo ao fim para disponibilizar uma gravação dela, basta que ele realize uma colagem parte a parte, selecionando “as melhores seções” de cada um dos *takes*, como Vig disse. Caso ele queira, pode picotar até os mais minuciosos detalhes, como a pronúncia de uma sílaba incorreta, pode alterar a tonalidade, a dinâmica estéreo ou a amplitude de um milésimo de segundo; pode enfim, conceber uma canção que só se realiza no puramente digital, sem relações com a produção de som num mundo material primevo.

Everett True aponta já em *Nevermind* essa distinção nas duas mixagens que foram feitas. A primeira, feita por Vig, era mais *punk* e mais analógica, enquanto a remixagem realizada por Andy Wallace, segundo argumentos dos próprios músicos do Nirvana, parecia digital demais e parecia mais como um disco de *hard-rock* do que de *punk-rock*. True ainda comenta:

Era mais uma vez o velho debate do digital versus analógico, vinil (tudo comprimido, quente) versus CD (tudo separado). Butch estava mais sintonizado com o *rock underground* dos EUA e com o som ao vivo do Nirvana, mas Wallace conseguiu criar a separação necessária entre a bateria e a guitarra para garantir que eles tocassem nas rádios (TRUE, 2006, p. 244, tradução minha).<sup>175</sup>

Para alguns teóricos, contudo, esse sempre foi o meio de expressão principal do *rock 'n roll*, o artefato gramofônico que ilude o ouvinte a perceber uma arte encenada em estúdio como se fosse uma *performance* ao vivo. A criação de uma mitologia que faça apologia à

---

<sup>175</sup> No texto fonte: “It was the old digital versus analogue, vinyl (everything compressed, warm) versus CD (everything separated) argument all over again. Butch was more in tune with the US rock underground and Nirvana’s live sound, but Wallace was able to create the necessary separation between the drums and guitar to ensure radio airplay” (TRUE, 2006, p. 244).

vivacidade única da *performance* “real” irrepetível é um componente essencial desse processo baseado na exata repetibilidade inexaurível do artefato. Para Theodore Gracyk, por exemplo, esses artefatos seriam os instrumentos primários do *rock*, desde sua gênese, não aqueles mais óbvios, como guitarra, baixo e bateria, que se tornariam afinal instrumentos secundários. O essencial seria o álbum, e o mito dos artistas de *rock* como *performers* seria, no fundo, uma construção imagética promocional e falsa (AUSLANDER, 2008, p. 74-76). Phillip Auslander qualifica esse processo como a fascinação com o *liveness*, o irrepetível “ao vivo”.

Ironicamente, um grande proponente pós-moderno do processo de colagem literário, muito semelhante ao que se desenha na edição digital contemporânea, foi William Burroughs. Burroughs foi padrinho do movimento *punk* e grande inspiração para Cobain. O escritor chegou a escrever uma carta de apoio aos Sex Pistols durante os anos 1970 e frequentava os primeiros shows de Patti Smith (ROCCO, 1998, p. 92). Daí por que é considerado padrinho.

Num artigo em que busca fechar o círculo entre a herança da Geração *Beat* e os interesses literários, técnicas e temáticas de Kurt Cobain, John Rocco escreve exatamente sobre a técnica *cut-up* [cortar] de Burroughs, percebida já em livros como *Naked Lunch* [Almoço Nu], mas maturada em exemplos um pouco mais tardios como *The Ticket that Exploded* [O bilhete que explodiu], de 1966.<sup>176</sup> Eis um trecho deste livro de Burroughs utilizado por John Rocco em sua argumentação. Preservo na tradução a fratura sintática levada a cabo por Burroughs bem como seus espaçamentos irregulares e falta de pontuação.

[...] quando a gravação e a reprodução são realizadas habilmente de tal maneira que as pessoas afetadas não sabem o que está acontecendo, o pensamento e as impressões sensoriais podem ser precisamente manipuladas e controladas tumultos e manifestações [...] suponha que você queira trazer abaixo a área entra e grava todo o diálogo mais estúpido mais feio a trilha sonora mais discordante que você pode achar e continua fazendo *playback* que ocasionará mais diálogo estúpido mais diálogo feio registrado e jogado de volta sempre selecionando as mais feias possibilidades materiais são ilimitadas você quer começar um tumulto coloque suas máquinas na rua com gravações de motim movendo rápido o suficiente você pode ficar à frente em prancha de surf [...] (ROCCO, 1998, p. 109, tradução minha).<sup>177</sup>

<sup>176</sup> Décio Cruz define o *cut-up* como um procedimento dadaísta retrabalhado por Burroughs e que “consiste no corte de uma página impressa em diversos pedaços que são recolocados em uma ordem diferente da original. Aplicado ao cinema ou à fita magnética, o *cut-up* torna-se o *scramble*.” (CRUZ, 2013, p. 103). Cruz também ressalta a semelhança ao processo de colagem nas artes plásticas e complementa: “Na literatura, essa técnica implica o acoplamento de elementos díspares e dispersos que, apesar de sua aparente dessemelhança, mantém uma unidade em seu conjunto [...] Esses elementos são acoplados em uma narrativa que se assemelha a uma grande colagem onde predomina o *nonsense*.” (CRUZ, 2013, p. 102-103).

<sup>177</sup> No texto fonte: “[...] when recording and playback is expertly carried out in such a way that the people affected do not know what is happening thought feeling and apparent sensory impressions can be precisely manipulated and controlled riots and demonstrations [...] suppose you want to bring down the area go in and record all the ugliest stupidest dialogue the most discordant sound track you can find and keep playing it back which will occasion more ugly stupid dialogue recorded and played back on and on always selecting the ugliest

A diferença é talvez que a técnica, quando aplicada por Burroughs, focava na desconstrução da linguagem cotidiana e sua bruma narcótica através de um uso crítico e também narcótico da técnica maquínica que permitia aquela bruma inicial, na qual estamos todos inseridos através da sociedade de consumo. Burroughs enfocava, pois, o *nonsense*, não a ilusão de uma canção perfeitamente executada, a ilusão de uma *performance* única irrepetível e transcendental. *Rock 'n roll*, por outro lado, era um barulho divino em um frasco laboratorial. O *rock 'n roll* mirava os melhores *takes* e a vibração afirmativa da excitação sobre a existência e não as suas seções mais feias, como pregou Burroughs, ou a negatividade destrutiva, como pregava Greil Marcus em sua leitura da obra dos Sex Pistols. É dessa afirmação que retiro o subtítulo da presente tese, em que *In Utero* é visto como o frasco laboratorial que tenta conter o ruído transformacional do mundo em si, controlar o caos num frasco artificial. Os Sex Pistols e o Nirvana, ainda que abraçassem a negatividade destrutiva e dessem proeminência às seções mais “feias” de suas gravações, dependiam, sobretudo, como o próprio *rock 'n roll*, da ilusão de que o útero era na verdade o mundo inteiro e que o ruído não estava limitado.

A função do *cut-up*, de acordo com Rocco, seria rasgar um caminho para além do ruído branco da cultura *mainstream* (ROCCO, 1998, p. 100). A estética do Nirvana vacila entre um e outro, ao longo de sua carreira. Por vezes se compromete com o *underground*, mas às vezes cede à pressão do *mainstream*. Talvez, o Nirvana forme a própria distinção e casamento entre ambos, uma vez que poucos artistas antes ou desde então navegaram tão intensamente esse limiar.

Grande parte da potência cirúrgica de *Nevermind* é possibilitada pela entrada de Grohl na banda, como comenta Tim Hughes, em sua análise da *performance* ao vivo do Nirvana no livro *Performance and Popular Music* [Performance e Música Popular]. Em comparação com o baterista anterior Chad Channing, é possível ver que Grohl complementava a fusão proposta pelo Nirvana entre uma sensibilidade *punk*, um estilo pop e potência crua bem melhor que Channing (HUGHES, 2006, p. 160). Hughes comenta que Grohl é um baterista extremamente ativo e que dá preferência à amplitude aguda do trabalho com a bateria, principalmente com os pratos e com a caixa, enquanto Channing trabalhava muito mais a cadência dos tons de meio-alcance. O resultado é que o som de Grohl é muito mais brilhante e agudo, por conta do

---

material possibilities are unlimited you want to start a riot put your machines in the street with riot recordings move fast enough you can stay just ahead of the riot surf boarding [...]” (ROCCO, 1998, p. 109).

uso dos pratos e ainda assim mais pungente por efeito da sonoridade explosiva de sua caixa.  
178

As opiniões sobre as contribuições de Grohl para a banda são divididas, pelo menos nos depoimentos de membros da cena roqueira apresentadas na biografia de True. Alguns acham que o papel do baterista é subestimado, tanto na bateria quanto nas harmonias vocais. Outros acham que Grohl não se encaixava bem na banda, como o guitarrista do Mudhoney Steve Turner: “Eu não gosto nem um pouco da bateria do Grohl [...] eu gosto das coisas com um pouco mais de finesse. Gosto da bateria do Chad para o Nirvana, um pouco mais desleixada, um pouco mais solta. Tinha mais swing. Grohl não tem swing, ele só surra a bateria” (TRUE, 2006, p. 216, tradução minha). Em certa medida, Turner está certo, e o produtor Jack Endino confirma: “Grohl tinha potência, nada chique, mas muito eficiente [...] Componentes mínimos tocados muito bem [...] Ele tem uma vibração animal, Neanderthal. Você sente que ele está amassando a cabeça das pessoas. A banda ganhou essa energia violenta do Dave” (TRUE, 2006, p. 217, tradução minha).<sup>179</sup>

Para o projeto do Nirvana em *Nevermind*, Dave era o baterista perfeito. Afinal o projeto era exatamente reduzir a estrutura pop a seus componentes mínimos, potencializando os aspectos melódicos e revestindo-os em uma camada agressiva de ruído, com potência e eficiência. Mesmo Steve Turner que critica a bateria de Grohl concede o fato de que ele se conectava mais aos aspectos de raiva e agressão inatas às composições do Nirvana. Turner comenta sobre isso que “a parte estranha [sobre a adição desse elemento de raiva e agressão] é que as músicas ficaram mais pop quando ele entrou; eles [o Nirvana] não eram mais tão sujos [...] Era uma dicotomia estranha” (TRUE, 2006, p. 216-217, tradução minha).<sup>180</sup> Novamente, o que está em questão aqui são os elementos de potência e eficiência, o ruído encapsulado num frasco laboratorial, o desejo de fazer um uso controlado do caos: Nirvana.

Se comparado a *Bleach*, o segundo álbum do Nirvana em estúdio é um trabalho muito mais coeso e tem seu horizonte estético muito mais bem definido. Enquanto *Bleach* apontava em diversas direções, apesar do processo de produção e masterização uniformizados que lhe

<sup>178</sup> Essa análise é feita com base na *performance* de uma música específica, “School” [Escola], originalmente do álbum *Bleach*, porém, ela reflete a diferença entre os dois bateristas de maneira clara.

<sup>179</sup> Seguem os dois trechos traduzidos acima, no texto fonte: “I don’t like Grohl’s drumming at all, [...] I like things with a bit more finesse. I like Dan’s drumming. I like Chad’s drumming for Nirvana, a little sloppier and a little looser. It swung more. Grohl doesn’t swing, he bashes.’ [...] ‘Grohl had power; nothing fancy, but very eficiente,’ Endino adds. ‘the bare minimum but played really well [...] Dave Grohl has a very animal, Neanderthal vibe. You just feel like he’s smashing people’s heads as he’s playing. They got that violent energy from Dave.’” (TRUE, 2006, p. 216-217).

<sup>180</sup> No texto fonte: “What’s weird, though, is that the songs got poppier when he joined; they were no longer as sludgy as when they used to imitate the Melvins’ song structures. It’s a weird dichotomy.” (TRUE, 2006, p. 2016-2017).

permitem uma roupagem semelhante em todas as músicas, em termos de composição, seu alcance e diversidade são mais amplos. *Nevermind* é um trabalho, nesse sentido da musicalidade, absolutamente focado, proporciona menos dispersão. Claro, há canções como “Polly” e “Something in the way” [Alguma coisa no caminho], que claramente tem uma dinâmica diferente das demais, ou mesmo “Come as you are” que possui uma estética musical diferente, principalmente na guitarra com seus efeitos de *chorus* e *reverb*, mas, no geral, o álbum tem uma padronização que vai além do simples processo de masterização. Não é a toa que Cobain quis nomear o último álbum do Nirvana “Verse Chorus Verse”. Seu método de composição estava muito fincado numa proposição estrutural das músicas que refletia sua inclinação pop. As canções de *Nevermind* se estruturam de maneira muito simples ao redor de melodias básicas e progridem numa dinâmica similar de versos e refrãos. São composições, em certo sentido estrutural, mais simples do que Cobain fizera mesmo em *Bleach*, embora o trabalho melódico, levado à concisão pelo espaço delineado nas estruturas precisas das canções, seja impressionante e sofisticado.

Além de simples, algumas das composições são mesmo repetitivas, ainda que repetitivas em diferença, como vimos na comparação da produção plástica de Warhol com o arranjo sonoro-verbal de Cobain em “Lithium”, exemplos nos quais cada emissão é por si só uma reedição tanto icônica quanto repetitiva do mesmo item imagético ou discursivo.

Muitas das canções se centram em frases repetidas à exaustão, como os versos “*Gotta find a way, a better way, I better wait*” [Tenho que achar um caminho, melhor caminho, melhor esperar], da canção “Territorial Pissings”, e os gritos de “*Stay Away*” [Fique longe], da música homônima. Isso causa um efeito que é também até certo ponto exaustivo. Enquanto no primeiro lado do disco, a novidade brilhante daquele enlace de melodia e ruído deixa o ouvinte embasbacado (sem deixar de oscilar entre composições de uma maior amplitude dinâmica como “Come as you are” e “Polly”), quando se chega à segunda metade do álbum a atenção do ouvinte pode relaxar um pouco pelo que, àquela altura, já se tornou uma sonoridade e uma estrutura formulaica. A potência sonora é o que mantém a atenção focada. Ainda assim, músicas como o par “Territorial Pissings” e “Stay Away” quase se tornam a mesma, embora separadamente sejam encontros icônicos de uma linguagem *punk* com uma produção pop. A linha de escape dessa repetitividade, nesse lado B em particular, é a obscuridade ou o trabalho literário de várias das letras, especialmente em “Drain you” e “On a plain” [Num plano], das quais falarei em mais detalhe em outra seção.

*Nevermind* foi talvez o trabalho que permitiu afirmações tais como “Kurt Cobain acabou com os solos de guitarra no *rock*”, o que em si é uma afirmação pouco correta e pouco

producente. Sua base está na apreciação desse segundo álbum de estúdio, pois durante as 13 faixas do disco, a composição musical – aqui incluo também os outros componentes rítmicos – se centra ao redor de uma guitarra base que conduz a música e a melodia. Nesse sentido, é importante notar que, apesar desse segundo álbum ter uma sonoridade mais polida e pronta para o consumo amplo, a sonoridade das guitarras é elevada a uma potência que ainda não tinha em *Bleach*, exatamente por efeito da produção e da sobreposição de guitarras (os chamados *overdubs*) aplicadas por Vig na expectativa de criar uma “experiência do ao vivo”. As sobreposições são feitas com guitarras, amplificadores, efeitos e qualidades tonais diversas em cada uma das faixas usadas para gerá-las, por isso causam também diversidade e ruído maiores. Ainda que polidas e separadas para soarem eficazes, dificilmente soam destoantes.

Sobre o estilo de guitarra de Cobain pré-*Nevermind*,<sup>181</sup> o jornalista musical e autor Ian Inglis comenta:

Seu estilo de guitarra era semelhante à fusão do *punk* e do metal encontrada em seus vocais. Sua guitarra era muitas vezes sobrecarregada, resultando em um timbre espesso e lamacento com interações complexas entre múltiplos tons. Dinamicamente, o resultado era maior sustentação e compressão. Qualquer nota média ou alta ficava saturada e sustentada por um longo tempo, mas os sons mais baixos eram muito menos afetados. Cada nota também tinha um ataque explosivo. O efeito geral foi uma combinação do estilo de ritmo percussivo do *punk* e a qualidade de tom pesado e saturado do metal. (INGLIS, 2006, p. 167, tradução minha).<sup>182</sup>

Em um trecho de sua biografia da banda, Everett True comenta sobre “Breed” [Procriar] de *Nevermind*, que ela soa como a velha-guarda de Aberdeen e a influência dos Melvins é clara, mas há algo do solo de guitarra que compõe a veia mais criativa e gera uma das grandes contribuições de Cobain para a técnica de seu instrumento de escolha, o casamento de uma canção pop com uma instrumentação de *art-noise*. True comenta “O solo de guitarra é retorcido e atonal, e desafinado” (TRUE, 2006, p. 242).<sup>183</sup> Em seguida ele traz um comentário de Cobain no qual o guitarrista afirma nunca praticar solos, mas fazer apenas improvisações, confiando na potência do momento. Isso é apenas em parte uma análise

<sup>181</sup> Essa análise parte de um show ao vivo em 6 de janeiro de 1990, na Universidade de Seattle. Contudo, ela nos permite vislumbrar algumas das características que permaneceram ainda em *Nevermind* e em grande parte da carreira do Nirvana.

<sup>182</sup> No texto fonte: “His guitar style was a similar fusion of punk and metal. His guitar was often heavily overdriven, resulting in a thick, muddy timbre with complex interactions between multiple overtones. Dynamically, the result was longer sustain and compression. Any medium or loud notes became saturated and sustained for a long time, but quieter sounds were much less affected. Each note also had an explosive attack. The overall effect was a combination of the percussive rhythm style of punk, and the heavy, saturated, tone quality of metal.” (INGLIS, 2006, p. 167, comentários meus).

<sup>183</sup> No texto fonte: “The guitar solo was twisted and atonal, and out of key”. (TRUE, 2006, p. 242).

acurada. O que Inglis comenta acerca do estilo vocal de Cobain se aplica também em boa medida ao seu estilo de guitarra:

Cobain trabalhou arduamente para desenvolver um som vocal que parecesse honesto e espontâneo. Isso é paradoxal, mas não contraditório: ele desenvolveu cuidadosamente uma série de sons que comunicavam com precisão certos estados emocionais e, uma vez que essa gama de sons estivesse sob esse controle, ajustou espontaneamente seu estilo vocal para adequar-se ao estado emocional que queria expressar. A ênfase aqui não está na espontaneidade - embora seja importante - mas na linha direta da comunicação, na honestidade (INGLIS, 2006, p. 167, tradução minha).<sup>184</sup>

Baixo e a guitarra, especialmente em *Nevermind*, mas também em *In Utero*, funcionam por vezes em uníssono por vezes em contraponto, potencializando a dinâmica do outro, lá e cá, e dando corpo à sonoridade geral. Há poucos momentos em que o contrabaixo se liberta melodicamente do ritmo proposto pela base da canção, uma vez que a estrutura das canções é tão fechada e precisa. Não há, por exemplo, momentos abertos de solo. Porém, é a função absoluta do baixo manter a cadência da música como uma base mais sólida ao ruído circundante. É o que propõe também Inglis, sobre a dinâmica da parceria entre Krist Novoselic e Kurt Cobain.

[...] seu tom [de Novoselic] é aumentado nas tonalidades alta e baixa, e diminuído no intervalo do meio. Quando combinado com seu estilo discreto, o resultado é uma fusão de seu som com o som da guitarra de Cobain, que pode ser muito difícil de separar. No entanto, o principal papel de Novoselic não era chamar a atenção, mas controlar o fluxo gerado pela série múltipla de figuras repetidas encontradas em todas as músicas do Nirvana - para manter as músicas juntas enquanto Cobain e Channing se moviam de alto para baixo, do áspero para o suave, do espaço cheio para o vazio. (INGLIS, 2006, p. 167, tradução minha).<sup>185186</sup>

<sup>184</sup> Assim, Cobain trabalhava o espaço sensível entre a improvisação e a técnica. É patente lembrar, nesse sentido, a citação de Merleau-Ponty (2001, p. 170) referenciada na seção “Performance Quebrada” e sua associação da técnica com valores emocionais instrumentalizados, bem como o tema do *contact improvisation* de Steve Paxton, na mesma seção. No texto fonte: “Cobain worked extremely hard to develop a vocal sound that appeared to be honest and spontaneous. This is paradoxical but not contradictory: he carefully developed a range of sounds that accurately communicated emotional states and, once that range of sounds was under this control, spontaneously adjusted his vocal style to suit the emotional state he wanted to express. The emphasis here is not on spontaneity - although what was important - but on directness of communication, on honesty” (INGLIS, 2006, p. 167).

<sup>185</sup> No texto fonte: “[...] his tone is boosted in the high and low ranges, and decreased in the midrange. When combined with his very understated style, the result is a fusion of his sound with the sound of Cobain's guitar that can be quite hard to separate. However, Novoselic's primary role was not to draw attention, but to control the flow generated by the multiple, nested series of repeated figures found in every Nirvana song - to hold the songs together while Cobain and Channing moved from loud to quiet, rough to smooth, busy to empty”. (INGLIS, 2006, p. 167).

<sup>186</sup> Inglis ainda complementa, sobre o papel do baterista (à época Channing, mas com vistas também à participação de Grohl mais tarde) e sua dinâmica de interação com a guitarra de Cobain: “Channing's role was to control the tempo and texture (the number of musical events occurring within a given time). He was not, however, the primary source of rhythmic/metric material, since so many of Nirvana's songs were built around



Embora o horizonte estético de *Bleach* estivesse mais voltado para a sujeira da alcunha *grunge*, é em *Nevermind* que esse ruído é potencializado para alcançar a sonoridade pela qual essa segunda onda do movimento ficou caracterizado.

O contraditório é que *Nevermind* não soa como um álbum *grunge*, pois não há nenhum outro álbum classificado dentro desse movimento que soe como ele. Contudo, o nome *grunge* é muito identificado com o álbum por força da mídia que produziu um discurso com essa narrativa. Como apontam os próprios produtores, *Nevermind* é um álbum de *rock* clássico. Sua veia alternativa está muito mais próxima dos Pixies do que de qualquer outra coisa advinda de Seattle. Seu horizonte estético está muito mais ligado ao desejo dos Sex Pistols de gerar dinheiro a partir do caos do que de qualquer das bandas *punks* da costa oeste como Black Flag e X ou mesmo de bandas como Black Sabbath e Big Black, que eram grande influência na sonoridade das bandas de Seattle.

Há também em *Nevermind* um tipo de sobreposição harmônica que ocorre em estúdio e aponta para outro horizonte estético que percorre a carreira do Nirvana, e essa é a influência do trabalho dos Beatles, especialmente o de John Lennon. A história corrente diz que Cobain não queria gravar esses *overdubs* de guitarra ou de vocal, pois estava preso à estética *punk* em que um *take* é suficiente e é isso que restará apenas (ROCCO, 1998, p. 189), mas o produtor Vig conseguia convencê-lo a avançar sempre um pouco mais com a frase “John Lennon fazia assim...”.

Outra lenda diz que antes de escrever “About a girl”, a canção que denuncia essa mesma veia presente ainda no álbum *Bleach*, Cobain teria passado uma tarde inteira escutando o álbum *Meet the Beatles* [Conheça os Beatles]. Cobain, mais tarde, daria um depoimento de que sempre escrevera essa mistura de Sex Pistols e Beatles, mas que fora constrangido pela cena de Seattle a fazer canções mais *hardcore*. (TRUE, 2006, p. 243)

Nesse sentido, é difícil ouvir uma faixa como “In Bloom” e não fazer a ligação à banda mais famosa de Liverpool. Note-se que o videoclipe dessa faixa é exatamente uma paródia do Ed Sullivan Show, programa de TV que catapultou a chamada “invasão” do *rock* sessentista britânico nos Estados Unidos. É importante pontuar, sobre essa comparação, que os Beatles, apesar de carregarem a alcunha e renome de uma “banda de *rock*”, nunca foram um grupo conhecido particularmente pelas suas *performances* ao vivo. Pelo contrário,

---

Cobain's rhythm guitar parts.” (INGLIS, 2006, p. 167). Eis a tradução: “O papel de Channing era controlar o ritmo e a textura (o número de eventos musicais ocorrendo em um determinado momento). Ele não era, no entanto, a principal fonte de material rítmico/métrico, uma vez que muitas das canções do Nirvana foram construídas em torno das partes de guitarra de Cobain.” (INGLIS, 2006, p. 167, tradução minha).

especialmente na segunda metade de suas carreiras, eram conhecidos como magos de estúdio e inclusive abandonaram os shows e as turnês para divulgar seu trabalho principalmente em formato radiofônico. Eles também foram os primeiros a realizar o tipo de produção audiovisual que popularizou os videoclipes décadas mais tarde.

De volta à gravação de *Nevermind*, foram feitas as experimentações laboratoriais com diferentes equipamentos e sonoridades. As dobras vocais e as harmonizações foram efetuadas, em parte por Dave Grohl, que também as executava ao vivo. Esse se tornou também um componente importante das *performances* ao vivo do Nirvana. Na gravação, essas adições contribuíram para gerar *hits* arrastados, distorcidos e, ao mesmo tempo, pops como “In Bloom”, mas também outras canções mais obscuras como “On a plain” e “Something in the way”.

A canção “Polly” se classifica entre essas mais obscuras. Ela foi certa vez classificada por Bob Dylan como a canção mais corajosa de Kurt Cobain em todo o catálogo do Nirvana (CROSS, 2002, p. 169). É escrita da perspectiva do criminoso e foi inspirada por uma notícia de jornal da época. “Polly” conta a estória de um cativo sofrido por uma mulher vítima de repetidos abusos nas mãos de seu captor. Essa canção era executada em vários shows do Nirvana, apesar de sua inepção e gravação inicialmente acústicas, somente com guitarra, baixo e voz; o baterista David Grohl (no CD é Channing quem toca) fazia apenas intervenções pontuais nos *backing vocals* do refrão, executado com bastante sutileza: “Não sou eu / não a vi / deixe-me cortar / suas asas sujas / deixe-me dar uma volta / corte-se / quer uma ajuda / me agradar / tenho uma corda / não disse nada / te prometo / fui fiel / deixe-me dar uma volta / corte-se / quer uma ajuda / pra me agradar” (COBAIN, 1991, tradução minha).<sup>187</sup>

O refrão se inicia com a dissimulada negação do suspeito, autor do crime, mas durante o decorrer do trecho, as vozes de Cobain e de Grohl, quase sussurradas, em timbres distintos, uma mais grave, a outra levemente mais aguda, se misturam, enquanto as vozes e ações dos personagens da canção também se confundem na vagueza da construção verbal.

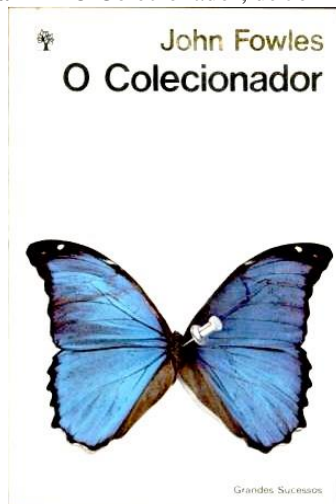
Não pude preservar a dubiedade da construção “*dirty wings*”, em minha tradução, para que mantivesse as possíveis conotações sexuais e lascivas do termo em inglês, mas o ato de se cortar as asas, nesses versos remete ao famoso livro de John Fowles, *O colecionador*, escrito em 1963, que conta a história de um colecionador de borboletas chamado Frederick Clegg e

---

<sup>187</sup> No texto fonte: “It isn’t me / haven’t seen / let me clip / your dirty wings / let me take a ride / cut yourself / want some help / please myself / got some rope / haven’t told / promise you / have been true / let me take a ride / cut yourself / want some help / please myself” (COBAIN, 1991).

sua obsessão pela jovem Miranda. No romance, Clegg eventualmente a sequestra e a mantém em cativeiro durante parte da narrativa.

**Figura 42** – O Colecionador, de John Fowles



Fonte: Fowles (1980)

A imagem presente nos versos de Cobain pode ser religada também à noção de anjo/herói caído e à imagem de capa de *In Utero*, o corpo feminino com asas angelicais, bem como às borboletas azuis e transformacionais de *Heart-Shaped Box*. Afinal, essa temática de representação de corpos, seus instintos, funções e desejos seria aprofundada no álbum que carrega em seu título a referência ao corpo feminino/materno.

A canção final “Something in the way” aponta, igualmente, para um lado mais reservado e obscuro do Nirvana, que viria a ser mais explorado adiante em suas carreiras. A música é cantada quase num sussurro. Foi gravada em sua faixa base apenas com Cobain e um violão semitonante, adicionando uma gravidade à música que seria difícil de prever. Do mesmo modo, o ritmo da canção é impreciso, por falta de uma referência mecânica ou marcação de bateria. Depois, foram adicionadas as sutis intervenções de baixo e percussão, vocais adicionais e a linha de violoncelo, que, como é de praxe nas canções do Nirvana para essas instrumentações, tem uma conotação fúnebre.

Contudo, essa não é de fato a última canção do álbum. Em certas edições do álbum, havia uma canção escondida. Após cerca de 13 minutos do fim da execução de “Something in the way”, surge, como surpresa premeditada, outra faixa que aponta para uma vertente subterrânea também importante à obra do Nirvana, “Endless Nameless” [Sem fim, sem nome]. Essa vertente é um composto de improvisação e *art-noise* (influência dos amigos do Sonic Youth), algo próximo do que foi comentado acima acerca do estilo vocal/guitarra de Cobain, um misto de artifício e espontaneidade.

Sobre “Endless, Nameless”, Everett True comenta: “Foi durante um *take* de ‘Lithium’ que Kurt ficou tão frustrado com sua própria incapacidade de conseguir gravar que ele quebrou sua guitarra no chão do estúdio. Vig deixou o microfone funcionando e usou o ruído resultante como uma faixa bônus” (TRUE, 2006, p. 242, tradução minha).<sup>188</sup> Novamente, o comentário de True me parece um tanto parcial e busca efetuar certa mitologia da *performance* de Cobain. Faz parecer que a canção foi criada ali na hora de puro improviso, o que não é o caso. Suas bases estavam já postas e eram conhecidas pelos membros da banda, se por mais nada, certamente pela dinâmica e experiência que a banda adquirira juntos, por uma série de técnicas que já haviam sido fundadas e estabelecidas a priori, um campo dinâmico dentro do qual aqueles jogadores e instrumentistas poderiam se comportar em conjunto. Isso para além do fato inalcançável para mim de discernir se eles já haviam tocado aquela música em particular, ainda que apenas em forma de esboço, em algum momento anterior. A canção era tão bem estruturada que ela passa a ser executada em muitos shows ao vivo, sempre com os mesmos componentes de versos e refrãos, embora, sempre aberta também à improvisação que vinha acompanhada da quebra de instrumentos no palco, o clímax típico dos shows do Nirvana, pelo qual a banda também era célebre.

As duas últimas canções do álbum dão um peso estético ao disco que talvez ele não teria sem elas e que reverbera sobre as outras faixas em retrospectiva. São componentes de silêncio, imprecisão, constrição e ruído que tornam toda aquela potência em erupção que veio antes ainda mais intrincada, pois se torna notável por um instante o fato de que as mesmas tonalidades que se mostram mais abertamente naquelas faixas finais permeiam o álbum inteiro. Esse é o efeito de uma obra fechada em si para além do processo de masterização, ou seja, a ilusória e material percepção de que há uma coesão textual.

*Incesticide* (1992) não é um trabalho exatamente composto como uma unidade pela banda. Foi um esforço comercial das gravadoras para continuar a divulgar o trabalho da banda num período em que eles não tinham material novo gravado. O disco, contudo, abre alguns horizontes, especialmente para os fãs que haviam entrado em contato com o *underground* que o Nirvana apenas indicava a partir de *Nevermind*, pois as músicas são muito diversas entre si, tanto do ponto de vista técnico, como do ponto de vista da composição. Isso advém do fato de que a compilação incluía canções compostas e gravadas em diversos momentos ao longo da

---

<sup>188</sup> No texto fonte: “It was during a take of ‘Lithium’, where Kurt got so frustrated at his own inability to get his part right that he smashed his guitar on the studio floor, that Vig left the mic running and used the resulting noise as a bonus track, ‘Endless, Nameless’ – put on the finished version of the album, hidden at the end” (TRUE, 2006, p. 242).

carreira da banda e, portanto, demonstrava algo da amplitude de sua estética, desde antes de *Bleach* até a fase pós-*Nevermind*, incluindo algumas canções como “Sliver” e “Aneurysm” [Aneurisma] que poderiam até estar entre as faixas deste disco, bem como faixas como “Big Long Now” [Grande Longo Agora] que estava de fato entre as canções das sessões daquele outro disco, mas foi cortada num último momento.

Do ponto de vista técnico, apesar do processo de masterização pelo qual o disco passou como unidade, há uma variação grande na qualidade sonora das gravações, em aspectos relacionados à voz, à guitarra e à dinâmica geral da banda. O diferencial mais claro é em relação à bateria, tanto pela questão mais óbvia da mudança de bateristas como pela engenharia de som de cada sessão diferente nas quais as canções foram gravadas. Rapidamente, o disco conta com quatro bateristas, cinco produtores, cinco engenheiros de som, em sete sessões, realizadas em quatro estúdios diferentes. Torna-se difícil fazer uma análise eficiente desses componentes todos. As duas constantes do álbum são Cobain e Novoselic, mas até nisso, como as faixas dão conta de um espectro de quatro anos de gravações, para não falar do tempo de composição que poderia se alongar até a sete anos, torna-se também difícil e até desnecessário fazer esse esforço, visto que nosso objetivo aqui é fazer um pano de fundo para que cheguemos às questões prementes de *In Utero*.

Um aspecto notável, contudo, é a utilização de alguns *covers* de Vaselines e Devo, um procedimento que se tornaria muito caro ao Nirvana e que anda de mãos dadas com a declaração feita no encarte do disco *Incesticide* por Cobain.

Chegamos então a *In Utero*. Se, anteriormente, Cobain buscara sem sucesso enterrar sua voz em meio a instrumentação, a instrumentação parece finalmente responder à intensidade e ao timbre rasgado da voz com sua própria assinatura. As guitarras de *In Utero* carregam um timbre bem peculiar, que chega a ser agressivo aos ouvidos.<sup>189</sup> Cobain utilizou sua Fender Jaguar e um amplificador Twin Reverb da mesma marca, além de uma série de pedais de efeitos compostos, utilizados em diferentes momentos, entre eles estavam pedais de distorção, *chorus*, *flanger* e até um simulador de amplificadores. O baixo introduz várias sutilezas harmônicas e, embora retocado no processo de remixagem pelo qual o álbum passou, tem uma sonoridade vigorosa, simples e bem destacada.<sup>190</sup> Por fim, o terceiro elemento

---

<sup>189</sup> O termo informal que eu usaria para descrevê-las seria “abrasivo”, o que coincide bem com as temáticas de fogo e purificação apresentadas verbal e visualmente no álbum. Outro termo importante seria “pesado”. Em nenhuma outra parte da discografia do Nirvana, as guitarras são tão bem capturadas para soar cruas e agressivas.

<sup>190</sup> Em *Nevermind*, o baixo também passa por um processo de remixagem que adiciona amplitude harmônica, inserindo um efeito composto de oscilação (algo entre um *flanger* ou um *chorus*). Essa era uma marca registrada

central, a bateria é a chave para a sonoridade do álbum como um todo, afinal, foi uma das razões específicas pela qual a banda quis trabalhar com o produtor Steve Albini: a busca de um som de bateria que eles perseguiram desde as primeiras sessões de *Bleach* (TRUE, 2006, p. 173). Além disso, foi a primeira vez em que o arranjo das baterias ficou completamente, desde a composição das músicas, a encargo de Dave Grohl. Isso transparece claramente em canções como “Scentless Apprentice”. Parece-me necessário, contudo, começar a discussão desse ponto com uma introdução sobre Steve Albini e o imbróglio entre produtor, banda, gravadora e mídia.

A mixagem de Albini está basicamente perdida ou inacessível. Fala-se em cópias piratas que mais tarde foram prensadas em vinil na Alemanha. O resultado, contudo, fora do círculo de colecionadores, só é acessível via internet, em edições e compressões digitais. Desse modo, resta trabalhar o material tal qual está disponível e segundo os relatos. Sobre a mixagem que veio às lojas em 1993, o próprio produtor explica que:

O alcance dinâmico foi reduzido, a amplitude do estéreo foi reduzida, muito equalizador de médio alcance foi acrescentado, e a qualidade do som foi suavizada. E o retorno do baixo foi comprometido para torná-lo mais consistente no rádio e nas caixas de som caseiras. Mas a maneira como eu descreveria em termos não técnicos é que eles foderam [sic] o álbum. O resultado final, o álbum nas lojas, não soa muito como o álbum que foi feito. (GAAR, 2006, p. 79).

Albini se refere ao processo de masterização implementado a pedido da banda e da gravadora no Gateway Mastering em Portland. Sobre a masterização, Albini ainda comenta: “A sessão demorou vários dias, num estúdio em que o engenheiro é famoso por ser muito manipulador do áudio [...] Uma sessão de masterização normal leva duas horas. Então, obviamente eles pensaram que deviam esfolar o material [...]” (ROCCO, 1998, p. 207, tradução minha).<sup>191</sup> Por último, Albini reitera que ainda é o Nirvana tocando no álbum que temos disponível e que a qualidade do som ainda transparece, porém, a banda havia lhe contratado para produzir um disco de alta fidelidade e ele não se sentia à vontade em dizer que era aquele o produto.

O Nirvana buscou trabalhar com o produtor e ex-vocalista da seminal Big Black por sua metodologia de gravação despojada e ética *punk*. Albini sequer aceita créditos de

---

do produtor Andy Wallace. Créditos dessa análise vão para o vídeo de Rick Beato sobre o Nirvana, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TYdz55Oh1H8>. Acesso em 24 de maio de 2019.

<sup>191</sup> No texto fonte: “‘The mastering session that was done took several days, at a studio where the mastering engineer is famous for being very manipulative of the material,’ he says. ‘A normal album mastering session is a couple of hours. So obviously they thought that they should butcher it in some way to try to satisfy these people and try to satisfy their own expectations.’” (ROCCO, 1998, p. 207).

produção, classificando-se apenas como engenheiro de som. Ele havia engendrado alguns dos discos favoritos de Cobain e do Nirvana, o *Surfer Rosa* [Surfista Rosa] dos Pixies, o *P.O.D* dos Breeders e mais recentemente o *Rid of me* [Livre de mim] da P.J. Harvey. A banda buscava retornar a uma estética mais barulhenta, lúdica e aberta. Porém, o resultado não agradou à banda e à gravadora que esperavam faixas mais radiofônicas. Mesmo Cobain e Novoselic se viram indecisos quanto à sonoridade do álbum. A edição em CD de *In Utero* traz em seu encarte uma sugestão da configuração dos controles de grave e agudo a serem empregados pelo público na audição caseira do álbum, um procedimento altamente incomum.

Essa não foi a opinião de todos. Everett True, por exemplo, afirma que, caso o álbum tivesse sido lançado após a masterização inicial de Albini, o resultado teria sido revolucionário, “Se Kurt e o Nirvana tivessem recebido a permissão de divulgar a versão original de *In Utero* como mixado por Albini [...] o *rock* teria sido revolucionado. Eu juro. A gritaria primal só era equiparada pela intensidade da bateria de Grohl” (TRUE, 2006, p. 451, tradução minha).<sup>192</sup> Ele complementa dizendo que o álbum era um verdadeiro tributo ao *underground* e uma representação mais honesta do Nirvana, tal qual não surgia desde “Sliver”.<sup>193</sup>

As gravações iniciais foram realizadas em fevereiro de 1993 no estúdio Pachyderm em Minnesota, num período de duas semanas a um custo total de vinte e quatro mil dólares.<sup>194</sup> Albini fechou a produção e enviou as faixas para a banda. Supostamente havia um acordo que ninguém tocaria no material após o selo do engenheiro *punk* ter sido colocado. Após muita discussão interna e através da mídia, em maio do mesmo ano, Scott Litt remixou as faixas “Heart-Shaped Box”, “Pennyroyal Tea” e “All Apologies” [Todas as desculpas] para o produto final, e a masterização foi feita no estúdio Gateways por Bob Ludwig, o mesmo estúdio e engenheiro que realizaram esse processo em *Nevermind*. Essas faixas remixadas foram escolhidas porque se projetavam já como as mais radiofônicas do álbum.

<sup>192</sup> No texto fonte: “If Kurt and Nirvana had been allowed to release the original version of *In Utero* as mixed by Albini – the engineer claimed he had a spoken agreement with the band that no one was allowed to touch the recording after him – then rock would have been revolutionized. I swear it. Primal screaming was matched only in intensity by Dave Grohl’s drumming.” (TRUE, 2006, p. 451).

<sup>193</sup> A entrada para a imagem das “Fúrias” (quarto item na fileira da direita em *In Utero*) fala das três fúrias como uma das imagens mais antigas da representação da lei matriarcal. Eram chamadas alternadamente de “as enfurecidas”, “as bondosas” e “as solenes”. Individualmente, se chamavam Tisiphone (Retaliação/Destruição), Megaera (Rancor), and Alecto (Inominável). As fúrias eram mais velhas que os deuses. Eram descendentes do espírito feminino de escuridão primordial na criação, ligadas ao conceito primordial da Maldição da Mãe, pelo qual a Deusa inevitavelmente terminava cada vida que ela produzia (WALKER, 1988, p. 249). Relaciono essa profundidade primordial, na obra do Nirvana, às emergências de violência e crueldade que já discuti anteriormente, bem como a relação dessa figura à justiça personificada na representação feminina de Frances Farmer dentro do álbum.

<sup>194</sup> Além disso, Albini recebeu uma taxa fixa de cem mil dólares, recusando-se a receber *royalties* pelo álbum. Era de praxe na indústria que o produtor receba *royalties*, mas é aqui também que entra a ética *punk* de Albini.

Desde então, as novas edições do álbum contam com exemplares mistos das mixagens de Albini e de Litt, mas, exceto por essa fabulada cópia pirata prensada na Alemanha, todos os áudios passaram por essa mesma masterização da qual Albini fala acima. Contudo, tanto Everett True quanto Gillian Gaar comentam que, no fundo, a diferença não é tão grande assim. True comenta que o álbum não foi *tão* alterado assim (TRUE, 2006, p. 452) e a principal alteração foi a retirada das faixas mais barulhentas, que foram usadas como lados B em *singles*, e a subida do vocal para a centralidade do espectro vocal, como era de se esperar. Já Gillian Gaar comenta que:

Ao tocar as duas versões para um ouvinte médio, as diferenças provavelmente não vão ficar aparentes de imediato. [...] É possível notar que as harmonizações vocais em “Pennyroyal Tea” não são evidentes na versão original, e estão completamente ausentes em “Heart-Shaped Box”. O violoncelo em “All Apologies” é mais acentuado na versão final, e os pratos também têm mais brilho ao longo da faixa. A aspereza dos vocais de Kurt nas faixas mais agressivas, como “Scentless Apprentice”, “Milk it” e “Rape me”, é suavizada na versão final. (GAAR, 2006, p. 81).

A autora ainda ecoa um comentário do biógrafo da banda Michael Azerrad de que Cobain parecia enamorado com a ideia da filosofia de baixo orçamento representada por Albini, mas não conseguia conviver com a sua prática aplicada ao legado de seu trabalho (GAAR, 2006, p. 80).

Saiamos, contudo, do terreno extra-diegético e adentremos a sonoridade do álbum tal qual o encontramos nesse meio termo entre execução, engenharia, produção, mixagem e masterização. *In Utero* é, sobretudo, um disco violento. Talvez, lembrando a citação de Cobain sobre os Melvins, foi composto como uma lembrança viável de que vivemos e morremos dentre violência. Isso transparece sonoramente desde seus primeiros acordes. Passando pela roupagem despojada na qual a obra foi produzida, induzida já de início pela contagem das baquetas de bateria que sobrevivem à mixagem, o som que abre o álbum é como se um piano, do alto de um edifício, caísse ao chão, eletrificado e distorcido. Ou, mais simplesmente, como se Cobain derrubasse sua guitarra, mas o som vem armado de farpas e arame na intenção. Ele não a derrubou por acidente. Ele acidentou um instrumento em *performance* de seu som. Esse é o acorde dissonante que dá o tom do álbum em “Serve the Servants” [Sirva os Serventes], um E9(add13) que inclui um trítano, cujo efeito sabidamente proporciona uma das dissonâncias mais complexas da música ocidental.<sup>195</sup> É notoriamente um

---

<sup>195</sup> E9(add13) é a notação do acorde tocado, um mi ao nono grau, com um décimo terceiro grau adicional. Já o trítano é um intervalo entre alturas de duas notas musicais que possua exatamente três tons inteiros. Como o



intervalo causador de tensão e seus ecos, por instaurar o tom inicial do álbum, pairam irresolutos sobre ele, permeando-o, embora as faixas se resolvam harmonicamente vez após vez.

As guitarras bases continuam servindo de fundação para grande parte das canções, mas esse já não é um padrão seguido à risca do começo ao fim do álbum. A primeira faixa se foca num *riff* melodicamente mais complexo do que qualquer outra faixa de *Nevermind*. Do mesmo modo, em muitas das canções a guitarra se permite passear mais espontaneamente pela harmonia, sem se prender a uma base rítmica. Esta passa a ser provida principalmente pela execução igualmente agressiva de Dave Grohl na bateria. É assim, pois, que se inicia “Scentless Apprentice”, uma das poucas colaborações de todos os membros do Nirvana, em termos de composição; pelo menos no que se relaciona aos créditos de composição e consequentes *royalties*.<sup>196</sup>

O letrista é sempre percebido como o mentor intelectual por detrás da canção. Afinal, é senso comum de que a letra é o conteúdo da música. Essa aceção perpassa o processo de composição pop tradicional. No caso do Nirvana, isso se torna muito claro a partir das disputas em torno dos *royalties* da banda.

Como já expliquei anteriormente, Cobain queria receber retroativamente os *royalties* de composição para os álbuns anteriores, especialmente *Nevermind*, numa proporção de 75 por cento para ele e 25 por cento para os colegas de banda. Muitas bandas escolhem dividir igualmente suas receitas, independentemente de quem escreveu a letra e melodia básica das canções, porque reconhecem o valor da contribuição de cada um dos membros para a composição geral da música, valorando cada um dos elementos não-verbais implementados na sua formação estética, ou simplesmente porque querem dividir igualmente os lucros entre os membros, sem entrar nessas questões filosóficas. O Nirvana foi assim no começo. Bandas admiradas por eles, como R.E.M e Sonic Youth fazem o mesmo até hoje. Outras, criticadas pelo Nirvana, como o Smashing Pumpkins, não fazem.<sup>197</sup> Porém, quando Cobain se deu

---

texto diz, o trítone causa uma dissonância complexa e institui momentos de tensão na música, que, então, busca movimento e resolução.

<sup>196</sup> A entrada para o “Sistrum” (primeiro símbolo na fileira da esquerda em *In Utero*) fala de sua simbologia egípcia como um chocalho que, ao soar, espantava espíritos malignos. Era um símbolo fálico segurado pela Deusa Ísis como representação de seu consorte. Fala-se também do chocalho como representação da união dos quatro elementos que formam o universo. O som do chocalho representaria essa união no processo criativo (WALKER, 1988, p. 105). Relaciono essa última representatividade, tanto aos membros do Nirvana, sobrepostos em sua sonoridade como à rasura de imagens que surgem como personagens em *In Utero* e que serão demonstradas na seção “Letra” adiante.

<sup>197</sup> Faço essa distinção exatamente para mostrar certa hipocrisia presente no comportamento de Cobain nesse ponto. Como Everett True argumenta em sua biografia da banda, pelo menos nesse aspecto, o Nirvana estava se

conta do real valor monetário desses rendimentos, ele passou a se ressentir com os companheiros de banda que, a seus olhos, não faziam tanto trabalho de composição assim. Everett True conta que a banda chegou a terminar nesse período pré-gravação de *In Utero* por conta dessas questões e finalmente Grohl e Novoselic tiveram de devolver certa quantia de dinheiro a Cobain (TRUE, 2002, p. 370). Quando se tratava de questões monetárias, a solidariedade que Cobain demonstrava para com outras bandas não parecia se refletir no meio interno do Nirvana.

A contribuição de cada membro de uma banda e até de outros participantes do processo muitas vezes é intangível. Steve Albini comenta, por exemplo, que “Kurt era o compositor principal e o vocalista, mas os outros dois membros tiveram muito mais envolvimento com a sonoridade final e os rumos da banda do que o crédito que receberam” (GAAR, 2006, p. 68). Um pensamento ecoado pelo produtor do disco anterior, Butch Vig, “Eu me dei conta que muita coisa, muitas das frases [pequenos *riffs* ou passagens] das canções, Chris estava escrevendo no baixo. E eu acho que Kurt basicamente deixava ele criar as próprias partes.” (ROCCO, 1998, p. 182, tradução minha).<sup>198</sup> O mesmo Vig, em outras entrevistas, fala sobre o fato de ter ajudado a banda com alguns de seus arranjos em estúdio, sugerindo, por exemplo, que a ponte usada após os refrãos de “Smells Like Teen Spirit” surgisse ao final de cada um deles, ao invés de apenas no final da música, como era anteriormente. Vig, diferente de Albini, recebe *royalties* de produtor, e não os recebe como compositor, porém, fica claro que ele também teve participação na composição. E o que dizer de Courtney Love que, segundo relatos, ajudava o marido a decidir por certas questões líricas em estúdio e chegou a sugerir o nome do álbum?<sup>199</sup> Ou mesmo de Chad Channing que compôs boa parte do arranjo de bateria de *Nevermind*? Basta ver a versão de “In Bloom” disponível online que comento na seção “Luz” desta tese: é o exato arranjo de bateria que consta em *Nevermind*, apenas mais lento. Em entrevista a Everett True, Channing comenta:

---

torando similar a bandas que criticava (TRUE, 2006, p.370). True chega a dizer que o Nirvana foi, de fato, cooptado e que eles sabiam disso já a partir de *Incesticide* (TRUE, 2006, p. 394-395).

<sup>198</sup> No texto fonte: “[...] I also realized a lot of stuff, a lot of the hooks in the songs, Chris was writing on bass. And I think that Kurt basically let him come up with his own parts. They’re great hooks.” (ROCCO, 1998, p. 182).

<sup>199</sup> Jack Endino, que gravou as primeiras sessões de ensaio daquilo que viria a ser *In Utero* (as faixas dessa sessão serviriam como amostra do material que a banda enviaria a Albini), fala que Cobain e Love tinham uma parceria colaborativa na formação das letras do Nirvana. Embora Endino afirme não acreditar que ela tenha escrito qualquer das letras, segundo ele, os versos de Cobain passavam pelo crivo de Love: “He [Cobain] was literally writing the words in the studio and running them by Courtney – he’d read a line and she’d be like ‘That’s cool, but what about that other line you used to sing?’ I thought ‘Ah, the verbal one and the introspective one are bouncing off each other’” (TRUE, 2006, p. 413). Esse comentário de Endino também sugere a proposta de simbiose amorosa que será mais tarde trabalhada por Cobain em canções como “Milk it”. Voltarei a essa questão adiante.

“É estranho porque nas músicas que eles fizeram nas sessões de Madison, todas as partes de bateria que eu escrevi estão no *Nevermind*”, ele responde. “Há pequenas diferenças, como em 'In Bloom' - eu queria um tipo de coisa mais estrutural. Mas é isso. É uma coisa difícil de pensar, porque quando você está em uma banda, você coloca a colaboração de todos juntos e todos devem ter uma participação igual. Mas a única parte que eu recebo é por 'Polly' porque eu realmente toquei nela. Ninguém nunca escreveu minhas partes para mim. Kurt escreveu as letras e o violão e é só”. (TRUE, 2006, p. 179, tradução minha).<sup>200</sup>

De volta ao disco, “*Scentless Apprentice*” é muito provavelmente a música mais agressiva da discografia do Nirvana. É agressiva não apenas pela sonoridade, mas pela estrutura melódica da canção e pela *performance* também, a bateria de Grohl serve como ponto de apoio e é atravessada pelos *riffs* e gritos arremessados por Cobain contra ela. O baterista iniciou a composição dessa música exatamente a partir da batida de bateria distintiva e do *riff* principal na guitarra, ao qual Cobain adicionou outras progressões instrumentais, a melodia vocal e a letra. Mais que letra, são urros o que ocorrem no refrão em que se repete tresloucados “Go away!” [Sai daqui!] quase não-identificáveis. Para além de uma música que somente se inicia com a bateria, a batida de Grohl é a própria assinatura da canção. A guitarra oscila entre o *riff* principal um tom e meio abaixo da afinação tradicional e *bends*<sup>201</sup> agudos e estridentes que dialogam com a melodia vocal. O baixo, tornado mais discreto nessa canção, pelo trabalho prolixo dos demais instrumentos, apenas encorpa a música, dando solidez e método ao ritmo.

Ainda na linha dos novos encaminhamentos de arranjo que o Nirvana endereçava nesse disco, não há harmonia mais intrincada e arranjo mais sutil que a canção seguinte “*Heart-Shaped Box*”, na qual as linhas do baixo e da guitarra dançam ao redor de si mesmas. A introdução é icônica, naquela que talvez melhor responda à designação de epítome do *grunge*. A progressão do *riff* é mais complexa do que parece, eleva-se com um clichê de

<sup>200</sup> No texto fonte: “It’s weird because on the songs they pulled off the Madison sessions, all of the drum parts that I wrote are on *Nevermind*” he replies. “There are minor little differences, like on ‘In Bloom’ – I wanted a more structural kind of thing. But that’s it. It’s a hard thing to think about because when you’re in a band, you put everyone’s collaboration together and everyone should get an equal share. But the only share I got off that was *Polly* because I actually play four cymbal heads on it. Nobody ever wrote my parts for me. Kurt wrote the lyrics and the guitar and that’s it.”(TRUE, 2006, p. 179).

<sup>201</sup> O *bend* é uma técnica utilizada principalmente em instrumentos de corda. A corda é curvada para que a nota tocada se eleve a uma tonalidade mais aguda. Num *vibrato* mais tradicional, o movimento é rápido e contínuo tornando o tom instável. Em outros casos, os *bends* podem ser mais lentos e progressivos, tornando a nota cada vez mais aguda.

linha<sup>202</sup> que sobe semitom a semitom numa ascendente cromática de mi a fá sustenido, dos acordes de lá menor, fá maior e ré com sétima.

A melodia vocal conta com o uso de intervalos notáveis. Inicia-se em uníssono, sobe a escala do lá menor, passa por uma sétima bemol, volta à sexta e a uma quarta bemol em modo lídio, sempre com o diálogo fincado em relação à frase de finalização do *riff* na guitarra. O encaixe é perfeito. O baixo, por sua vez, oferece uma sequência de *staccatos* que dá destaque à potência da bateria e progride a tensão sobrepujante da música, enquanto a guitarra flui.<sup>203</sup>

No refrão, a guitarra assume um efeito de *fuzz* e dobra-se numa série de *bends* que repetem persistentemente a melodia vocal em três de cada quatro tempos, massacrando a nota vez após vez, causando uma inversão sequencial de repetições (pois omite o terceiro dos quatro tempos) a partir do final do verso “*Complaint! Hey! Wait!*” [Reclamação! Ei! Espere!]. O baixo faz um *swing* de lá para cá, pontuando intervalos estranhos, com *bends* da sexta bemol para a sexta natural, e novamente incluindo um trítone tensivo. No solo, será a vez da guitarra de Cobain pontuar o mesmo estranhamento já presente no baixo, enchendo o campo melódico de entonações e intervalos pouco usuais.

A faixa cinco “*Frances Farmer will have her revenge on Seattle*” [Frances Farmer terá sua vingança sobre Seattle] nos dá oportunidade de discutir uma questão muito prevalente nas composições de Cobain: a suplementação e ambivalência do gênero de seus acordes a partir da introjeção da melodia vocal. Se retirada do contexto musical, essa frase é talvez ainda mais produtiva num âmbito político: a suplementação do gênero através do desenho performático de um corpo. Essa é uma proposição certamente cabível dentro do contexto de fluidez corporal de *In Utero*, ainda que necessite de um salto bastante deleuziano, rizomático para se completar. Outra proposição derivável desse fenômeno é a de que a voz retorna ao instrumento maquínico, a saber, a guitarra, e o desafia a crescer em sonoridade, expandindo nele uma vertigem harmônica que não estava lá inicialmente; a voz sugere no acorde da guitarra uma nota (ou notas) inexistente(s) e faz com que o acorde da guitarra desabroche em escalas maiores ou menores. Por essa omissão inicial, o acorde ganha em impacto. Não por acidente se denominam esses acordes *power-chords*.

De um modo geral, a suplementação dos acordes é uma proposição básica do uso de *power-chords* tão comum à estética *punk*. Contudo, talvez ninguém tenha sido tão inventivo

<sup>202</sup> Um clichê de linha é uma linha gradual (descendente ou ascendente) que se move a partir de um único acorde base. No exemplo descrito acima a progressão se dá, não no acorde base, mas numa linha que progride em uma mesma corda da guitarra e une três acordes na harmonia do *riff* principal.

<sup>203</sup> Essa análise detalhada só foi possível graças aos comentários de Rick Beato sobre a composição de “*Heart-Shaped Box*”. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hMUKMGNX0Uk>. Acesso em 26 de abril de 2019. De fato, reproduzo muitos de seus comentários, apenas realizando a tradução.

ou flexível no uso dinâmico dessas escalas quanto o vocalista do Nirvana. O *power-chord* é constituído a partir da nota dominante e sua quinta. Muitas vezes adiciona-se também uma oitava da nota dominante.<sup>204</sup> Grande parte da obra do Nirvana, especialmente em *Nevermind* se constrói através desse modelo de acorde. O que ele permite é a indefinição do gênero do acorde em maior ou menor. Ao omitir as notas mais agudas que definiriam o uso de uma escala ou de outra, o acorde se torna mais potente, guarda em si mais energia, especialmente quando distorcida, pois pode dar vazão tanto a uma como à outra ou até mesmo variá-las. Do maior *hit* “Smells like teen spirit” à canção póstuma “You know you’re right” [Você sabe que está certa], virtualmente todas as canções do Nirvana utilizam esse tipo de encadeamento harmônico para criar campos de tensões sofisticados e melodias ricas em seus intervalos. Cobain usava, na melodia, como se espera tradicionalmente, a quinta e a terça da nota dominante, mas tingia a restante amplitude do campo harmônico com extensões variantes para povoar seu alcance e possibilidade. Ao ouvido não-treinado, essas questões técnicas não são imperceptíveis. É o que faz a música soar estranha ou misteriosa, boa, explosiva ou qualquer adjetivo que se queira dar, pois de uma forma ou de outra somos todos treinados, se não na teoria desses campos harmônicos, certamente na percepção deles.

É no refrão de “Frances Farmer will have her revenge on Seattle” que esse uso se torna bastante notável, quando Cobain canta a terça omitida de cada um dos *power-chords* do refrão em “*I miss the comfort in being sad*” [Eu sinto falta do conforto de ser triste], ou seja, (re)construindo o acorde com o uso da voz e preenchendo a evocação verbal de mistério.<sup>205</sup>

Há um “respiro” no disco na faixa 6, “Dumb” [Burro], que finaliza o lado A. A ideia de um “respiro” aqui é relevante, pois a ambientação musical nos fala quase como se lhe faltasse fôlego, como se lhe faltasse água, a voz ressaqueada de Cobain soa constricta como se pedisse um copo de água. É nessa encenação que o vocalista do Nirvana demonstra sua flexibilidade vocal e performática. A banda, igualmente, demonstra a amplitude de seu jogo

---

<sup>204</sup> Ou seja, a terça é omitida. Numa tríade simples, um acorde é formado por três notas básicas: uma tônica, uma terça e uma quinta. A tônica é a nota principal, que determina a altura e o nome do acorde. A tônica do Lá maior, por exemplo, é a nota Lá. A terça desse acorde é o Dó sustenido e o acorde é maior porque o Dó é a terceira nota a partir da tônica (Lá, Si e Dó) e está a dois tons de distância da tônica. Temos nesse intervalo as notas Lá, Lá sustenido, Si, Dó e Dó sustenido, totalizando um intervalo de dois tons. Já o acorde de Lá menor é definido por ter uma terça menor, ou seja, uma terça que está num intervalo menor do que dois tons da nota dominante. A terça do acorde de Lá menor é, nesse caso, a nota Dó, ao invés do Dó sustenido usado no acorde maior. O terceiro componente de formação do acorde, a quinta, é o Mi em ambos os casos. Ao usar só a tônica e a quinta, o *power-chord* causa uma indeterminação entre acorde menor ou maior.

<sup>205</sup> Uma anedota: Lembro-me de, quando eu era jovem, desentender essa frase. Criava uma frase que só poderia ser minha própria e falava de uma culpa anterior a minha existência “I must have comforted Emilia Saaa”. Quem era essa tal Emilia, não sei, mas tinha peso de Judas. E o nonsênsico aspecto de seu sobrenome indeterminado só aumentava o mistério e o jogo da proposição. Falarei mais sobre esse processo de desentendimento das letras na seção “Letra”.

instrumental, novos horizontes também apontados pela *performance* do acústico MTV. É a primeira faixa do disco que conta com uma trilha de violoncelo por Kera Schaley, sob a direção de Cobain, numa linha delicada e torturada que desliza pelo fundo da canção quase escapulindo pelas bordas da linha de fuga na ponte estrutural. Como Cobain canta, “passemos rente ao sol e caímos no sono, desejemos, pois a alma é barata” (COBAIN, 1993, tradução minha).<sup>206</sup>

A faixa soa bastante diferente das demais canções até ali, embora sua materialidade, seu timbre, sua “carne” seja a mesma. O dedilhado é clássico estilo cobainiano e remete a outras faixas anteriores como “Lithium”; a progressão de acordes está dentro de um modelo formulaico de Cobain e remete a outras canções como “Polly”. A inventividade dessa faixa, além da *performance* vocal que encena uma ressaca narcótica é, sobretudo, lírica.

Já sobre o lado B do disco, “Very Ape” [Muito Primata] é uma música, se não genérica, certamente despreziosa. A mais abertamente metapoética das faixas de *In Utero* fala da relação de Cobain (ou, menos biograficamente falando, do sujeito poético) com a literatura e a composição, bem como interpõe um relance do tipo de discussão lírica que se possa ter a respeito de suas canções. Discutiremos essas questões com maior pausa na próxima seção. Por enquanto, vejamos apenas a primeira estrofe da canção: “Estou enterrado até o pescoço / Em mentiras contradicionárias / Eu me orgulho de ser o rei da iliteratura / Eu sou muito macaco e muito legal” (COBAIN, 1993, tradução minha).<sup>207</sup>

Uma questão notável que se sobressai à medida que avançamos na escuta do disco é a padronização estética dele. Para além da simples masterização, ou mesmo da óbvia padronização que as faixas têm por terem passado por um mesmo processo de produção, dentro do mesmo período de duas semanas, e por terem sido compostas e executadas pelos mesmos músicos, a padronização ou a proposta estética de *In Utero* tem um caráter quase curatorial. As faixas dialogam entre si de uma maneira explícita, mas também subterrânea, povoando não só um mesmo campo musical, mas também um mesmo plano temático disjuntivo, um mesmo campo de existência em que, embora elementos díspares surjam, estão sempre irremediavelmente em contato com a totalidade da existência, precisamente pelo fato de que estão atados juntos, fadados a desintegrarem-se ao fim da emissão.

<sup>206</sup> No texto fonte, a letra da ponte (ou interlúdio) da canção é: “Skin the sun / Fall asleep / Wish away / So is cheap / Blessed word / Wish me luck / Soothe the burn / Wake me up” (COBAIN, 1993).

<sup>207</sup> No texto fonte: “I am buried up to my neck in / Contradictionary lies / I take pride as the kind of illiterature / I’m very ape and very nice” (COBAIN, 1993).

Abaixo, transcrevo a descrição de Cobain sobre a temática de “Dumb”. Note-se que minha tradução busca preservar a informalidade e, em alguns momentos, a confusão de seu relato:

Toda aquela maconha, tudo supostamente não viciante, inofensivo, seguro baseado que danificou meus nervos e arruinou minha memória e me fez sentir vontade de explodir o baile de formatura. e a paciência de tocar violão por 5 horas todos os dias depois da escola. e dormir durante o dia quando deveria ter prestado mais atenção aos meus estudos. especialmente em inglês, às vezes um Às vezes um X na minha mão ou na testa e a sensação de que simplesmente não era forte o suficiente, então subi a escada até a papoula. nem todo mundo faz o último, então aprendi uma lição, eu não tenho absolutamente nenhum direito de expressar minhas opiniões até que eu saiba todas as respostas. demais. (COBAIN, 2002, p. 235, tradução minha).<sup>208</sup>

Essa é uma das explicações para os significados prosaísticos das canções em *In Utero* que Cobain escreveu em seus diários. O fato de que ele usa a mesma metáfora utilizada no clipe de “Heart-Shaped Box” de subir uma escada sacrificial, além de fazer referência a outra imagem evocativa de seus clipes (dessa vez “Smells like teen spirit”, quando fala de explodir o baile de formatura), dificilmente pode ser levado como coincidência. Eis a razão de podermos ligar a figura de Cobain ao velho que sobe, por força de suas próprias pernas, a escada sacrificial em meio ao campo de papoulas no clipe de “Heart-Shaped Box” – além, é claro, das evidências internas do próprio clipe.

“Very Ape”, embora quase complementar a “Dumb”, se nos ativermos estritamente aos seus títulos (e também porque estruturalmente são começo e fim de seus respectivos lados do vinil), é descrita simplesmente nas explicações dos diários de Cobain com “*I forget*”, afinal a maconha parece ter arruinado sua memória. É uma ironia ou uma forma de aceitação da posição com a qual Cobain joga constantemente, a de ser (ou de ser colocado/percebido como) ao mesmo tempo iletrado e o rei da literatura. “*I take pride as the king of iliterature / I am very ape, and very nice*”, ele canta no arremate de sua primeira estrofe. Alguns minutos antes, o álbum nos dizia, “*I think I am dumb, or maybe just happy*” [talvez eu seja burro ou talvez só feliz] (COBAIN, 1993).

---

<sup>208</sup> No texto fonte: “All that pot. all that supposedly unaddictive, harmless, safe reefer that damaged my nerves and ruined my memory and made me feel like wanting to blow up the prom. and the patience to play guitar for 5 hours every day after school. and to sleep during the day when I should have paid a bit more attention to my studies. especially in English sometimes an At sometimes an X on my hand or forehead and the feeling that it just wasn’t strong enough so I climbed the ladder to the poppie. not everyone does the latter so ive learned one lesson, I have absolutely no right to express my opinions until I know all the answers. far out.” (COBAIN, 2002, p. 235).

Um fator, tanto incidental como corriqueiro, que contribui para a atmosfera do disco é o fato de que Grohl estava compondo todas as suas faixas de bateria por si só para esse disco. O estilo lancinante e potente de Grohl dá ao disco também uma qualidade estética sombria que seria impossível de alcançar sem ele, sem sua assinatura peculiar por detrás dos tambores. Vemos assim que há, portanto, outros fatores que dialogam com as temáticas do disco para além da intenção ou da disposição de elementos verbais e imagéticos proposta por seu autor principal.

Em “Milk it”, essa natureza sombria da “cozinha rítmica” (baixo e bateria) transparece de maneira mais potente. Em outros momentos da dinâmica *quiet-loud-quiet* do Nirvana isso já era observável. Contudo, em muitas dessas canções anteriores, a ambientação harmônica ainda carregava uma leveza, um fundo lírico de otimismo sessentista fincada numa herança beatlemaniaca. Em *In Utero*, essa atmosfera, essa linha dourada de horizonte já está consumida e há apenas uma tensão que parece assumir forma sentiente. Esses momentos de dinâmica baixa (*quiet*) sustentam a canção em diversos exemplos, como em “Heart-Shaped Box”. Todavia, em “Milk it” o que eles sustentam não é mais um sonho orgástico de esperança inalcançável. Se está para uma leveza qualquer do ar, o que se sustenta através da dinâmica e do diálogo baixo-bateria está suspenso apenas como um céu pesado de chuva, prestes a trovejar, prestes a extinguir o mundo em água, em som e fúria.<sup>209</sup>

Enquanto isso, o vocal está perdido, errante e novamente sem força. Ou, melhor colocado, talvez não esteja sem força, mas sem foco. Mais uma vez, a habilidade vocal de Cobain, tanto improvisacional como técnica, demonstra sua flexibilidade cênica. A sonoridade da guitarra sugere círculos imprecisos e incompletos, num jogo brincalhão ao redor da corda tensiva de baixo e bateria ao longo dos versos da canção. No refrão, ela é só violência, mas nos versos mantém uma persistente sutileza donde vez ou outra surge uma aresta farpada. A bateria é impressionante em sua sonoridade, pontuando a canção, especialmente nos refrãos com sua precisão e potência quando Grohl golpeia a caixa e o bumbo numa frase (análoga a *staccatos*) que permite o salto à explosão de barulho que surge em seguida. A voz prenuncia o absurdo de sua incompreensão e grita os (compreensível apenas através da notação feita no encarte do álbum) versos “*Doll steak, test meat*” [Bife de boneca, carne de teste] que são persistentemente partidos, como se gerassem um trauma, pelo

---

<sup>209</sup> A entrada para “Abelha” (segundo item da fileira de baixo em *In Utero*) no dicionário de Barbara Walker fala de sua ligação à deusa Afrodite e da pureza representada pela associação à maternidade. Suas sacerdotisas eram também as abelhas, ninfas que serviam a deusa. A mais alta delas era chamada o Hímeme (WALKER, 1988, p. 414-415). Esse trecho em específico entra em debate com os versos de Cobain em “Heart-Shaped Box” sobre o hímeme partido de Sua Realeza. Prenunciam aqui, talvez, uma desconexão com a deidade.



ataque da bateria. Novamente, ocorre um diálogo semântico a partir da estrutura e da *performance* sonora musical, para além das palavras. No verso, o bumbo também pontua a cadência musical como batidas de seu coração.

“Pennyroyal tea” é bastante sustentada pela mesma tensão baixo-bateria. Nela, a guitarra entra com um composto de sonoridade diferente do que vinha sendo apresentado até ali, pelo menos em termos da timbragem e dos efeitos postos nela. Estamos prestes a adentrar o ato final do álbum, seu último terço. Apresenta-se então uma linha de fuga. Menos agressiva e mais contida, ela tem uma qualidade mais grave para acompanhar em paralelo os vocais mais abertos da música, nessa que talvez seja a mais próxima de qualquer perspectiva reencontrante da vibrância vocal *yeah yeah yeah* dos Beatles.<sup>210</sup> Essa percepção mínima advém simplesmente da sobreposição vocal harmônica, pois, se a ambientação lírico-instrumental remete a algo é novamente à desolação e à quietude propostas anteriormente em “Dumb”. A canção fala, afinal, de um chá abortivo. “Sente e beba”, sugere o sujeito poético, numa possível referência a *Alice’s Adventures in Wonderland* [Alice no País das Maravilhas]. A bebida representa aqui, mais uma vez, um trauma narcótico que surge como uma inserção ou suplementação química e que transforma o corpo lírico. Temos uma harmonização vocal que, longe da referência dos Beatles que permeara *Nevermind*, soa angustiada e descreve diferentemente o Nirvana. É uma das poucas músicas em que se tem uma dobra harmônica para encorpar o vocal principal de Cobain. Na maior parte das canções, a voz tem poucos efeitos sobre si e, por isso mesmo (embora menos “encorpada”), remete mais ao corpo que provê aquela voz. Diferente do método adotado em *Nevermind*, que buscava reunir as melhores partes de cada *take* para fazer uma edição em busca do aperfeiçoamento, os *takes* vocais de *In Utero* buscam preservar a *performance* tal como aconteceu, buscam também apresentar a voz daquele corpo como ela se mostrava, sem grandes realces de suas qualidades timbrais e amplitudes tonais ou retoques de suas “falhas”, embora a masterização de Bob Ludwig tenha suavizado o produto final.

Ruído é o nome do jogo em “Radio Friendly Unit Shifter”, a canção que inicia o bloco prototípico *punk* junto a “Tourette’s” [Síndrome de Tourette]. Em seu artigo “Closing the circle: that punk with Burroughs” [Fechando o círculo: aquele punk com Burroughs], John Rocco faz um esforço para conciliar as influências entre a herança literária da Geração *Beat*, o

---

<sup>210</sup> É claro, há uma fase e uma porção do catálogo dos Beatles a que me refiro, com a qual a obra do Nirvana não mais dialoga. Há certamente um diálogo com fases posteriores que persiste ainda em *In Utero*, especialmente com a carreira solo de John Lennon, mas também à discografia dos Beatles a partir de *Rubbersoul*.

*punk* setentista e o trabalho de Kurt Cobain. Para Rocco o fechamento do círculo e o que atraiu Cobain à obra de Burroughs foi a técnica de *cut-up*, o método básico de ataque à cultura *mainstream* advogado pelo escritor. A técnica consistia em justaposição arbitrária de palavras e textos. Burroughs a utilizava como modo de alargar as possibilidades da narrativa tradicional – ainda que, ironicamente, ele trabalhasse dentro de uma tradição literária que se estendia, com esse mesmo intuito, desde James Joyce e Samuel Beckett a Joseph Conrad (ROCCO, 1998, p. 99). A trilogia de Burroughs em *Nova Express* [Expresso Nova], *The Soft Machine* [A máquina suave] e *The Ticket That Exploded* é o trabalho que estabelece melhor essa técnica, mas seus relances podem ser vistos ainda em *Naked Lunch*, um dos livros favoritos de Cobain. Rocco destaca uma seção de *The Ticket That Exploded* (todo um capítulo intitulado “The invisible generation” [A geração invisível]) em sua publicação do *Nirvana Companion* [Companheiro ao Nirvana] na qual, segundo o analista, a obra de Burroughs mais claramente pontua as características de sua técnica. Eis Burroughs:

a mais simples variedade de cortes em fita pode ser executada com uma máquina como esta registre qualquer texto rebobine para o começo agora siga para frente em intervalos arbitrários pare a máquina e grave um texto curto siga em frente pare grave onde você gravou sobre o texto original as palavras são apagadas e substituídas por novas palavras faça isso várias vezes criando justaposições arbitrárias, você notará que os cortes arbitrários são apropriados em muitos casos e sua fita cortada faz sentido surpreendente [...] você aprenderá a dar as dicas você aprenderá a plantar eventos e conceitos depois de analisar as conversas gravadas você aprenderá a conduzir uma conversa onde quer que ela vá para a liberação fisiológica alcançada como linhas verbais de associação controlada (ROCCO, 1998, p. 104-105, tradução minha).<sup>211</sup>

Nota-se, rapidamente nesse trecho (como no anterior que apresentei da mesma fonte), a fluência desregrada que ele propõe, o não-uso de pontuação ou grafias maiúsculas, o eventual deslize da sintaxe ou breve desregramento focado em estabelecer um passe de caos e os espaçamentos lacunares alongados. Como Cruz (2013) nota, eram aspectos característicos da Literatura Pop, a irreverência de seu discurso e o desregramento insubordinado à gramática. Apesar disso, nota-se que a arbitrariedade pregada por Burroughs se torna finalmente não tão arbitrária assim e que a técnica guarda em si um caráter de composição que deverá ser apreendido por seu propositor na medida em que ele pratica a técnica.

<sup>211</sup> No texto fonte: “the simplest variety of cut up on tape can be carried out with one machine like this record any text rewind to the beginning now run forward at arbitrary intervals stop the machine and record a short text wind forward stop record where you have recorded over the original text the words are wiped out and replaced with new words do this several times creating arbitrary juxtapositions you will notice that the arbitrary cuts in are appropriate in many cases and your cut up tape makes surprising sense [...] you will learn to give the cues you will learn to plant events and concepts after analyzing recorded conversations you will learn to steer a conversation where you want it to go the physiological liberation achieved as word lines of controlled association” (ROCCO, 1998, p. 104-105).

Noto também o fato de que Burroughs fala de uma liberação fisiológica a ser alcançada através do texto como “linhas verbais de associação controlada”. Essa afirmação se aproxima do argumento que venho desenvolvendo acerca do método empregado na obra do Nirvana. A proposição também está de acordo com a temática já estabelecida pela obra pregressa de Burroughs da associação do corpo humano com entidades corpóreas diversas, seja na verve reptiliana dos Mugwumps em *Naked Lunch*, seja na proposta maquínica de *The Ticket That Exploded*. Neste, Burroughs escreve: “uma fita gravada é uma seção exteriorizada do sistema nervoso humano [...] você é um gravador programado para gravar e reproduzir quem programa você quem decide o que as fitas reproduzem no tempo presente” (ROCCO, 1998, p. 108, tradução minha).<sup>212</sup>

Burroughs fala ainda de um véu cinzento que separa o indivíduo do que ele vê e não vê, esse véu seria exatamente os registros gravados anteriormente, a máquina de controle. É essa máquina a característica fundamental da geração invisível, em sua escrita, uma “geração eficiente”. Ele defende a tese de que é possível cortar caminhos através desse véu para enxergar mais claramente. É aí que entra a técnica de *cut-up*. E o exemplo mais potente que Burroughs advoga logo em seguida é exatamente um encontro de literatura e cultura pop. Ele escreve: “várias centenas de gravadores ecoando os leitores poderiam tocar uma leitura de poesia com magia imprevisível e pensar que cinquenta mil fãs de beatles armados com gravadores de fita poderiam fazer no estádio shea” (ROCCO, 1998, p. 106, tradução minha).<sup>213</sup>

É bastante revelador o fato de que não só Burroughs parece descrever em seu método exatamente o processo de gravação da música pop moderna como o fato de que seu exemplo povoa o mesmo universo com cinquenta mil fãs armados com gravadores – eles próprios não seriam também gravadores? Além disso, ele fala da potência desse processo. Parece-me que a potência é libertadora apenas na medida em que ela se torne crítica e que, nas palavras de Burroughs, os indivíduos aprendam a fazer a máquina falar.

De volta a Cobain, Rocco (1998, p. 100) argumenta que essa é a força por detrás de suas canções: elas são pedaços cintilantes de poesia combinados sob uma massa crítica de urro musical. A música mantém as palavras juntas e as palavras ameaçam esfacelar a música. O termo “critical mass of roaring music” [massa crítica de urro musical] utilizado por Rocco

<sup>212</sup> No texto fonte: “a tape recorded is an externalized section of the human nervous system [...] you are a programmed tape recorder set to record and play back who programs you who decides what tapes play back in present time” (ROCCO, 1998, p. 108)

<sup>213</sup> No texto fonte: “several hundred tape recorders echoing the readers could touch a poetry reading with unpredictable magic and think what fifty thousand beatle fans armed with tape recorders could do to shea stadium” (ROCCO, 1998, p. 106).

denota a criticidade que reside não na palavra bem articulada, mas no urro. Se a voz remete ao corpo, portanto, essa potência crítica reside no próprio corpo em transe performático, o corpo cantado elétrico que comunica talvez mais que a letra, qual no poema de Whitman referenciado no título deste capítulo: “A expressão de um homem bem-feito aparece não somente em sua face [...] vê-lo passar transmite tanto quanto o melhor poema.. talvez mais” (WHITMAN, 1986, p. 116, tradução minha).<sup>214</sup>

O processo de composição adotado por Cobain sempre foi o de coletar pedaços “aleatórios” de seus escritos e colocá-los em justaposição, criando tanto atrito quanto penetração entre temas divergentes. Contudo, essa arbitrariedade, como o próprio Burroughs retrata, não é tão aleatória assim; há uma “massa crítica” que realiza essa colagem, uma perspectiva crítica que realiza também um desígnio estético. Como vimos anteriormente, essa massa crítica, relacionada às pulsões desejantes do corpo, pode não ser consciente, baseada em saberes alternos não necessariamente discursivos.

Há outro elemento importante na obra de Burroughs. Os aparelhos de gravação de áudio descritos por ele proporcionam uma experiência que é fundamentalmente de alteridade. Afinal, usam-se esses equipamentos para gravar a voz do outro. Ainda quando o utilizamos em nossa própria voz, a proposta de Burroughs é a de que, inicialmente, nos desconhecemos ou, para usar os termos de Butler (2015), o indivíduo se constitui opaco a si. Na obra do Nirvana, se nos centrarmos apenas nas letras, emergimos num cenário em que inicialmente a única voz é a de Cobain<sup>215</sup> (as outras estão tão somente implícitas) e apenas esse segundo processo de desconhecimento individual está operante. Contudo, se levarmos em consideração o processo de composição, mesmo em estúdio, não há como negar a premência da voz dos outros; seja de Steve Albini, Butch Vig, Jack Endino, Dave Grohl, Krist Novoselic, Courtney Love ou Kera Schaley. Todas essas vozes que são também diálogos com instrumentos maquínicos perpetrados por esses indivíduos e para além deles em suas comunidades e propostas de comunicações compõem o urro musical restante.

*In Utero* é talvez o ponto da carreira do Nirvana em que essa massa crítica se tornou mais focada, como se o dilúvio, afinal, se permitisse cair. Várias das questões propostas dentro desse diálogo entre o Nirvana e Burroughs são mais facilmente contempladas nesse disco exatamente nas canções que chamei de prototípicas *punk*.

---

<sup>214</sup> No texto fonte: “The expression of a wellmade man appears not only in his face [...] to see him pass conveys as much as the best poem.. perhaps more” (WHITMAN, 1986, p. 116).

<sup>215</sup> Uma palavra nunca é pertencente a alguém sozinho. Até as palavras dos diários de Cobain são signos de alteridade irremediável.

Em “Radio Friendly Unit Shifter” a colagem poética é, sobretudo, ruidosa. Mais uma vez, a tensão baixo-bateria estabelece uma base sobre a qual o campo harmônico pode fluir. Porém, dessa vez, esse campo se constrói em um jogo cujos desígnios são subverter a própria harmonia. É como se Cobain corresse de um lado para o outro da sala, jogando tinta sobre uma tela turva posta por Grohl e Novoselic, mas a tela é a própria sala, pois o som ecoa e reverbera. A mídia, mais que tridimensional, está em movimento e gera movimento, está mais claramente relacionada à dissolução do tempo, embora seja também gravada e repetível. Como um herdeiro pós-moderno do modernismo, Cobain não opera mais sob o ritmo de um Jackson Pollock. Ele leva aquela proposta um passo adiante. Não é mais somente tinta que ele arremessa contra a tela, mas sua própria urina, seu gozo, seu equipamento eletrônico e seu urro também.<sup>216</sup> Como nas colagens da Pop Art, as colagens das execuções musicais de guitarra e voz inseridas na gravação, sobrepostas em várias linhas de gravadores diferentes, também contém registros dispersos de palavras, sons e silêncio – um procedimento que Cobain já adotava desde *Bleach* erráticamente. Por outro lado, a canção conta com apenas um mesmo *riff* que se repete à exaustão, como base tensa e distorcida, em baixo, guitarra e bateria. Como Deleuze previa, a fórmula do pop leva inexoravelmente à exaustão e à vibração dessa aridez (DELEUZE, 2015, p. 271). A canção é dominada pela bateria em seu furor incessante, como uma fita ou esteira maquina que corre de uma ponta a outra do percurso, finalmente dominando por completo a sonoridade nos últimos momentos da faixa. A única variação é a ponte em que Cobain arrisca novamente seu misto de honestidade e acúmulo técnico-material-performativo, ao cantar: “Odeie, odeie seus inimigos / Salve, salve seus amigos / Ache, ache o seu lugar / Fale, fale a verdade” (COBAIN, 1993, tradução minha).<sup>217</sup>

Os versos das primeiras estrofes tem dificuldade de se relacionar um com o outro em seus temas e sujeitos. O próprio título da canção, por sua falta de coesão sintática, nos remete a um estado mental, mas também linguístico, de confusão e caos, sempre controlados. Note-se também a fraseologia mecânica que o eu lírico assume (ênfatizado em minha tradução pelo uso dos infinitivos), negando a presença de um sujeito definido a muitas das orações. Como Cruz (2013, p. 110) também nota, a utilização dos infinitivos está ligada à anulação do sujeito da ação como procedimento estético utilizado pela linguagem pop para deslocar a unidade do

---

<sup>216</sup> Everett True comenta que Cobain pintava com o que tivesse à mão: tintas acrílicas, marcadores de textos, jet de spray, sangue, canetas, lápis e seu próprio sêmen ocasionalmente (TRUE, 2006, p. 123).

<sup>217</sup> No texto fonte: “Hate, hate your enemies / Save, Save your friends / Find, find your place / Speak, speak the truth” (COBAIN, 1993).

ser frente à automação imposta pela indústria do consumo. O indivíduo é conduzido a negar sua própria identidade, mesmo enquanto gera expressão.<sup>218</sup>

Usar uma vez e destruir  
Invasão de nossa pirataria  
Expulsão da placenta de uma nação  
Passa fome sem sua chave-mestra

Te amo pelo que eu não sou  
Não quero o que eu tenho  
Cobertor acneado com marcas de cigarro  
Falar tudo de uma vez e alternado  
[...]  
Nada a ver com o que você pensa  
Se você pensa sequer  
Opostos bipolares se atraem  
Do nada, minha bolsa estourou (COBAIN, 1993, tradução minha).<sup>219</sup>

Ruído também é o que Cobain canta em “Tourette’s”. Deixo que o próprio Cobain traga primeiro sua explicação para a letra da música que, em minha visão, se trata muito mais de uma perspectiva sobre a ambiência musical da canção do que propriamente sobre a letra. Afinal, no encarte de *In Utero*, para a letra de “Tourette’s” consta apenas o nonsênsico “Culk, Tish, Slips”. Preservo na explicação as rasuras que Cobain fez no texto original:

Tourrets: eu. idoso. ~~eu fiz~~  
fiz a minha conclusão. mas ninguém mais ouvirá.  
Aves Os pássaros são e sempre foram velhos reencarnados com síndrome de tourrets e ~~todas as manhãs~~ tendo de alguma forma conseguido enganar a saga reprodutiva, eles transam um comooutro e cuidam de seus reparos domésticos e crianças, sem jamais perder de vista sua verdadeira missão. gritar a plenos pulmões em uma horripilante fúria infernal toda manhã no nascer do dia para nos alertar sobre toda a verdade que eles conhecem a verdade. Gritando assassinato sangrento em todo o mundo em nossos ouvidos, mas infelizmente NÓS não falamos pássaro.  
as baleias respondem ~~de maneira semelhante~~ a sua mensagem para nós de maneira semelhante. por encalhar-se. [mais abaixo na página] este álbum é dedicado a parentes mortos. Eles são quentes e cheios de sorrisos felizes.

<sup>218</sup> Eis o texto de Cruz: “Além disso, o uso do infinitivo enfatiza a automação importa ao indivíduo pela indústria do consumo que o transforma em uma espécie de autômato, um tipo de robô humano controlado pela mídia sem nenhum poder de decisão. A unidade do ser é deslocada, visto que o sujeito da ação é anulado. O indivíduo então se exprime através de marcas e rótulos que revelam seu gosto, sua falta de opção e seu *status*. Essas marcas passam a significá-lo, conduzindo-o à negação da sua própria identidade” (CRUZ, 2013, p. 110). O trecho, na publicação de Cruz, é acompanhado de imagens com obras de Warhol, das latas Campbell’s e outras marcas.

<sup>219</sup> No texto fonte: “Use just once and destroy / Invasion of our piracy / Afterbirth of a nation / Starve without your skeleton key / I love you for what I am not / I did not want what I have got / Blanket acne'd with cigarette burns / Speak at once while taking turns / What is wrong with me / What is what I need / What do I think I think / Nothing to do with what you think / If you ever think at all / Bi-polar opposites attract / All of a sudden my water broke” (COBAIN, 1993).

Seguro. (COBAIN, 2002, p. 236, rasuras no texto fonte, tradução e comentário meus).<sup>220</sup>

Uma das características mais apontadas por críticos da banda é a de que as letras são irreconhecíveis ou sem sentido e que, ao se ouvir a música, não somos capazes de discernir o que o vocalista diz, para além de seus gritos. Essa é uma crítica que se arrasta na música pop desde que Bob Dylan eletrificou seu *setlist* no Newport Festival em 1965 para uma recepção de vaia do público *folk*. A incompreensão é essencial à obra do Nirvana e, talvez, inerente à experiência humana da música midiada, codificada. A iconicidade do registro, da “voz elétrica” tornada mídia é, qual Brian Eno certa vez qualificou, o som do fracasso, fracasso da mídia, fracasso da mensagem, fracasso da própria vida. E essa é também a paixão inerente a ela, o fato de que ela nos fala subterraneamente da morte.

Eis a citação de Eno:

O que quer que você ache estranho, feio, desconfortável e desagradável sobre uma nova mídia certamente se tornará sua assinatura. Distorção de CD, a agitação do vídeo digital, o som de 8 bits – tudo isso será valorizado e emulado assim que puder ser evitado.

É o som do fracasso: muito da arte moderna é o som das coisas saindo de controle, de um ambiente que chega aos seus limites e se desfaz. A guitarra distorcida é o som de algo muito potente para a mídia que o deveria carregar. O cantor de blues com a voz rachada é o som de um grito emocional muito poderoso para a garganta que o libera. A excitação do filme granuloso, de preto e branco alvejado, é a empolgação de testemunhar eventos também momentâneos demais para a mídia designada a gravá-los.

Nota para o artista: quando a mídia falha conspicuamente e especialmente se falha de novas maneiras, o ouvinte acredita que algo está acontecendo além de seus limites. (ENO, 1996, p. 281, tradução minha).<sup>221</sup>

Em “Tourette’s” o fato de que Cobain canta sem pronunciar bem as palavras gera outro nível claramente mais proposital de ruído em relação ao restante de sua obra. Ainda

<sup>220</sup> No texto fonte: “Touretts: me. old man. ~~have made~~ / have made my conclusion. but nobody will listen any more. / Birds. Birds are and always have been reincarnated old men with touretts syndrome and ~~every morning~~ having somehow managed to dupe the reproductive saga they fuck eachother and tend to their home repairs and children while never missing their true mission. to scream at the top of their lungs in horrified hellish rage every morning at day break to warn us all of the truth they know the truth. Screaming bloody murder all over the world in our ears but sadly WE don’t speak bird. / the whales respond ~~in a similar way~~ with their message for us in similar ways. by beaching themselves. / this album is dedicated to dead relatives. They are warm and full of happy smiles. Safe”. (COBAIN, 2002, p. 236, rasuras no texto fonte).

<sup>221</sup> No texto fonte: “Whatever you now find weird, ugly, uncomfortable and nasty about a new m edium will surely become its signature. CD distortion, the jitteriness of digital video, the crap sound o f 8-bit – all these will be cherished and emulated as soon as they can be avoided. It’s the sound of failure: so much o f modern art is the sound of things going out o f control, o f a m edium pushing to its limits and breaking apart. Th e distorted guitar is the sound o f something too loud for the m edium supposed to carry it. The bluessinger with the cracked voice is the sound o f an em otional cry too powerful for the throat that releases it. T he excitement of grainy film, of bleached-out black and white, is the excitement of witnessing events too momentous for the medium assigned to record them. Note to the artist: when the m edium fails conspicuously, and especially if it fails in new ways, the listener believes something is happening beyond its limits.” (ENO, 1996, p. 281).

assim, ele não consegue, qual um paciente da síndrome, parar de falar. Além disso, o fato de que ele constrói, em seu texto explicativo uma metáfora para com animais, a saber, pássaros e baleias cria uma dissonância notável se contraposta à musicalidade apresentada na canção. Afinal, é uma canção típica de *punk-rock*, barulhenta, distorcida e gritada, com os instrumentos num volume mais alto do que deveriam estar e com a bateria incessante de Grohl. Assemelhar esse som ao tradicionalmente tranquilo canto dos pássaros é uma operação notável, mas segundo Cobain, os pássaros, reencarnações de velhos seres humanos, também cantam incessantemente um assassinato sangrento. As baleias, outro exemplo de animal que inspira tradicionalmente um senso de tranquilidade, compõem sua mensagem violenta se matando em nossas praias. Suas mensagens, de todo modo, inevitavelmente, falham.

“All apologies” é a união das vertentes que tensionaram a musicalidade do Nirvana ao longo do álbum e da sua carreira. Uma canção absolutamente pop em sua melodia, mas cheia de pontos de fuga em sua roupagem cada vez mais ruidosa, o casamento e o enterro da canção, como Cobain canta no refrão, “in the sun, in the sun!” [no sol, no sol!] (COBAIN, 1993). Se a música inicialmente soa fúnebre com seu dedilhado revolvente em tom gravíssimo de ré bemol, ela passa por momentos de elação no refrão em que se canta exatamente sobre o amor e a morte para se encerrar também, qual “Radio Friendly Unit Shifter”, numa peça de cacofonia que remete ao Velvet Underground. As vozes descompassadas então cantam “All and All is All we are” repetidas vezes, beirando o automatismo da linguagem dadaísta e da literatura pop. Elas enchem a canção de incertezas, que são outro aspecto do mesmo debate entre melodia e ruído; melodia é precisão, é alcançar as notas corretas no momento exato. As vozes de “All apologies” se descompassam porque demonstram incerteza e hesitação ou porque são autômatas e não seguem a fluidez proposta pela canção, então caem da melodia e perdem-se em ritmo atonal. Perdem força e vão se decompondo, se desgastando. Sofrem ainda colagens e sobreposições de mais frases iguais a si. Tornam-se cada vez mais incoerentes; já são, desde sua concepção, tautológicas, até que se encerram. Ou parecem se encerrar, pois há ainda um silêncio e uma última canção escondida, como em *Nevermind*.

A música final é “Gallons of rubin alcohol flow through the strip” [Galões de álcool propílico correm pela avenida] e muito do que eu disse anteriormente sobre a faixa secreta de *Nevermind* se aplica também aqui. Mais do que em qualquer faixa de *In Utero*, o vocal de Cobain é baixíssimo e de difícil compreensão, tanto pelo volume baixo dos versos como pela explosão consequente nos refrãos. O *riff* de guitarra aparece e desaparece, pairando vez ou outra por cima do campo tenso do baixo-bateria, repetitiva base, levemente balanceada pela



dança que Grohl propõe entre seus tambores de alcance tonal médio, algo incomum para ele como baterista. O vocal é hesitante também, durante grande parte dos versos, e, na medida em que a canção progride, as palavras se tornam mais claramente improvisadas por Cobain, que inclusive pede a seu baterista que contribua um ou outro verso para a execução, até que chegamos ao refrão. Cobain intensifica sua performance ao gritar no refrão que, por vezes, é vocal, outra vez é apenas guitarrístico; em ambos os casos é barulhento. A estrutura da canção, inicialmente, é de difícil apreensão, pois é fincada no aspecto improvisacional. Os músicos hesitam em terminá-la e hesitam em recomeçá-la várias vezes. Cobain propõe seus solos mais longos da discografia, sem um ponto melódico definido, provoca no ouvinte uma sensação de errância. Ele declama durante parte da canção, até que ela inicie sua conclusão instrumental por volta dos seis minutos e meio da faixa:

Dói quando você tem que pressionar aquela coisinha chata  
 Que você só deveria usar uma vez e depois descartar  
 Onde você coloca? Na lata de lixo, minha amiga sincera  
 Minha timidez, acaricie seu fluxo  
 Ela só está cinco meses atrasada  
 Mesmo que não tenhamos tido relações sexuais há uma semana  
 Uma refeição por dia, uma refeição, eu digo  
 E meu coração fez meu...

Outra pessoa já usou a palavra aurora boreal  
 Ela estava amarrada em correntes, e Sam a ajudou no freezer  
 Ela só está com cinco semanas atrasadas,  
 E eu não tive um encontro nunca mais  
 Nunca  
 Nunca  
 Nunca mais!

Queria ter mais, mais oportunidade,  
 Mais chances de lembrar algumas coisas  
 Então eu não teria tanta pressão na minha...  
 Na minha, na minha, hm, na minha, hm, hm

Nós teríamos muito mais diversidade,  
 E assim, e muito mais contribuição, muito mais fluxo criativo,  
 Se nós tivéssemos alguém na escola, um GIT  
 GIT, geeks na cidade.  
 Ha! Vamos, Dave, pense em um  
 [Dave Grohl fala] Garotas em apuros!  
 Deve ser GIC, geeks com Charvels  
 Não, GWC  
 Porra, cara, isso é uma perda de tempo!  
 Mais um solo? Yeahhh! Yeaaaahh!

Você é pessoalmente responsável por  
 A avenida inteira a ser lavada

Purificada, como se galões de, hum, álcool propílico jorrassem [flow] pelas ruas e fossem incendiados  
 O fogo não só chamuscou o cabelo, deixou ele liso  
 E então Perry Ellis veio junto com a vassoura dele,  
 E a seda dele  
 E ele  
 Ele ergueu uma bela cidade  
 Uma cidade de estrelas (COBAIN, 1993, tradução minha)<sup>222</sup>

Uma imagem que se destaca da letra é exatamente a do título, com galões de álcool propílico correndo pela avenida que é descrita na canção. O álcool é, em seguida, incendiado. Cobain canta que as labaredas não só chamuscaram os cabelos, mas os deixaram lisos. Há, pois, ainda uma última transformação corporal representada no disco. Essa, quem sabe, em direção a certa conformidade estética, em padrões vigentes de beleza demonstrados pelos cabelos lisos. A proposição transformativa de corpo-a-corpo acha ainda outra ressonância no início da canção, quando Cobain parece sugerir que aquele “fluxo” que gera o incêndio é inicialmente um fluxo menstrual. O sujeito poético acaricia o fluxo dela e, mais tarde, aquilo se torna um incêndio. No rescaldo desse fogaréu,<sup>223</sup> o designer de moda Perry Ellis aparece em cena, com uma vassoura e com sua seda, ele ergue uma cidade, uma cidade de astros. A referência parece ser à cidade de Los Angeles, cidade em que Cobain e Love moraram durante o período de composição de *In Utero*. Nesse caso, a “strip” [avenida] referenciada no título pode ser também a famosa Sunset Strip, a icônica boulevard hollywoodiana. E ela está em chamas.

---

<sup>222</sup> Eis a letra completa no texto fonte: “It hurts when you have to press that dull little thing / That you're only supposed to use once and then discard / Where do you put it? In the garbage can, my honest friend / My shyness, pet her flow / She's only been five months late, / Even though we haven't had sex for a week / A meal a day, a meal, I say / And my heart's made my // Somebody else already used the word aurora borealis / She was tied up in chains, and Sam had helped her in the freezer / She's only five weeks late, / And I haven't had a date forever / Ever / Ever / Forever! // Wish I had more, more opportunity, / More chances to remember some things / So I couldn't have so much pressure on my... / On my, on my, um, ah, on my, um, um, head // We'd have so much more diversity, / And so, and so much more input, so much more creative flow, / If we had someone in school, a GIT / GIT, geeks in town. / Ha! Come on, Dave, think of one / [Dave] Girls In Trouble / It should be GIC, geeks with Charvels / No, GWC / Fuck, man, this is a waste of time! / One more solo? Yeahhh! Yeaahhh! // You're personally responsible for / The entire strip to be washed away / Cleansed, as if gallons of, um, rubbing alcohol / Flowed through the strip and were set on fire / It didn't just singe the hair, it made it straight / And then Perry Ellis came along with his broom, / And his silk / And he / He erected a beautiful city / A city of stars”. Eis uma possível tradução (COBAIN, 1993).

<sup>223</sup> Pertinente lembrar que a contrapaca de *In Utero* é descrita por Cobain como o “rescaldo de um massacre” (TRUE, 2006, p. 474).

### 3.3 LETRA

Como já mencionei anteriormente uma das reclamações mais feitas em relação à obra do Nirvana é a de que as letras são irreconhecíveis; que, ao se ouvir a música, não somos capazes de discernir o que o vocalista diz, para além de seus gritos.

Ironicamente, na turnê de *In Utero* o Nirvana recebeu o mesmo tratamento que Bob Dylan certa vez recebeu, ao sair de um formato acústico e eletrificar sua instrumentação. No caso do Nirvana, as vaias vieram pelo processo inverso. Ao incluir uma segunda metade de set positivamente acústica, com versões sóbrias de canções como “Polly”, “Dumb” e “Where did you sleep last night” [Onde você dormiu ontem à noite], o Nirvana entrou em conflito com sua plateia, que ria, batia palmas ou tornava-se desinteressada e começava a conversar muito alto e pedir bebidas (TRUE, 2006, p. 480) – tudo menos o silêncio concentrado que a banda desejava e que Dylan certa vez conseguiu e o qual abandonou. A plateia queria mais da receita que eles viram na MTV, frenesi e *punk-rock*.

Ao ouvir o *Nevermind*, não tenho a experiência de não entender a letra. Sei todas elas. Essa, contudo, não foi a norma de audição à época ou depois. O mesmo da afirmação sobre *Nevermind* posso dizer agora de *In Utero*, cujas letras, por excesso de estudo, conheço todas. Contudo, essa também não foi sempre minha experiência. Lembro ou imagino lembrar de várias composições do Nirvana cujo significado quando as descobri pela primeira vez me escapava, fosse pela distância temporal, linguística (não sou falante nativo de inglês) ou sonora. Lembro-me, como já disse, de compreender mal o refrão de “Frances Farmer will have her revenge on Seattle”, criando um outro personagem mitológico em rasuras de Frances e de Judas com o qual um sujeito lírico meu teria convivido, uma vida passada. Lembro-me de processos parecidos com “Aneurysm” e “Moist Vagina” [Vagina úmida], ambas canções do Nirvana compiladas em *Incesticide*. Lembro-me de ouvir “All Apologies” no acústico MTV e achar que Cobain cantava o nome de uma garota chamada Mary. Por outro lado, lembro-me de processos similares com músicas de outros artistas também, japoneses e latinos, novos e antigos, mesmo na minha língua nativa portuguesa. De modo algum, penso nesse processo como exclusivo a minha experiência ou ao Nirvana. Há sempre uma experiência de (des)conhecimento/(re)conhecimento ligada à música, quiçá, à arte em geral. Ouvir uma canção pela primeira vez é tanto descobri-la como reconhecê-la, por padrões anteriores a ela como produto isolado e pelo mistério que uma obra humana sempre coloca em frente a si, incompleto. Como é com a música, é com o texto. Ler um texto é criar para si também um

texto, um corpo textual próprio que dialoga, constitui e é constituído por esse outro corpo (in)orgânico, em fracasso estruturante.

Em *Bleach* é onde ainda reside para mim alguma experiência mais óbvia de incompreensão. Não conheço todas as letras de memória e isso ainda me permite alguma flexibilidade criativa na audição. Começaremos por aí, então, na esperança de não esgotar completamente esses depósitos de incertezas.

A própria produtora SubPop, quando do lançamento do álbum, questionada por que não incluía as letras no encarte uma vez que era difícil compreender a dicção de Cobain nas canções, respondeu que as canções eram todas *nonsense* e imprimir aquelas letras teria um efeito negativo no público (TRUE, 2006, p. 439). Mais fácil, portanto, era deixar o campo aberto para interpretação somente através da voz.

Aparentemente, Cobain ainda não havia desenvolvido a “massa crítica” a que as citações da seção anterior se referem, a força crítica que o ajudaria a organizar o processo de *cut-up* de um modo mais pungente. Parece-me, em verdade, que suas letras não eram ainda tanto como colagens nesse período. Elas eram talvez desleixadas e despreziosas, contando causos pequenos, familiares e frustrações diversas.

Segundo o próprio Cobain, seu processo criativo de composição literária nem sempre foi o mesmo. Em uma entrevista à revista *Spin* em 1993, o comentário dele se centra na qualidade lírica de *In Utero*.

Cobain, embora hesitante, tem genuíno orgulho de *In Utero* “As letras nesse álbum são mais focadas, elas são quase compostas em temas”, ele diz. “Em *Bleach*, eu não tava nem aí para o que diziam as letras. Oitenta por cento foram escritas na noite antes da gravação. Era tipo ‘Eu tô puto. Não sei por que. Vamos só gritar uma letras negativas, contanto que elas não sejam sexistas e não fiquem vergonhosas demais vai ficar tudo bem’. Eu não tenho muito apreço por nenhuma dessas letras. *Nevermind* foi a acumulação de dois anos de poesia. Eu pincei versos bons, fiz colagens [*cut-up*]. Eu estou sempre pulando entre temas diferentes. Muitas bandas têm expectativa de escrever como um todo, cada canção tem que ser tão pura e simples como um episódio de uma série de TV” (ROCCO, 1998, p. 83, tradução minha).<sup>224</sup>

Eis que Cobain divide seus pensamentos acerca de seu processo criativo e critica o fato de que muitos álbuns são focados em construir letras que façam sentido dentro de suas

<sup>224</sup> No texto fonte: “Cobain, though hesitant, is genuinely proud of *In Utero*. ‘The lyrics on the new record are more focused, they’re almost built on themes,’ th says. ‘With *Bleach*, I didn’t give a flying fuck what the lyrics were about. Eighty percent were written the night before recording. It was like ‘I’m pissed off. Don’t know what about. Let’s just scream negative lyrics, and as long as they’re not sexist and don’t get too embarrassing it’ll be okay.’ I don’t hold any of those lyrics dear to me. *Nevermind* was an accumulation of two years of poetry. I picked out good lines, cut up things. I’m always skipping back and forth to different themes. A lot of bands are expected to write as a whole. One song is supposed to be as cut-and-dried as a *Dragnet* episode.” (ROCCO, 1998, p. 83).

canções isoladamente como episódios de séries da TV americana, ou seja, um produto pop, auto-contido, próprio para o consumo rápido, mas também, muito patente para descrever seu primeiro disco *Bleach*. A dedução que retiramos desse depoimento é que ele procurava escrever canções que não se limitassem ao escopo finito da canção individual – ou até que se esquivassem desta leitura mais pronta – e se relacionassem num campo mais amplo da produção daquele artista (e para além dele) com temas e temporalidades diversas.

O argumento de ter escrito as letras na noite anterior ou “em cima da hora” era muito usado por Cobain. E embora não seja um argumento preciso, parece apropriado, uma vez que tinha como objetivo demonstrar a mesma espontaneidade presente em seus atos vocais e instrumentais. Não era sem ensaio e alterações progressivas que essas letras (principalmente a partir de *Nevermind*) eram compostas. Como os demais atos vocais e instrumentais, as letras também não eram pura improvisação de última hora. Ainda que elas não houvessem sido definidas plenamente, havia um processo de rasuramento constante em *performances* diversas dessas canções, bem como nos cadernos de Cobain. Em *Bleach*, esse processo ainda é muito rudimentar e o foco de Cobain está mais na *performance* vocal e na melodia do que no “conteúdo” das letras. Em seus trabalhos subsequentes, ele primou cada vez mais pela questão literária, embora seu foco principal estivesse sempre na melodia.

Tobi Vail, baterista do Bikini Kill, com quem o vocalista do Nirvana dividiu um breve projeto de composição, explica “Kurt me disse que a primeira coisa que devemos fazer é decidir em um estilo vocal. Isso foi uma grande revelação” (TRUE, p. 187, tradução minha).<sup>225</sup> Além disso, Cobain é citado em diversas entrevistas comentando que o essencial é a melodia, as letras são secundárias.

Na biografia de Everett True, uma opinião bastante emitida é a de que Cobain era um péssimo letrista até conhecer Courtney Love, e a influência dela foi o que lhe permitiu ser capaz de materializar suas incoerências em letras mais consistentes. True afirma isso em diversos pontos e é reiterado em conversas com Jack Endino, Jennifer Filch (baixista da banda L7 e amiga de Love) e Charles Peterson. Peterson comenta que “Courtney é uma verdadeira contadora de histórias [...] Ela leva você a um lugar e cria aquele ambiente em uma imagem

---

<sup>225</sup> No texto fonte: “He told me the first thing you have to do is decide a singing style. This was a big revelation. I realized that you could use your voice as an instrument and that you weren’t stuck with the sound that came out naturally or whatever”. (TRUE, 2006, p. 187).

muito sólida que é misturada com o que pode ser interpretativo e o que não é. Tipo, ‘a lâmpada é azul’” (TRUE, 2006, p. 439, tradução minha).<sup>226</sup>

Na conversa com Jack Endino, True afirma:

“Eu acho que Courtney ajudou Kurt com suas letras, porque depois que ele conheceu Courtney as suas letras todas mudaram”. Elas se tornaram compreensíveis. “Isso, exatamente” o produtor concorda. “Em *In Utero*, as letras são muito mais concretas. Ele estava literalmente escrevendo as letras no estúdio e pedindo o crivo da Courtney – ele lia um verso para ela e ela dizia algo como: isso é legal, mas que tal aquela outra frase que você cantava? E eu pensava: ah, a mais verbal e o mais introspectivo estão colaborando.” Courtney é desafinada, mas ela é uma explosão de palavras. Ela é uma letrista excelente. Eu tenho certeza que ela o ajudou a se focar nas letras dele. Eu não acho que ela escreveu qualquer delas, mas ela aumentou o nível das expectativas que ele colocava para si (TRUE, 2006, p. 413, tradução minha).<sup>227</sup>

Só o fato de que é Endino quem comenta esse processo de composição já estabelece que houve um período de gestação prolongado e abertamente dialógico. As sessões em estúdio no Word of Mouth a que se refere o produtor ocorreram em outubro de 1992, pelo menos quatro meses antes das gravações definitivas de *In Utero*. Ademais, o caráter colaborativo do trabalho literário em *In Utero* fica claro nesse ponto.

Apesar da inegável influência de Love tanto em termos de forma como no conteúdo da lírica de Cobain, é em *Bleach* ainda que reside uma das poucas narrativas mais palpáveis e lineares de Cobain. Se na maioria dos casos suas letras ocupam um espaço atemporal de *nonsense* ou nas palavras de Jennifer Filch um véu de caos e emoção não específica (TRUE, 2006, p. 439), em “Floyd the barber” [O barbeiro Floyd] pelo menos há certa concretude suficiente para que se estabeleçam personagens. Verdade, os personagens são emprestados de uma série de TV. Numa versão perversa e sexual do The Andy Griffith Show, surgem Floyd, Barney, Opie e a Tia Bea.

O sino na porta toca, pode entrar  
Floyd observa meu queixo peludo  
Sente-se cadeira, não tenha medo

<sup>226</sup> No texto fonte: “Courtney’s a real storyteller [...] She takes you into an environment and creates it in a very solid imagery that is mixed with what can be interpretative and what isn’t. Like, ‘the lamp is blue’” (TRUE, 2006, p. 439)

<sup>227</sup> No texto fonte: “I think Courtney helped Kurt with his lyrics, because after he wrote her his lyrics changed. They became understandable. ‘Yeah, exactly,’ the producer nods. ‘On *In Utero*, the lyrics are much more concrete. He was literally writing the words in the studio, and running them by Courtney – he’d read a line and she’d be like, that’s cool, but what about that other line you used to sing? I [Endino] thought, ah, the verbal one and the introspective one are bouncing off each other.’ Courtney may not be able to carry a tune, but she’s an explosion of words. She’s a crazy lyricist. I’m sure she helped him focus on his lyrics. I don’t think she wrote any of them, but she raised the bar as far as what he made himself try to do.” (TRUE, 2006, p. 413).

Toalha fumegante no meu rosto

Eu fui raspado

Barney me amarra na cadeira  
 Eu não posso ver, tenho muito medo  
 Floyd está ofegante, ouço um zíper  
 Piu-piu apertado contra os meus lábios

Eu fui humilhado

Eu percebo outros na sala  
 Opie, tia Bee, eu presumo  
 Eles se revezam e me cortam  
 Eu morri sufocado no púbis da tia (COBAIN, 1989, tradução minha).<sup>228</sup>

Nos versos, a narrativa se desenrola, embora o *riff* principal da música se mantenha estático em apenas uma nota e é somente a ruminação abafada dela que surge alternadamente como contraponto. Os sinos da porta soam, e o sujeito poético entra. Floyd observa seu queixo barbado, pede que se sente e coloca uma toalha quente em seu rosto. O primeiro refrão formula “*I was shaved*” [Eu fui raspado] simplesmente, dizendo que o barbeiro tirou sua barba. Mais tarde, o refrão será o núcleo emocional e distorcido da canção, transfigurado em “*I was shamed*” [Eu fui humilhado], evidenciando tanto uma experiência de castração como de abuso em natureza sexual que envergonha a voz lírica. É, pois, a partir da segunda estrofe de versos que a narrativa descamba para a perversão da expectativa do espectador. Barney amarra o rapaz na cadeira e o enche de medo. O eu-lírico fala que não consegue enxergar. Floyd está ofegante e o sujeito poético escuta um zíper se abrir, e “Piu-piu apertado contra meus lábios” é o arremate. O refrão agora soa “Eu fui humilhado”. Na estrofe final a Tia Bea e o menino Opie entram em cena e se alternam a dilacerar o sujeito poético que morre sufocado entre as pernas, sob o púbis peludo da tia.

Como Freud explica em “O inquietante”:

A experiência psicanalítica nos diz [...] que o medo de ferir ou perder os olhos é uma terrível angústia infantil. Muitos adultos a conservam e, mais que qualquer outra lesão física, temem a lesão ocular. [...] O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que o medo em relação aos olhos, o medo de ficar cego, é frequentemente um substituto para o medo da castração. (FREUD, 2010, p. 261).

<sup>228</sup> Eis a letra completa no texto fonte: “Bell on door clanks, come on in / Floyd observes my hairy chin / Sit down chair, don't be afraid / Steamed hot towel on my face // I was shaved // Barney ties me to the chair / I can't see, I'm really scared / Floyd breathes hard, I hear a zip / Pee-pee pressed against my lips // I was shamed // I sense others in the room / Opie, Aunt Bee, I presume / They take turns and cut me up / I die smothered in Aunt Bee's muff” (COBAIN, 1989).

Assim, é notável que, não só o sujeito lírico é podado em seu coro cabeludo, como também fica sem o uso dos olhos durante os momentos que a experiência começa a tomar contornos sexuais e aterrorizantes. Pela sobreposição dos versos cantados no refrão “Eu fui raspado” e “Eu fui humilhado”, adiciona-se ao terror da castração o componente de vergonha, que aparece recorrente ligado à experiência sexual em *Bleach*. É o caso, por exemplo, da faixa de abertura “Blew” [Explodiu] em que o refrão questiona como uma voz de autoridade “Há alguma outra razão para essa mancha? [...] Eis outra palavra que rima com vergonha” (COBAIN, 1989, tradução minha).<sup>229</sup>

Cobain reconta, no documentário *Montage of Heck* (2015), uma experiência que teve na adolescência, quando teria ido até a casa de uma colega de escola que tinha uma condição de deficiência mental. Ele narra que aquela era sua última investida no mundo antes de se suicidar, pois não queria sair da existência ainda virgem. Muitos garotos iam até a casa dela depois da aula para roubar bebidas de seus pais. Cobain foi, então, até a casa e fez sua investida. A garota o recebeu prontamente, agindo como se já tivesse feito aquilo várias vezes. Eles tentaram consumir o ato, mas não puderam. Segundo o relato, Cobain ficou extremamente enojado com o cheiro da vagina da garota. Essa cena, que no filme é reimaginada pelo diretor Brett Morgen numa animação de toda a narrativa com o *voice-over* de Cobain, pode prover uma leitura ou pelo menos um dos enlaces da ligação entre sexualidade e vergonha na obra do Nirvana. Também, o aspecto do olfato se provará importante adiante.

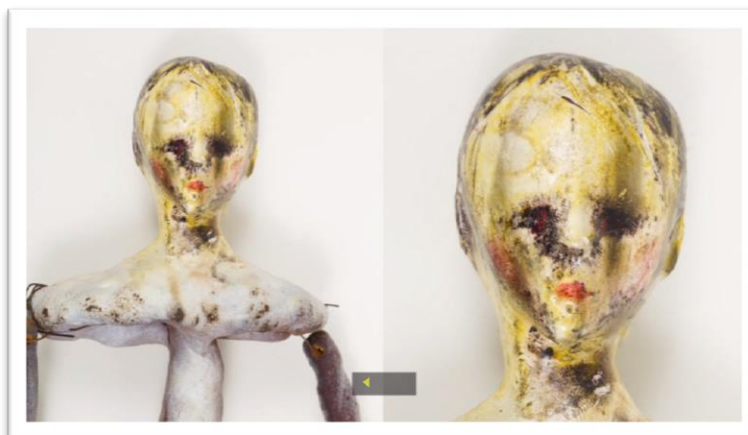
Ainda sobre “Floyd the Barber”, o fato de que se trata de um programa de TV clássico dos anos 1960 cujos personagens representam um sonho idílico da americanidade sessentista, ainda reminescente do sonho americano, é também uma perversão de ecos políticos e estéticos que permeia a lírica de Cobain. Como já pontuei anteriormente, uma das grandes influências em sua obra, como pode se ver, por exemplo, em *Montage of Heck* (2015), é exatamente o filme *Over the edge*, de 1981, em que alunos de uma escola tomam controle de uma reunião de pais e mestres, numa pequena cidade do interior dos Estados Unidos e distorcem a ordem social pré-estabelecida. Na lírica de Cobain, exemplos sanitários de comportamento familiar e civil são transtornados e viram pequenos monstros do *underground*, bonecas são distorcidas e inflamadas para virarem signos agourentos de transformação corporal.

---

<sup>229</sup> No texto fonte: “Is there another reason for your stain? / Could you believe who we knew stress or strain? / Here is another word that rhymes with shame” (COBAIN, 1989).



**Figura 43** – Parte do acervo pessoal de Cobain mostrado em *Montage of Heck*<sup>230</sup>



Fonte: Morgen (2015)

Sobre a influência de *Over the edge*, é importante também pontuar a faixa quatro de *Bleach* “School” [Escola], que conta apenas com três frases repetidas respectivamente nas estrofes do verso “Você não acredita, é a minha sorte”; no refrão “Sem recreio”; e na ponte “Você está no secundário de novo” (COBAIN, 1989, tradução minha).<sup>231</sup> A canção foi escrita por Cobain e Novoselic para representar a cena de Seattle (em oposição à Olympia) como uma repetição dos mesmos padrões de comportamentos sociais e panelinhas que eles viram na escola secundária.

A simplicidade e a repetitividade são, pois, as características principais dessa composição do ponto de vista lírico. Algo que poderia ser visto como banal e até simplório era visto por Cobain como ponto de orgulho e se mostrava enraizado em suas composições. Também em *Montage of Heck*, Cobain é visto introduzindo uma de suas canções favoritas “Molly’s Lips” [Os lábios de Molly] do duo escocês *The Vaselines*. Ele, calma e orgulhosamente, vangloria-se de que a música que ele está prestes a tocar contém apenas dois acordes; dois acordes, ele ressalta; esse (toca um sol com quinta) e esse (toca um dó com quinta). E enche o ambiente de ruído.

A simplicidade, assim, não era percebida como simplória por Cobain (e não me parece que fosse simplória de fato). Numa entrevista de 1992, o compositor contesta:

“Eu não vejo como as pessoas têm a ideia de que eu sou burro.”, ele continua. “Eu sei que minha música é semi-inteligente. Eu sei que é necessário um mínimo de criatividade para escrever o tipo de música que eu

<sup>230</sup> Cobain tinha uma fascinação por bonecas antigas e as usava em suas esculturas de cunho pop e transformativo. Normalmente, ele as desfigurava e as remontava como parte de outras peças. Uma das suas grandes influências nesse tipo de arte plástica era o trabalho dos irmãos Stephen e Timothy Quay, diretores e artistas plásticos conhecidos por suas animações em *stop-motion*.

<sup>231</sup> Eis a letra completa no texto fonte: “Won’t you believe it, It’s just my luck (4x) // No recess (3x) // You’re in high school again (4x)” (COBAIN, 1989).

escrevo, não é só uma parede de ruído. Eu sei que tem uma fórmula para isso e eu trabalhei muito duro nela. Eu sempre fui o tipo de pessoa que se eu acho que alguém pensa em mim de certo jeito, tipo que eu sou burro – então eu vou agir estupidamente na frente deles”. (TRUE, 2006, p. 427).<sup>232</sup>

Essa estrutura formulaica das músicas bem como a contraparte criativa que incide sobre ela já foram bastante comentadas. Elas seguem o padrão que discuti anteriormente de ditames improvisacionais e componentes de estruturação numa rasura ensaística. Por outro lado, os ensaios de estupidez que ele comenta acima também são algo premente nas canções de Cobain, muitas vezes aliados a boas doses de ensaios de honesta ironia, como se pode ver no lamento pré-adolescente de “School” e em outras canções como “Negative Creep” [Crápula pessimista] na qual ele fala abertamente “I’m a negative creep and I’m stoned” [Eu sou um patife negativo e estou chapado] repetidas vezes antes de chegar no refrão em que mais uma vez prega a subversão sexual com o texto “Daddy’s little girl ain’t a girl no more” [A menininha do papai não é mais uma menininha não] (COBAIN, 1989).

“Paper cuts” [Cortes de Papel] é outra canção que explora relações intra-familiares e a ligação de sexualidade e repressão. Nela, a *performance* vocal de Cobain impressiona por sua flexibilidade distorsiva, especialmente no refrão, em que ele consegue pegar pequenas palavras, alongá-las e transformá-las em gritos melodicamente complexos que carregam uma amplitude tanto tonal quanto emocional. Já em *Bleach* ele demonstrava essa capacidade de fazer uso de pouco conteúdo verbal para instilar grande conteúdo emocional em sua voz. Como comenta Steve Turner do Mudhoney (banda de Seattle cujo estilo o Nirvana tentava emular nesse período), Cobain era um letrista podre, mas ele conseguia cantar a lista telefônica para você e soar convincente (TRUE, 2006, p. 512). Sua voz, contudo, nos momentos em que consegue demonstrar essa habilidade, ainda se encontra um pouco fora de seu ambiente, tanto pela instrumentação do álbum, que ainda não tem uma identidade clara e busca emular bandas de clara influência no *heavy-metal* tais como Mudhoney ou Black Sabbath (mas principalmente Black Flag e Melvins), quanto pela produção das faixas, que coloca a voz aparte da instrumentação, no centro da percepção auricular.

A letra de “Paper Cuts”<sup>233</sup> fala de um sujeito poético trancado em um quarto feito prisioneiro, numa narrativa que também é razoavelmente coerente, especialmente se a

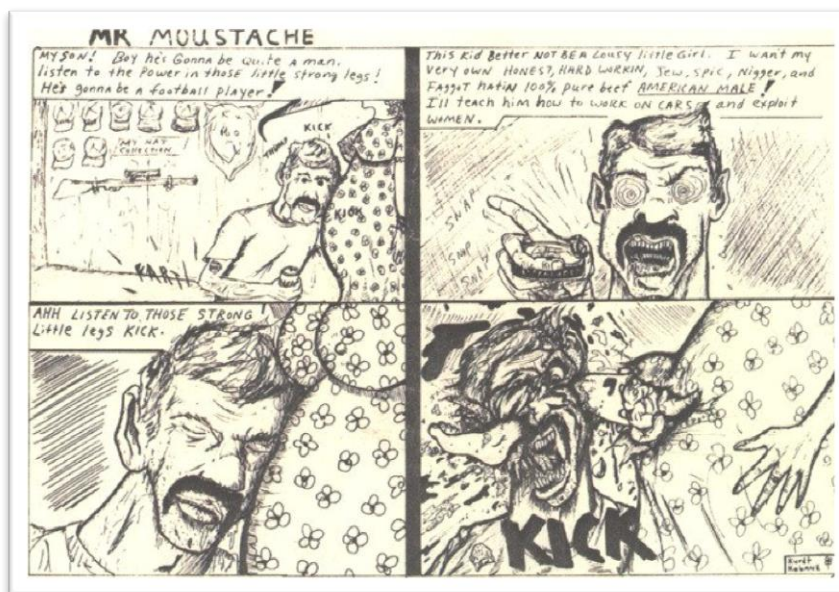
<sup>232</sup> No texto fonte: “‘I don’t see how people get the idea I’m stupid,’ he continues. ‘I know my music’s semi-intelligent. I know it takes a bit of creativity to write the kind of music I do, it’s not just a wall of noise. I know there’s a formula to it, and I’ve worked really hard at it. I’ve always been the kind of person that if I think someone thinks of me a certain way, like I’m stupid – then I’ll act stupid in front of them.’” (TRUE, 2006, p. 427).

<sup>233</sup> Eis a letra no texto fonte: “When I’m feeling tired / She pushed food through the door / And I crawl towards the crack of light / Sometimes I can’t find my way / Newspapers spread around / Soaking all that they can / A

compararmos com exemplos posteriores de *Nevermind* e *In Utero*. Há uma carcereira para com a qual ele diz sentir um amor maternal. Ela coloca comida por debaixo da porta, troca os jornais que se espalham pelo chão e o limpa com uma mangueira, mas não consegue olhá-los nos olhos. O sujeito lírico, por sua vez, vê os olhos dela e eles se eriçam, se remexem e se masturbam. Mais tarde, ele diz se sentir ridicularizado e que a sua existência parece ser apenas para a diversão de outros.

Há, porém, outra vertente, mais romântica, nessa equação lírica de Cobain, uma vertente que se opõe à vergonha sexual demonstrada em canções como “Blew”, “Paper cuts” e “Floyd the barber”. Essa outra vertente pode ser demonstrada afinal em canções como “About a girl” e “Love Buzz”. A última dessas, apesar de ser um *cover*, colabora para a lírica do álbum desde sua inclusão à sua *performance* musical. Ambas as canções remetem a um conceito mais sessentista (dentro da cultura pop) de amor romântico, mas ainda com pitadas de acidez.

**Figura 44** – A tirinha *Mr. Moustache* nos diários de Cobain



Fonte: Cobain (2002, p. 26)<sup>234</sup>

cleaning is due again / A good hosing down // The lady whom I feel maternal love for / Cannot look me in the eyes / But I see hers and they are blue / And they cock and twitch and masturbate [...] And very later I have learned / To accept some friends of ridicule / My whole existence is for your amusement / And that is why I'm here with you" (COBAIN, 1989). Eis a tradução: “Quando estou me sentindo cansado / Ela empurra a comida pela porta / E eu rastejo em direção ao resto de luz / Às vezes não consigo encontrar meu caminho / Jornais espalhados ao redor / Absorvendo tudo o que eles podem / Uma limpeza deve ser feita novamente / Uma boa lavagem // A senhora por quem sinto amor materno / Não consegue me olhar nos olhos / Mas eu vejo os dela e eles são azuis / E eles engatam e se contraem e se masturbam [...] E muito depois eu aprendi / Aceitar alguns amigos ridículos / Toda a minha existência é para o seu divertimento / E é por isso que estou aqui com você” (COBAIN, 1989, tradução minha)

<sup>234</sup> No primeiro quadro, “My son! Boy he’s gonna be quite a man. listen to the power in those little strong legs! He’s gonna be a footbay player!”. No Segundo, “This kid better not be a lousy little girl. I want my very own

Há ainda outras três canções que tratam de laços familiares ou figuras autoritárias centralizadoras em “Scoff”, “Big Cheese” [Grande Queijo] e “Mr. Moustache” [Sr. Bigode]. Esta faz referência (ou se suplementa) com uma tirinha feita por Cobain em seus diários, na qual ele satiriza uma figura paterna que busca em seu filho a realização de um modelo ideal de “homem americano”. Este modelo é composto pela figura do jogador de futebol, forte e explorador de mulheres, que odeia judeus, negros, homossexuais e estrangeiros. A resposta vem, curiosamente, do útero num chute sonoro que atravessa ambos os corpos materno e paterno na formação de uma cena monstruosa também apropriada e animada por Brett Morgen em *Montage of Heck* para descrever a percepção de Cobain acerca de certos laços familiares e a sua reação a eles.

“Sifting” [Peneirando],<sup>235</sup> igualmente, trata da relação do sujeito poético com figuras autoritárias, aqui ligadas à imagem do professor(a) e padre. Nas estrofes, são perpetradas pequenas transgressões como molhar a cama e tirar notas ruins, numa construção formal que se remete ao clássico *punk* dos Dead Boys em “Ain’t it fun?” [Não é divertido?], de 1978, toda vez que pergunta, “não seria divertido?”. A canção é lenta e arrastada, quase recitada, similar também aos Dead Boys, exceto no refrão quando explode num grito melódico “Não tenho nada para você” repetido inúmeras vezes, como se partisse simultaneamente do sujeito poético e das figuras autoritárias que nada tem um para o outro. Suas conexões estão partidas. Isso também ecoa mais tarde como contraponto em *In Utero*, que prega relações, alternativamente, passionais e simbióticas.

Por vezes, essa mesma reclamação antiautoritária ganha contornos mais amplamente sociais sem um destinatário fixo, como nessas frases de “Downer” [Depressivo]: “Retrate a sinceridade / Aja por lealdade / Defenda seu país livre / Deseje a dor / Distribua lobotomias /

---

honest hard working, jew, spic, nigger, and faggot hatin 100% pure beef AMERICAN MALE! I’ll teach him how to work on cars and exploit women.” No terceiro, “Ahh listen to those strong little legs kick!” (COBAIN, 2002, p. 26). Seguem as traduções “Meu filho! Rapaz, ele vai ser um homem e tanto. ouça a força daquelas pequenas pernas fortes! Ele vai ser um jogador de futebol! Esse garoto não é pra ser uma garotinha. Eu quero meu próprio bife puro de MAXO AMERICANO honesto, trabalha duro, odeia judeu, negro, viado. Eu vou ensiná-lo a trabalhar em carros e explorar mulheres. Ah, escuta só esses pontapés fortes!” (COBAIN, 2002, p. 26, tradução minha)

<sup>235</sup> Eis a letra completa no texto fonte: “Afraid to grade / Wouldn’t it be fun / Cross says floss / Wouldn’t it be fun / Wet your bed / Wouldn’t it be fun / Sun felt numb / Wouldn’t it be fun // Your eyes / Teacher said / Your eyes / Teacher said / Your eyes / Teacher said / The Preacher said // Don’t have nothing for you (5x) // Spell the smell / Wouldn’t it be fun / Search for a church / Wouldn’t it be fun / Wet your bed / Wouldn’t it be fun / Colt ain’t cold / Wouldn’t it be fun” (COBAIN, 1989). E a tradução: “Com medo de dar notas / Não seria divertido? / Cruz fala SUS / Não seria divertido? / Molhe a sua cama / Não seria divertido? / O sol sentiu-se só / Não seria divertido? // Seus olhos / O professor disse / Seus olhos / O professor disse / Seus olhos / O professor disse / O pregador disse // Não tem nada para você (5x) // Soletre o cheiro / Não seria divertido / Procure uma igreja / Não seria divertido / Molhe sua cama / Não seria divertido / Freio não é frio / Não seria divertido?” (COBAIN, 1989, tradução minha)

Para salvar pequenas famílias / Fantasia surrealista / Sem graça, chato, simples”. Aqui, o sujeito poético parece se referir a uma força superior hipócrita, na forma vaga do Estado ou da Nação. Por outro lado, essas afirmações muitas vezes ainda parecem refletir sobre o sujeito em autoacusação ou serem arremessadas contra uma figura paternal ou divina com ironia e acidez: “Mestre pessimista hipócrita doentio / conservador apocalíptico comunista bastardo / Obrigado querido Deus por me colocar nesta terra / me sinto muito privilegiado em dívidas da minha sede” (COBAIN, 1989, tradução minha).<sup>236</sup>

A influência do Black Flag sobre esses ecos sociais presentes em “Downer” é sentida de modo claro, como o próprio Cobain admitiu em dado ponto. Na citação a seguir ele fala dessa influência enquanto aponta também a guinada que suas composições tomaram quando ele “retomou suas raízes” na fusão entre Beatles e *Punk-rock*: “A música deles me lembrou o que eu sempre quis fazer – e o que eu estava fazendo antes de entrar de vez no *punk*. Quando comecei a escrever músicas elas eram uma mistura de *punk-rock* e Beatles. Depois abandonei isso e fiz somente plágios de Black Flag” (TRUE, 2006, p. 243, tradução minha).<sup>237</sup> Na primeira frase, Cobain se referia à música dos Pixies, influência vital na fase mais pop do Nirvana.

A questão do plágio versus influência é muitas vezes uma linha tênue na música pop, mas que está atada a problemas ligados ao legado artístico e à mercantilização das ditas propriedades intelectuais. Diversos artistas de renome já sofreram acusações de plágio, desde Beatles, Led Zeppelin, Maddona, Elton John e Oasis, até os casos mais recentes envolvendo Coldplay, Beyoncé, Bruno Mars e Sam Smith. Alguns casos tiveram sucesso em provar o plágio, outros não. Na letra da lei americana, não só a música como aspectos dela, como progressão de acordes, melodia, letra e ritmo são sujeitos a direitos de propriedade. O plágio ocorre quando alguém se apropria desses aspectos, total ou parcialmente, e passa aquela obra como sua, de modo a obter lucro a partir disso. Contudo, o acusador deve provar que o acusado teve acesso ao material, ou seja, ouviu a música anteriormente à sua apropriação, e deve provar também a similaridade entre as duas obras. No caso do Nirvana, há duas

---

<sup>236</sup> Eis a letra completa no texto fonte: Portray sincerity / Act out of loyalty / Defend your true country / Wish away the pain / Hand out lobotomies / To save little families / Surrealistic fantasy / Bland boring plain // Hold me down in restitution / Living out your date with fusion / Is the whole fleece shun in master? / Don't feel guilty, master writing / Somebody said that they're not much like I am I know I can / Make enough of the words for you to follow along I sink and then some // Slippery pessimist hypocrite master / Conservative communist apocalyptic bastard / Thank you dear God for putting me on this earth / I feel very privileged in debt for my thirst” (COBAIN, 1989).

<sup>237</sup> No texto fonte: “Their music reminded me of the music that I always wanted to do – and was doing before i got into punk rock. When I started writing songs they were a a mixture of *punk-rock* and the Beatles. But then I abandoned that and did nothing but Black Flag rip-offs” (TRUE, 2006, p. 246).

apropriações que são sempre mencionadas no contexto da obra da banda. A primeira é uma apropriação do *riff* de guitarra “Godzilla” (canção da banda Blue Oyster Cult, lançada em 1977) para o *riff* principal de “Smells like teen spirit”. A progressão de acordes, de fato, é similar, embora as canções em si sejam muito diferentes. A segunda é uma apropriação que foi inclusive admitida pela banda, é a do *riff* de “Come as you are”, apropriado da canção “Eighties” [Os anos 80] lançada em 1985 pela banda Killing Joke. Em nenhum dos casos houve processo legal.

Quando Cobain fala acima de um plágio de Black Flag, o que ele sinaliza seria percebido de modo geral como influência, embora canções como “Eighties” talvez tivessem base legal para conseguir uma retificação ou compensação financeira pelo uso de seu *riff*. Parece-me que, sobretudo, essas questões dizem respeito à natureza de *commodity* da música pop, pois na prática musical a apropriação de efeitos, melodias, roupagens, *riffs* e mesmo samples (no caso do *hip-hop*) já são aceitos com grande naturalidade. O que essas práticas de apropriação infringem, na maioria dos casos, não é a integridade do artista ou a criatividade do apropriador, mas muito mais a lógica mercadológica do âmbito musical e artístico, que busca sempre reavivar a vertigem da originalidade e do “real” irrepetível para torná-lo propriedade e *commodity*. Menções dos casos na mídia sempre geram polêmica e publicidade; e processos legais muitas vezes são resolvidos fora dos tribunais com o pagamento de quantias negociáveis de restituição financeira. Isso talvez advenha também do fato de que a percepção comum do fenômeno criativo está muito enraizada nessa noção do ato criador fundamental que dá origem ao absolutamente novo, quando a apropriação é, bem mais potentemente, o naipe do jogo criativo.

Algumas das questões apresentadas em *Bleach* acompanham, transformadas, a lírica do Nirvana até a formação de *In Utero*. Por enquanto, neste primeiro álbum, como já pontuei num breve trecho acima, as canções não são tão proficientes em mudar de tema rapidamente, nem em jogar com a temporalidade de vários versos deixando-os pairar num vácuo de desconstrução. Em suma, não são ainda as colagens baseadas no método *cut-up* segundo o qual alguns críticos como John Rocco atam sua escrita lírica à de William Burroughs. Muito pelo contrário, as canções são até bastante coerentes em termos de temas. Todos os versos se relacionam não só tematicamente como discursivamente, numa concatenação linear, para formar um argumento sobre uma temática que pode ser mais ou menos clara. As canções – muitas delas – contam histórias e histórias específicas com personagens identificáveis,

normalmente divididos entre opressores e oprimidos; figuras adolescentes versus figuras paternas e maternas, num ambiente de punções sexuais abertas e/ou reprimidas.

Assim, não me parece verdade que foi a influência de Courtney Love que deu “sentido” narrativo às músicas de Cobain. Mais do que isso, me parece que há um desenvolvimento lírico exponencial do autor ao longo de sua obra com o Nirvana. O desejo dessa evolução pode ser demonstrado pelo próprio desígnio do letrista, em sua perspectiva do que é afinal um produto artístico durável, sua definição do belo, que denuncia também certo tradicionalismo em sua noção de composição. A citação é de Everett True:

Eu me pergunto qual é a ideia de beleza de Kurdt [sic]. Eu não acho que eu já tenha me perguntado isso antes. "Artesania antiga", o cantor responde. "Algo que é bem construído, construído para durar, algo sólido. Valores que meus avós tinham – praticamente o oposto do modo como as coisas estão indo agora. É o mesmo com a música – sinceridade, habilidade. Se você faz um trabalho, deve fazê-lo bem – isso é apenas bom senso comercial. A mesma coisa que meu avô costumava me criticar quando eu era criança, e nunca o entendi". (TRUE, 2006, p. 172, tradução minha).<sup>238</sup>

É notável e contraditório que ele elogie o tradicionalismo de sua corrente paterna após esse discurso lírico de desafio a autoridade. Coloco essa citação aqui também para demonstrar essa flexibilidade (rasura) das *performances* de Cobain, em vida/obra. O senso comercial aplicado à arte também é tornado claro pela citação.

Se há algo, contudo, que a fase com Courtney Love parece ter contribuído para a lírica de Cobain não foi tanto a topicalidade de sua escrita ou a sua capacidade de construir uma cena, como apontam Everett True e seus colegas. De fato, não tem nada a ver com a capacidade narrativa de ser um “verdadeiro contador de histórias”. Músicas como “Floyd the barber” e, mais tarde, “Sliver” ou “Polly”, todas escritas antes de qualquer relação com Love, deixam isso claro. Se há algo que a fase mais tardia de sua escrita desenvolve, parece ter sido certa capacidade de dar materialidade à escrita no sentido de uma pungência não temática, mas propriamente verbal. Antes, contudo, sua escrita passaria por uma primeira alteração que também ecoaria em *In Utero*, essa sim relacionada ao *nonsense* e à falta de foco temático da qual Cobain foi acusado por True, Finch e Peterson. Antes de dar materialidade verbal à sua escrita, Cobain aprenderia a desconstruir sua narrativa, nos moldes de Burroughs e abraçar o legado pop de seu artesanato. Em *Nevermind*, a novidade na escrita de Cobain é a capacidade

---

<sup>238</sup> No texto fonte: “I wonder what Kurdt’s idea of beauty is. I don’t think I’ve ever wondered that before. ‘Antique craftsmanship,’ the singer replies. ‘Something that is built well, built to last, something soled. Values my grandparents had – pretty much the opposite of the way things are going now. It’s the same with music – sincerity, craftsmanship. If you do a job you should do it well – that’s just good business sense. Same thing my grandfather used to bitch at me about when I was a kid, and I never understood him.’” (TRUE, 2006, p. 172)

de dar massa crítica ao caos e instaurar o véu emocional por sobre a sua escrita, que a permite se transfigurar para além de uma cena, de um espaço ou de uma estória específica.

Em dado momento, no período entre *Bleach* e *Nevermind*, Cobain e Tobi Vail<sup>239</sup> constituíram uma relação amorosa e uma colaboração criativa que pode ser, pelo menos em termos de influência artística, comparada à relação que ele teve mais tarde com Love. Afinal, há componentes tanto estéticos quanto políticos que permeiam a relação dos dois e são refletidos amplamente em *Nevermind*. Especialmente, a convivência do Nirvana em Olympia produziu uma série de efeitos em suas perspectivas pessoais e profissionais. A cidade universitária do noroeste americano é notadamente um berço de punções culturalmente liberais e foi também o berço do movimento Riot Grrrl, como já mencionei anteriormente.

Duas personagens vitais para esse movimento foram exatamente Tobi Vail<sup>240</sup> e sua companheira de banda Kathleen Hannah. O movimento se tornaria uma referência para o Nirvana e, especialmente para Cobain, ao longo de sua carreira. A influência de Vail e Hannah o levaria a tentar, como elas, desenvolver uma estética *punk* mais fincada em uma sensibilidade feminina (TRUE, 2006, p. 188).<sup>241</sup> Obviamente, Kurt Cobain não era uma mulher para falar com uma sensibilidade feminina. Todavia, adicionarei aqui alguns comentários breves que me parecem pertinentes acerca dessa questão de representação.

Eis Cobain quando perguntado o que o feminismo significava para ele: “Não é tanto um ideal como um desejo que tenho de ser politicamente feminista falando sobre o assunto, estruturalmente, dando apoio. Não quero pregar. [...] Só, a vida cotidiana, estar consciente de não ofender mulheres e não dar apoio a atos sexistas [...]” (TRUE, 2006, p. 318-319, tradução

---

<sup>239</sup> O símbolo do Labrys ou o machado de dois gumes (quarto item da fileira da esquerda em *In Utero*) é ligado a entidades femininas guerreiras como as Amazonas ou seus nomes clássicos de divindades: Artemis, Gaea, Rhea, Demeter. É ligado também a diversas outras divindades, na Índia, no Egito e na civilização maia. Relaciono o símbolo aqui, contudo, mais fortemente a sua acepção mais moderna ligada a movimentos de representatividade e lutas feministas, especialmente a grupos lésbicos que, segundo o texto de Walker, o utilizam como amuleto (WALKER, 1988, p. 95).

<sup>240</sup> Na biografia de True, ele pontua a influência de Vail: “Influenced by Calvin Johnson and Olympia female artists such as Stella Mars and Lois Maffeo, Tobi started a fanzine, *Jigsaw*, coining the phrase Riot Grrrl in its pages to describe a sense of female empowerment that she saw naturally occurring in people around her, that she felt was lacking from most independent music of the time. In 1990, punk rock was a very white male, testosterone-led movement – with cool ideals, and some fun music, but exclusionary. (TRUE, 2006, p. 186) Eis a tradução do trecho: “Influenciada por Calvin Johnson e artistas femininas de Olympia como Stella Mars e Lois Maffeo, Tobi começou um fanzine, *Jigsaw*, cunhando o termo Riot Grrrl em suas páginas para descrever um sentimento de empoderamento feminino que ela via acontecer naturalmente nas pessoas ao seu redor e que ela sentia faltar em grande parte do cenário da música independente da época. Em 1990, o punk rock era um movimento masculino, branco, movido por testosterona – com ideais bacanas e alguma música divertida, mas excludente” (TRUE, 2006, p. 186, tradução minha).

<sup>241</sup> Em vários momentos, True reitera que “[...] Olympia deu a música de Cobain um aspecto mais feminino” (TRUE, 2006, p. 218, tradução minha). No texto fonte: “But Olympia gave his music a more feminine aspect” (TRUE, 2006, p. 218).



minha).<sup>242</sup> Cobain, a partir de certo ponto de sua carreira, fazia questão de mencionar questões relativas ao movimento feminista em suas entrevistas; abria espaço para bandas femininas, como L7, Shonen Knife e Bikini Kill, nas turnês do Nirvana, e chegou a declarar que “esperava que *In Utero* pudesse mudar parte da ‘misoginia’ existente no rock. Em entrevista, ele enunciou ‘talvez o disco inspire as garotas a pegarem uma guitarra e formarem uma banda – pois esse é o único futuro do rock ‘n roll’” (CROSS, 2014, p. 65). É importante voltar a pontuar que, para Cobain, o *rock ‘n roll* e especialmente o *punk-rock* eram fundamentalmente formas contestadoras de expressão e acessos à liberdade.

Contudo, talvez seja mais patente pensar em Kurt Cobain agindo não sobre a imagem da mulher nesse enlace representativo, mas sobre a imagem do homem, branco, heterossexual. Um homem, agora, imgeticamente frágil, qual o bebê da capa de *Nevermind* e o anjo vingador da capa de *In Utero*. Um homem feminino, até. Negro, mulato, albino, mosquito, libido, negação (COBAIN, 1991), rasura, ruído. Seria mais válido pensar em Cobain utilizando-se desse veículo, dessa imagem, dessa língua (o corpo masculino norte americano de cor branca) hegemônica, desse discurso veicular (DELEUZE & GUATARRI, 2014) inscrito no seu próprio corpo normativo para deformá-lo, qual suas bonecas na capa do single de “Lithium” e do álbum *Incesticide* (1992).

Parece importante pontuar também que Cobain era aceito por muitas vezes dentre o movimento Riot Grrrl como um advogado correto da causa. Em diálogo com a banda feminina seminal do Riot Grrrl Olympiano mais tardio, Corrie Tucker e Carrie Brownstein do Sleater-Kinney, Everett True afirma:

Olympia é associada a artistas femininas: e essa parece ser para mim a razão porque o Nirvana era tão diferente – e mais interessante – do que as bandas de *rock* que vieram antes. Kurt claramente era influenciado pelos seus pares femininos.

“Há tantas referências em suas letras”, concorda a co-vocalista Carrie Brownstein. “Como ‘Been a Son’, é tipo, uau, você está usando a mesma retórica do Bikini Kill [a banda de Hannah e Vail] ou Heavens to Betsy, mas dando-lhe uma roupagem de uma perspectiva diferente. [...] Fizeram de um jeito que transcendia Olympia. Há muitas bandas incríveis de Olympia, mas o Nirvana falou a milhões de pessoas [...] Havia outras bandas masculinas que estavam fazendo o que o Nirvana fez, mas eles não tinham *aquilo*. Pouca gente ouviu Some Velvet Underground [a banda de Calvin Johnson] ou Beat Happening ou Unwound”.

<sup>242</sup> Eis a citação no texto fonte (a parte suprimida do texto suprime também uma pergunta do repórter sobre quais são os efeitos imediatos dessa postura feminista na vida de Cobain): “It’s not so much of na ideal as so much of a sense I have to be politically feminist by talking about the feminism structurally, supporting it. I don’t want to preach about it [...] Um, just everyday living, being aware of not offending women and not supporting sexists acts, you know.” (TRUE, 2006, p. 319).

“Calvin Johnson é super informado sobre feminismo e um feminista mesmo” explica Corin, “mas o Kurt era capaz de escrever sobre mulheres de uma maneira em que você pensava sobre as suas experiências. Eu achava que era muito emocional”.

“Kurt parecia estar imerso naquilo, como que por osmose” complementa Carrie. (TRUE, 2006, p. 583-584, tradução e comentários meus).<sup>243</sup>

Muito dessa imersão parece advir do relacionamento com Vail (e seu círculo de amizades), que foi tanto amoroso quanto profissional, ou pelo menos profissional na medida em que Olympia parecia permitir. Afinal, muitas bandas da cidade tinham um caráter fortemente experimental e improvisacional mais similares a *jam sessions*, sem estrutura fixa e com componentes moventes, tanto em termos de músicos como em termos de canções. Assim, por exemplo, o projeto de Vail e Cobain no Go Team foi descrito assim por ela:

Na minha cabeça era como a ideia do Jack Kerouac de escrever num rolo interminável de papel; estávamos focados no ritmo de criar as coisas. O Go Team tinha uma ideia/estética muito *beat*. O Kurt era mais o tipo do artífice – ainda que as *performances* dele abraçassem elementos de caos de frente, o processo de composição dele era extremamente estruturado. Eu não acho que ele via o que estávamos fazendo como composição. Ele provavelmente pensava naquilo mais como uma *jam* e que mais tarde haveria um momento para revisar e terminar as músicas, retirando os erros (TRUE, 2006, p. 143-144, tradução minha)<sup>244</sup>

Mais uma vez, reiteramos o jogo entre estrutura e improvisação presente na obra de Cobain. Aqui, Tobi Vail parece argumentar que em termos de composição ele pendia muito mais para o lado da estrutura, enquanto suas *performances* ao vivo tinham alguns elementos mais potentes de improvisação e caos. A herança *beat* é mais uma vez pontuada, dessa vez por uma tangente kerouaquina.

<sup>243</sup> No texto fonte: “Olympia is associated with female artists: and that seems to me one of the main reasons why Nirvana was so different – and more interesting – than the rock bands that went before. Kurt was clearly influenced by his female peers. ‘There are so many references in their lyrics,’ agrees co-singer Carrie Brownstein. ‘Like in Been a Son, it was like, whoa, you’re speaking the same rhetoric as Bikini Kill or Heavens to Betsy, but you’re couching it from a different perspective. [...] They did it in a way that transcended Olympia. There are numerous amazing bands from Olympia, but Nirvana spoke to millions of people [...] There were a handful of male bands that were also doing what Nirvana was doing, but they didn’t have that... *thing*. Not so many people heard Some Velvet Underground or Beat Happening or Unwound.’ ‘Calvin [Johnson] is super-educated about feminism and a total feminist,” explains Corin, “but Kurt was able to write about women in a way that you thought about their experiences. I thought it was emotional.’ ‘Kurt seemed to be soaking in it, like it was osmosis,” adds Carrie.” (TRUE, 2006, p. 583-584)

<sup>244</sup> No texto fonte: “In my mind it was like [beat generation author] Jack Kerouac’s idea of writing on a roll of paper; we were focused on the rhythm of making stuff up. The Go Team idea / aesthetic was very beat. Kurt was more of a mastery guy – even though his performances embraced elements of chaos head-on, his songwriting was extremely structured. I’m not sure he really saw what we were doing as songwriting. He probably thought of it more as jamming, that later there would be a time to revise and finish the songs/weed out the ‘mistakes’” (TRUE, 2006, p. 143-144).

Uma das questões líricas da primeira parte de *Nevermind* (1991) que mais me chama a atenção é a fluência de perspectivas, algo pontuado acima na fala de Carrie Brownstein. Isso se dá mesmo no jogo pronominal em que estão impostadas as vozes de cada uma dessas canções. Se o primeiro procedimento adotado por Cobain era o de encontrar um estilo vocal para a canção que ele enunciaria, esse estilo vocal seria permeado por um posicionamento dêitico daquela voz, bem como por um posicionamento político-estético, já que através do dêitico se estabelece também uma relação que é de poder e é social, portanto, política. O estilo então definiria o lugar lírico daquela voz, anterior e excedente ao nome de autor Cobain, pré-pessoal e corpóreo; o corpo restando indefinido em rasura das escrituras e leituras que estariam por vir.

“Smells like teen spirit” se dá num âmbito em que a premência do pronome “nós” domina a lírica. Fala-se de “nossa tribo” e “aqui estamos nós”; apela-se a todos, em um chamado geral, “venham, tragam suas armas e amigos” (COBAIN, 1991, tradução minha).<sup>245</sup> Finalmente, há também um clamor contra um geral inominado não mais para que nos elimine ou nos liberte, mas para que, simples e submissamente (uma submissão que parece afetar ambos os lados), nos entretenha.<sup>246</sup> “In Bloom” se refere, em grande parte, a uma terceira pessoa masculina na figura daquele que gosta de todas as músicas bonitas, gosta de cantar junto e gosta de atirar com sua arma, mas não entende do que se trata. “Polly” se refere a uma terceira pessoa também, essa feminina, mas agora o sujeito poético está inserido na peça como uma figura abusiva que mantém Polly cativa. Ela, contudo, é o centro da ação e o foco da narrativa. A canção é narrativizada de maneira competente, mais uma vez contrariando o argumento de que Courtney Love dotou Cobain de uma capacidade de contar histórias. “Come

---

<sup>245</sup> Eis a letra completa no texto fonte, seguida da tradução: “Load up on guns, bring your friends / It's fun to lose and to pretend / She's over-bored and self-assured / Oh no, I know a dirty word // Hello, hello, hello, how low [4x] // With the lights out, it's less dangerous / Here we are now, entertain us / I feel stupid and contagious / Here we are now, entertain us / A mulatto, an albino, a mosquito, my libido / Yeah // I'm worse at what I do best / And for this gift I feel blessed / Our little group has always been / And always will until the end // And I forget just why I taste / Oh yeah, I guess it makes me smile / I found it hard, it's hard to find / Oh well, whatever, never mind // Hello, hello, hello, how low [4x] // With the lights out, it's less dangerous / Here we are now, entertain us / I feel stupid and contagious / Here we are now, entertain us / A mulatto, an albino, a mosquito, my libido / A denial / A denial / A denial / A denial / A denial” (COBAN, 1991). Eis a tradução: “Estoque-se de armas, traga seus amigos / É divertido perder e fingir / Ela está supra-entediada, autoconfiante / Ó não, eu sei, uma palavra suja // Alô, alô, alô, quão baixo [4x] // Com as luzes apagadas é menos perigoso / Aqui estamos, divirta-nos / Eu me sinto estúpido e contagioso / Aqui estamos, entretenha-nos / Um mulato / Um albino / Um mosquito / Minha libido / Yeah // Eu sou pior no que faço melhor / E por esse presente eu me sinto abençoado / Nosso pequeno grupo sempre foi / E sempre será até o fim // E eu esqueço por que experimento / Ah sim, eu acho que isso me faz sorrir / Eu achei difícil, é difícil encontrar / Oh bem, que seja, não importa // Olá, olá, olá, quão baixo [4x] // Com as luzes apagadas, é menos perigoso / Aqui estamos nós, entretenha-nos / Eu me sinto estúpido e contagioso / Aqui estamos nós, nos entreter / Um mulato, um albino, um mosquito, minha libido / A negação / Uma negação / Uma negação / Uma negação / Uma negação” (COBAIN, 1991, tradução minha).

<sup>246</sup> Essa é a tensão dêitica mais aberta no álbum, de “nós” versus “eles”, para a qual Cardoso Filho (2013) chama a atenção em sua análise de *Nevermind*.

as you are”,<sup>247</sup> por sua vez, se refere diretamente ao interlocutor em segunda pessoa, “venha como estiver, como for, como eu quero que você esteja, uma amiga, uma moda, uma velha lembrança”. O sujeito poético novamente está inserido na peça, mas agora com uma relação mais íntima e aberta. Ele instiga, “tome seu tempo, apresse-se, não se atrase”, ele diz. Exceto no refrão, quando assume novamente uma posição de poder central – embora pareça ser também de rendição, caso seja honesta. Ele emite uma promessa “E aqui eu juro que eu não tenho uma arma” (COBAIN, 1991, tradução minha).

Veja-se que essa é outra temática constantemente abordada aqui, a imagem da arma de fogo sempre presente, normalmente associada à figura masculina e ao poder centralizador de uma autoridade, mesmo que incompetente. No imaginário norte-americano essa questão é complexa, uma vez que a arma de fogo pode representar tanto o poder centralizador do governo como a possibilidade de insurgência ou de desobediência civil frente a esse mesmo poder estatal, tornado tirânico. Seu exemplo sumo é a forma da bomba atômica, tópico recorrente, dentro e fora dos Estados Unidos, na música e na literatura pop de meados do século XX, como pontua Cruz (2013). Frente à maquinaria, causa-se tanto uma angústia suicida quanto uma urgência de viver.

Por último, no lado A desse álbum, resta “Breed” que novamente assume um diálogo entre a voz lírica e uma segunda pessoa, mas novamente dentro da esfera de um nós tanto enunciado como presumido. Verbalmente, essa é a música mais desconstruída nessa porção da obra e a que mais veste a carapuça de linguagem sem nexo rabiscada apressadamente em serviço de uma melodia maior.

Eu não ligo eu não ligo eu não ligo, ligo, ligo se for velho  
 Eu não minto eu não minto eu não minto, minto, se eu não tenho mente  
 Sai de perto sai de perto sai de perto, perto, perto da sua casa  
 Tenho medo, tenho medo, tenho medo, medo, medo, fantasma

Mesmo que você tenha  
 Mesmo que você precise  
 Não foi minha intenção encarar  
 Não temos que procriar  
 Podemos plantar uma casa  
 Podemos construir uma árvore  
 Eu nem me importo  
 Podemos ter as três  
 Ela disse

<sup>247</sup> Eis a letra no texto fonte: “Come / As you are / As you were / As I want you to be / As a friend / As a friend / As an old enemy / Take your time / hurry up / The choice is yours / Don't be late / Take a rest / As a friend / As an old memoria / Memoria / Come / Dowsed in mud / Soaked in bleach / As I want you to be / As a trend / As a friend / As an old memoria / Memoria / Memoria / And I swear that I don't have a gun / No, I don't have a gun / No, I don't have a gun” (COBAIN, 1991).

Ela disse  
 Ela disse  
 Ela disse (COBAIN, 1991, tradução minha)<sup>248</sup>

De fato, é difícil estabelecer uma cena aqui nos moldes de uma sala em que há um abajur azul, como conclamou Charles Peterson. O que temos é somente o discurso e sua fluência, bem como a relação estabelecida por ele, tanto reverberante sobre o próprio emissor do discurso como para com o endereçado a quem ele se dirige. Há também a relação do próprio discurso consigo, repetido e repetido até que se distorça e se volte contra si em cada uma das frases da primeira estrofe, um dispositivo que eu favoreci em minha tradução especialmente no segundo verso, pela escolha da tradução “eu não minto” para “I don’t mind”. A tradução realça o jogo linguístico entre verbos e substantivos proporcionado em inglês através da palavra “mind”, bem como mantém uma sonoridade semelhante. Tanto na composição de Cobain como na proposta de tradução o que tem destaque é a potência melódica, que não deve ser minada pelo trabalho das palavras. Ainda assim, há claramente um esforço lírico para que essas palavras representem também um suplemento incerto e revolvente à melodia.

Em “Breed”, há também um jogo pronominal e dêitico que se insere de modo retrospectivo a partir da leitura dos versos finais do refrão, “Ela disse”. Se a música se inicia em sua estrofe de versos numa leitura que parece fundamentalmente lírica em primeira pessoa, não sugerindo ainda nenhum outro participante até o terceiro dos versos, onde surge um conselho ou ordem focada em uma segunda pessoa, no refrão isso é revertido quando o diálogo com a segunda pessoa é mais fluente. Porém, no final desse bloco dialógico somos arremessados para fora da perspectiva inicial: agora o sujeito poético nos inclui como ouvintes na conversa e retrospectivamente reconstrói a cena, pois nos afirma que foi uma terceira pessoa feminina que falou tudo aquilo (ou pelo menos uma parte). Somos, subitamente, comunidade, como ouvintes inclusos na conversa e no som.

O que True, Filch e Peterson queriam dizer sobre a escrita de Cobain, nos comentários que destaquei anteriormente, diz respeito a essa indeterminação lírica que não é uma incapacidade narrativa, como eles inicialmente colocaram, mas, por outro lado, uma fluência deitica, uma indeterminação pronominal de eu, tu, nós, eles, ele ou ela que proporciona também uma fluência e indeterminação perspectiva da voz (e, por extensão, do corpo político-

---

<sup>248</sup> No texto fonte: “I don’t care, I don’t care, I don’t care, I don’t care, care, Care if it’s old / I don’t mind, I don’t mind, I don’t mind, If I don’t have a mind / Get away, Get away, Get away, Get away, Away, way from your home / I’m afraid, I’m afraid, I’m afraid, Afraid, of a ghost / Even if you have / Even if you need / I don’t mean to stare / We don’t have to breed / We could plant a house / We could build a tree / I don’t even care / We could have all three / She said [...]”

estético) que canta essas canções. Talvez seja isso que eles queriam dizer sobre as músicas de Cobain não terem substância, pois a substância era sempre transiente, embora seja inescapável o fato de que é Cobain quem as canta. Essa é a proposição paradoxal da literatura pop. Canta também, afinal, todo e qualquer *este* corporal que componha o seu público e que receba esse mapa sensível, permitindo-se por essas linhas transitar. A lírica se torna, sobretudo, aberta e fluente.

Nesse sentido, é pertinente dar outras duas informações acerca do álbum. Primeiro, que Cobain havia pensado – e mostra em seus diários (COBAIN, 2002, p. 126) – uma divisão inicial para o álbum entre lado A “canções de menino” e lado B “canções de menina”. Essa divisão foi mais tarde abortada, mas reside na lírica do álbum. Basta notar que no show de lançamento de *Nevermind* em Seattle, filmado pela gravadora e disponível sob o título *Nirvana – Live at Paramount* (gravado em 1991, mas lançado em 2011), há dois dançarinos presentes no palco ao longo da *performance*. Os dois dançam livres e descoordenados como jovens provindos de uma cultura alternativa, ambos de blusas brancas simples com os dizeres “boy” na camisa da garota e “girl” na camisa do rapaz. Além disso, incluo uma anedota contada por Cali DeWitt, babá da filha de Kurt Cobain, a Everett True. Certa noite, o *entourage* do Nirvana estava num bar e viu uma banda *cover* de *grunge*. Todas as canções foram executadas fielmente – Soundgarden, Pearl Jam, Spin Doctors, Red Hot Chili Peppers, etc. – até que chegou a vez do Nirvana. “As músicas deles eram cantadas em um guincho agudo, o cantor afetando um jeito *camp*<sup>249</sup> como se fosse um gay de TV. A inferência óbvia era a de que o Nirvana não era composto de homens de verdade. Não como as outras bandas.” (TRUE, 2006, p. 481, tradução minha).<sup>250</sup>

Essa indeterminação lírica, bem como a indeterminação discursivo-narrativa, que é de fato presente em muitos momentos, não foram questões que tiveram de ser remediadas no método e na obra de Cobain, como propuseram seus críticos, pelo contrário, a indeterminação é a própria potencialidade dessa obra, uma veia aberta para a identificação que parece ter

<sup>249</sup> Há várias definições divergentes sobre o termo “camp” e seu adjetivo “campy”, incluo duas a seguir, retiradas do site: <<https://www.urbandictionary.com>>, uma plataforma colaborativa da rede, muito utilizada para lidar com gírias. Uma definição é: uma pessoa que adota uma maneira provocante e teatral, para a diversão dos outros; postura notadamente artificial e extravagante. A segunda definição é: maneira afeminada de ser gay. Uma pessoa pode ser camp sem ser gay, com o pulso solto, por exemplo. Pense no Elton John e no personagem Jack da série Will & Grace. Acesso em 09 de agosto de 2019. Uma referência interessante é o texto de Susan Sontag, intitulado “Notes on Camp”, publicado em 1964, texto no qual Sontag dissecou o uso do termo, ligando-o, entre outras noções, a uma sensibilidade moderna e a uma afeição pelo não-natural.

<sup>250</sup> Eis o texto fonte: “All the songs were performed faithfully – Soundgarden, Pearl Jam, Spin Doctors, Red Hot Chili Peppers, etc – until it came to Nirvana. These were sung in a high-pitched squeal, the singer camping it up like he was a TV gay. The obvious inference was that Nirvana weren’t real ‘men’ at all. Not like their peers. Krist and Dave were stoked when they found out” (TRUE, 2006, p. 481).

catapultado também a melodia e a musicalidade do Nirvana. A fluidez que o trabalho literário apresenta como possibilidade funciona em analogia aos *power-chords* da guitarra de Cobain que, como notei anteriormente, são desabrochados melodicamente pelo trabalho vocal em gêneros fluidos de escalas ambivalentes, por vezes escalas maiores, por vezes escalas menores, por vezes gêneros masculinos, por vezes gêneros femininos.

Dentro da perspectiva pronominal na qual venho argumentando, os primeiros versos de “Smells like teen spirit” são bastante relevantes, embora, em seu desenvolvimento, a canção rume para um pleito mais egocêntrico evocando uma ambivalência de orgulho e autopiedade, mais tarde capacitada por um aditivo potencialmente químico em “E eu esqueço por que experimento / Ah sim, eu acho que isso me faz sorrir”. Entretanto, o começo da canção é: “Estoque-se de armas, traga seus amigos / É divertido perder e fingir / Ela está super entediada, auto-confiante / Ó não, eu sei, uma palavra suja” (COBAIN, 1991, tradução minha).<sup>251</sup> Rapidamente, é estabelecido um jogo entre várias perspectivas que inclui um anúncio aberto a todos, endereçado ao mundo, mas reminescente talvez de um convite a uma festa adolescente; um adágio, igualmente universal em potencial aparece em seguida, mas diversamente atemporal pela natureza do adágio; uma afirmação precisa sobre uma personagem feminina; e por último um pesar lírico da primeira pessoa que se arrepende do que conhece, um palavrão. Esse é em essência o procedimento poético pelo qual Cobain ficou famoso, uma colagem discursiva que é também temporal e cênica, tornando impreciso o espaço e o tempo da narrativa, mas abrindo-a para o jogo, bem como para a eventual especificidade.

A canção continua com a ponte para o refrão que é basicamente, mais do que verbal, sonora, no sentido de que Cobain está mais interessado aqui na possibilidade fônica das palavras que ecoa, mas elas não deixam de contribuir para esse campo tenso de incertezas e de desconectividade.<sup>252</sup> Eu falaria em paradoxo, mas não é nem sequer o caso, pois ele diz “Olá, olá, olá, quão baixo?” E não conseguimos estabelecer claramente qual é a relação de “olá” com “quão baixo”. Um não é oposto, reverso ou negação do outro. Muito menos sua afirmação ou complementaridade. Essa relação está aberta, pois decepada, tal qual a grande Parataxe da Sentença-Imagem que discuti em outro momento. A relação entre esses dois termos utilizadas é, pois, parassintética. Deixa o ouvinte pairando no ar. Resta a ele buscar ou não solução, que é discursivamente dele apenas, o texto apenas o previne disso.

<sup>251</sup> No texto fonte: “Load up on guns, bring your friends / It's fun to lose and to pretend / She's over-bored and self-assured / Oh no, I know a dirty word” (COBAIN, 1991).

<sup>252</sup> Diferente de “desconexão”, a falta de ligação é somente uma possibilidade, não um ditame absoluto.

Eis que, de modo congruente, o refrão da canção diz “[...] Com as luzes apagadas é menos perigoso / Aqui estamos, divirta-nos / Eu me sinto estúpido e contagioso / Aqui estamos, entretenha-nos / Um mulato / Um albino / Um mosquito / Minha libido” (COBAIN, 1991, tradução minha).<sup>253</sup> A carga parassintética aqui está na não complementariedade (ainda que sindética, uma vez que há uma conjunção aditiva “e” ligando os dois termos) de uma estupidez que é também contagiosa, uma proposição que tanto corta os laços comunitários no isolamento da figura lírica, incapaz, débil demais para se conectar com seus pares quanto forçosamente torna-a conectada a eles por sua doença, pela natureza de sua doença que o força a se espalhar e ser igual a seus colegas, infectá-los. Os quatro versos finais são um exercício da mesma força parassintética. Um mulato e um albino são bastante relacionáveis. Entretanto, o que vem depois é puro *nonsense* ou, no mínimo, um salto, lapso cognitivo, rizomático, para usar um termo deleuziano: “um mosquito, minha libido”. Não por acaso, no fechamento da música, esses versos serão seguidos pela afirmação “Uma negação!” gritada persistentemente por Cobain. Uma afirmação de vacuidade, qual seu nome retirado do título da música, seu corpo retirado da imagem sugerida pela pichação de Kathleen Hannah no quarto que Cobain dividira com Tobi Vail: “*Kurt Smells like teen spirit*”, ela escreveu. Ou pelo menos é isso que a lenda conta. No título da canção, Cobain não incluiu seu nome, seu corpo. Deixou-se vácuo.

Exemplos dessa desconectividade, tanto pronominal (de corpo e voz lírica) quanto imagética (temas diversos) ou de perspectiva (em detalhe ou plano geral) serão apresentadas em várias das canções de *Nevermind*. Ainda nessa primeira parte do disco, podemos enumerar a imagem inicial de “In Bloom” com “Vende os filhos por comida / O clima muda humores” como uma mudança imagética rápida que leva o ouvinte de uma afirmação à outra sem explicação qualquer da conectividade entre as duas. Os versos seguintes, como cortes de perspectiva, “A primavera está aqui novamente / Glândulas reprodutivas” (COBAIN, 1991, tradução minha)<sup>254</sup> trazem o ouvinte do plano geral de uma cena primaveril ao detalhe microscópico das glândulas. Esse é um corte especialmente cinematográfico. Os saltos imagéticos e de perspectiva são essenciais para a construção poética de Cobain desse álbum e contribuem para o efeito de abertura interpretativa do texto, não menos do que o fato de que, quando Cobain canta, não se tem por certeza que as palavras impressas no encarte do disco são de fato o que ele canta. Afinal, como já foi dito, sua execução vocal sempre privilegiava a

<sup>253</sup> No texto fonte: “With the lights out, it's less dangerous / Here we are now, entertain us / I feel stupid and contagious / Here we are now, entertain us / A mulatto, an albino, a mosquito, my libido / A denial / A denial / A denial / A denial” (COBAIN, 1991).

<sup>254</sup> No texto fonte: “Spring is here again / Reproductive glands” (COBAIN, 1991).



melodia em detrimento à precisão da letra, fosse por esquecimento ou por escolha performática. Além disso, o movimento do detalhe para o plano geral e vice-versa faz eco também com as proposições que apresento na análise do clipe de “Heart-Shaped Box”, que traz o mesmo tipo de movimento.

Outros exemplos de lapsos interpretativos, esses mais numa vertente introspectiva, podem ser encontrados em “Lithium” no qual o sujeito poético se diz alternadamente tão feliz, tão feio, não amedrontado, tão solitário, não triste, tão animado, tão incerto, tão indiferente e tão cheio de tesão, que é difícil para o ouvinte discernir quem seja, qual afirmação é precisa e em que estado aquele indivíduo se encontra e se o indivíduo é sequer um só, se o tempo é sequer linear:

Estou tão feliz  
 porque hoje eu encontrei meus amigos  
 Eles estão na minha cabeça,  
 eu sou tão feio,  
 mas tudo bem, porque você também é  
 Nós quebramos nossos espelhos  
 Domingo de manhã  
 É todos os dias, eu não me importo  
 E eu não estou com medo  
 Acenda minhas velas  
 em um transe porque eu encontrei Deus

Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah

Eu sou tão solitário,  
 mas tudo bem, eu raspei minha cabeça  
 E eu não estou triste  
 E só talvez eu seja  
 o culpado por tudo que ouvi  
 Mas eu não tenho certeza  
 Estou tão animado,  
 mal posso esperar para te encontrar lá  
 Mas eu não me importo  
 Eu to tão tarado, mas tudo bem  
 Minhas intenções são boas

Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah  
 Yeah, yeah, yeah

Eu gosto de você, eu não vou pirar  
 Eu sinto sua falta, eu não vou pirar  
 Eu te amo, eu não vou pirar  
 Eu te matei, eu não vou pirar (COBAIN, 1991, tradução minha).<sup>255</sup>

O efeito é exacerbado quando a linguagem se vira contra si, em arremates que funcionam quase como a parte final de uma piada. Tem-se o arranjo: “Eu estou tão feliz porque hoje encontrei meus amigos”. E em seguida o arremate “Eles estão na minha cabeça”. Discursivamente, essa é a estrutura do jogo. Representativamente, podemos inferir que o indivíduo está louco e que seus amigos residem apenas em sua cabeça ou também que, afetivamente, eles estão lá, sem loucura que se proponha fundamental, apesar do título da canção. Ainda é possível que os estados sejam consecutivos ou coincidentes. Todavia, somos convidados a nos identificar e entender aquele estado mental, não ostracizá-lo. A canção prossegue cheia desses jogos de linguagem em desconectividade. Cobain descreve a experiência da voz lírica, bailando, bipolar, entre o arrebatamento e a completa depressão, efeito exacerbado pelo contraponto da vacuidade icônica do refrão com o jogo discursivo dos versos. Entre espelhos, manhãs de domingo e “lombas” à luz de velas (um funeral também está sugerido), a voz se identifica com(o) um indivíduo em posição de exclusão: “eu sou tão feio, mas tudo bem, porque você também é” (COBAIN, 1991, tradução minha). E encontra aí uma breve paz.

Passemos para a segunda metade do disco. Como já mencionado, muitas músicas desse segundo lado acabam se mesclando por ação da persistência de um mesmo horizonte estético, efeitos e estruturas similares, além de instrumentistas iguais. A divergência mais clara entre essas canções está no conteúdo lírico de algumas delas que demonstram mais afincamento artesanal e mais desenvolvimento. Estas são, principalmente, “Drain You” e “On a plain”. Ademais, farei um adendo para falar de “Endless Nameless” e em seguida *In Utero*.

Quem serão o rei e a rainha dos adolescentes marginais? Essa foi uma frase que compunha “Smells Like Teen Spirit” certa vez. Mais tarde, Courtney Love a usaria para referir-se a si e ao marido. Segundo Everett True, a frase se referia a Tobi Vail.

“As músicas são confusas” comenta Toby. “Quem sabe sobre o que elas tratam? Elas soam incríveis e algumas partes imagéticas são fortes, mas

<sup>255</sup> No texto fonte: “I’m so happy / because today I’ve found my friends / They’re in my head / I’m so ugly, / but that’s okay, ‘cause so are you / We broke our mirrors / Sunday morning / is everyday for all I care / And I’m not scared / Light my candles / in a daze ‘cause I found god [...] I’m so lonely / that’s okay I shaved my head / And I’m not sad / And just maybe / I’m to blame for all I’ve heard / But I’m not sure / I’m so excited, / I can’t wait to meet you there / But I don’t care / I’m so horny / that’s okay my will is good // I like you (I’m not gonna crack) / I miss you (I’m not gonna crack) / I love you (I’m not gonna crack) / I killed you (I’m not gonna crack)” (COBAIN, 1991).

delas se referirem a alguém específico não é claro, é? Eu acho que as pessoas respondem à qualidade emocional da voz dele e o fraseamento das palavras mais do que ao real significado delas. Elas parecem ser escritas em código. Fazem sentido? Em algum nível, sim”. (TRUE, 2006, p. 228, tradução minha).<sup>256</sup>

Todavia, “Drain you”<sup>257</sup> parece falar de uma relação simbiótica entre dois bebês dentro do útero materno, o que em si já é uma proposta, pelo menos no terreno da música pop, bastante inventiva. “Um bebê diz para o outro, tenho sorte de te conhecer / Não ligo para o que você tenha a dizer exceto o que é sobre mim / Agora é meu dever te drenar completamente / Uma viagem por um tubo que acaba na sua infecção” (COBAIN, 1991, tradução minha). Daí em diante, a letra é parte de um romance relativamente adocicado e até subserviente: “Você me ensinou tudo sem uma maçã envenenada [...] Estou em débito e cheio de gratidão”. O aspecto visceral da poética do Nirvana, que chega no ponto de ebulição em *In Utero*, já está presente no discurso sobre os corpos “Mastigo carne para você / Passo para lá e para cá / Num beijo apaixonado / Da minha boca para a sua” (COBAIN, 1991, tradução minha).

Além disso, a questão da infecção aparece pela segunda vez em *Nevermind* e se faz presente também em *In Utero* em discussões sobre a toxicidade das relações de dependência amorosa e química, desses amores simbióticos.

A música mais abertamente metapoética de *Nevermind* é “On a plain”.<sup>258</sup> Nela, Cobain se refere constantemente ao procedimento da escrita, mesmo quando anuncia que o começo da canção não terá palavra alguma. O primeiro verso de “On a plain” é: “Começo isso sem

---

<sup>256</sup> No texto fonte: “‘The songs were confusing,’ comments Toby. ‘Who really knows what they are about? They sound great and some of the imagery is strong, but as far as them being about any one person or thing or situation – is not clear, is it? I think people respond to the emotional quality of his voice and the phrasing of his words rather than the actual meaning of the songs. They seem to be written in code. Do they make sense? On some level they do.’” (TRUE, 2006, p. 228).

<sup>257</sup> Eis a letra completa no texto fonte: “One baby to another says, I'm lucky to have met you / I don't care what you think unless it is about me / It is now my duty to completely drain you / A travel through a tube and end up in your infection / Chew meat for you / Pass it back and forth / in a passionate kiss / From my mouth to yours / I like you / With eyes so dilated, I've become your pupil / You've taught me everything without a poison apple / The water is so yellow / I'm a healthy student / Indebted and so grateful / Vacuum out the fluids” (COBAIN, 1991)

<sup>258</sup> Eis a letra completa no texto fonte. No corpo do texto acima, a letra é apresentada em traduções livres de minha autoria. “I'll start this off / Without any words / I got so high / Scratched 'til I bled / Love myself better than you / I know it's wrong, so what should I do? / The finest day / That I ever had / Was when I learned / To cry on command / Love myself better than you / I know it's wrong / So what should I do? // I'm on a plain / I can't complain / I'm on a plain // My mother died / Every night / It's safe to say / Don't quote me on that / Love myself better than you / I know it's wrong, so what should I do? / The black sheep got / Blackmailed again / Forgot to put / On the zip code / Love myself better than you / I know it's wrong, so what should I do? // Somewhere I have heard this before / In a dream my memory has stored / As defense I'm neutered and spayed / What the hell am I trying to say? // It is now time / To make it unclear / To write off lines / That don't make a sense / Love myself better than you / I know it's wrong / So what should I do? / One more special / Message to go / And then I'm done / And I can go home / Love myself better than you / I know it's wrong, so what should I do?” (COBAIN, 1991).

palavra alguma / Fiquei tão chapado, cocei até sangrar”, associando prontamente a verbalidade ou a falta dela a um rasgo corporal auto-infligido de onde verge sangue e, novamente, ao aditivo narcótico.

Exceto por “Lounge Act” [Cena de Salão] que se inicia com um prólogo vocal, nenhuma outra canção começa com a melodia da voz tão próxima dos primeiros acordes de guitarra. Há uma breve introdução. Depois, guitarra, baixo e bateria rasgam o silêncio num acorde em quinta de ré. E a voz entra no compasso seguinte, em versos breves, sempre arrematados pela frase “Amo a mim mesmo melhor que você / Eu sei que está errado, então, o que devo fazer?”. Tudo isso se dá num ambiente harmônico enérgico, apoiado por *backing vocals*, dobras vocais e harmonizações, que deixam a música mais leve, e um baixo frenético e deslizante, sempre fazendo contrapontos harmônicos à dinâmica da voz e da guitarra. A exceção disso é talvez o final da canção que retira todos os elementos e deixa somente a harmonização vocal do refrão, levemente sombria quando deixada só. Percebe-se, então, que esse aspecto obscurecido havia permeado a canção desde o início. Além disso, esse trecho serve de ponte para a música final listada no álbum.

Ao longo de “On a Plain” há várias referências ao ato da escrita. Essas referências são mais soltas, como em “Minha mãe morria / todas as noites / é seguro dizer / não me cite nisso” em que se fala de um discurso que não deve ser repetido ou colocado em mídias mais duradouras e também se questiona a veracidade do discurso em questão; ou como o trecho “A ovelha negra foi chantageada [*blackmailed*, em inglês] novamente / Esqueceu-se de colocar o endereço” em que a voz lírica faz referência ao endereçamento de uma mensagem negra.

Em outros momentos, o elemento metapoético é mais direto, como “Agora é hora de deixar tudo obscuro / escrever uns versos que não façam sentido / Amo a mim mesmo melhor que você, sei que está errado, então o que devo fazer?” ou quando, no final da canção (e quase no final do álbum), Cobain anuncia “Só mais uma mensagem especial antes de ir / Depois estou feito e posso ir pra casa”. No primeiro, o poeta saúda a obscuridade de seu procedimento poético. No segundo, insere uma pontuação cômica ou irônica quando, após dizer que cantará apenas uma mensagem a mais, muito especial, antes de ir, canta a mesma ladainha que vem repetindo desde o início da canção “Amo a mim mesmo melhor que você / Sei que está errado, então, o que devo fazer?”. Podemos, caso aceitemos essa hipótese, interpretar que o verso se refere à música seguinte, a última do álbum, “Something in the way”. Isso se harmoniza com a edição ao final de “On a plain” que preserva somente a vocalização levemente sombria de que falei há pouco e funcionaria como uma transição adequada para essa “mensagem especial”.

Após o segundo refrão, contudo, surge uma parte liricamente relevante na ponte (tipo de interlúdio informal na estrutura da música) da canção, momento de pausa rítmica e quebra harmônica. Cobain diz “Em algum lugar ouvi isso antes / Num sonho minha memória guardou / Como defesa capada e castrada / O que diabos eu estou tentando dizer?” (COBAIN, 1991, tradução minha).<sup>259</sup> Voltamos à teoria freudiana acerca da residualidade dos traços mnemônicos explorada no segundo capítulo. Como já mencionei anteriormente, para Freud, esses traços são impressionados no indivíduo a partir de estímulos externos, que, por sua vez, podem gerar uma série de registros diversos. Os registros, uma vez impressos lá, levam o indivíduo a tentar perpetuamente reencenar os estímulos originais, sempre sem sucesso, pois o desejo só quer a perpetuação do próprio desejo, e o item postulado como objeto desse desejo é sempre inalcançável. Essa é a corrente de energia libidínica que percorre o mecanismo nervoso do indivíduo. Assim, o uso de Cobain dos termos traduzidos aqui por “capado” e “castrado” e sua associação, não só à memória, mas à experiência criativa realizada a partir de impressões residuais e libidínicas, num trecho claramente metapoético de seu álbum, ganha renovado significado.

A canção secreta desse álbum, “Endless, Nameless” enfatiza alguns pontos vitais da poética do Nirvana. Primeiro, o fato de que Cobain desenvolvia muito mais suas letras quando as tinha que colocar numa mídia eternizante, na forma de gravação fonográfica, mas, sobretudo, na forma de letras impressas num encarte que mais claramente “expõem” o significado das frases. Assim, muito do que está escrito é difícil religar ao que de fato é cantado. Em dados momentos, a letra, sim, parece esclarecer os gritos que tomam subitamente um significado novo. Por exemplo, em “Endless Nameless”, meu ouvido, em ignorância, sempre quis compreender que ele cantasse “*Mother, here I am*” [Mãe, aqui estou]. Talvez, eu pensava, em referência a Jim Morrison em sua canção “The End” [O Fim]. Porém, a leitura do encarte que acompanha o disco me informa que não, Cobain supostamente canta “*No mas*”,<sup>260</sup> o que de fato bate com os fonemas pronunciados, uma vez que eu tenha a letra em mãos. Antes disso, porém, o jogo está aberto, e a *performance* vocal dele me permite tanto uma apreensão emocional pungente quanto uma flexibilidade semântica ampla. Assim é ao longo da faixa, fincada no *art-noise* herdeiro do Sonic Youth.

<sup>259</sup> No texto fonte: “Somewhere I have heard this before / In a dream my memory has stored / As defense I’m neutered and spayed / What the hell am I trying to say?” (COBAIN, 1991).

<sup>260</sup> Veja-se que a letra, quando buscada na internet, é completamente diferente. Eis a resposta do Google a uma busca rápida: “Hear me, see me, think I can, sigh man / Here I am, here I am, here I am / Oh, Mama / Sigh man, here I am / See me, think I can / Sigh man, think I am / Sirens, think I am, oh”. Mais uma vez, o ruído constitui a flexibilidade corporal do texto.

É difícil aceitar que a faixa seja de pura improvisação, pois há deixas bem precisas de transição na composição de sua estrutura que, igualmente, é bem definida entre os gritos. O componente improvisacional certamente entrava em cena quando a música era executada ao vivo, pois os vocais de Cobain e os ruídos de sua guitarra ganham espaço mais aberto; nesses ambientes ele forçava ainda mais a amplitude semântica de seus gritos, para além do que diziam as letras do encarte.

Além disso, a letra nos proporciona uma visão direta sobre um aspecto poético que está em foco em *In Utero*, mas que permeia a obra do Nirvana. Eis os versos:

Silêncio  
 Aqui estou  
 Em silêncio  
 Claro e brilhante  
 É o que eu sou  
 Eu tenho  
 Morrido  
 Morte  
 Com violência  
 Excitação  
 Bem aqui  
 Morto  
 Vai pro inferno  
 Aqui estou  
 Bem aqui  
 No mas  
 Morte  
 É o que eu sou  
 No verso disso  
 Crime  
 Aqui estou  
 Arrisque uma vez  
 Morto  
 Morra (COBAIN, 1991, tradução minha)<sup>261</sup>

O emparelhamento de algumas questões nesse pequeno poema são vibrantes na obra do Nirvana: o silêncio comunicado em meio a gritos, por meio dos gritos, um silêncio que é “claro e brilhante” que é também “o que eu sou”, “claro e brilhante”; a remetência constante ao corpo através da voz, de seu timbre personificador, mas também pela sua palavra “aqui estou”. É importante também a tríade que será bastante explorada em *In Utero*: violência, excitação (tesão) e morte, em vínculo transformativo. Para além de simplesmente morrer, o sujeito poético se torna a morte e é novamente brilhante e claro. Essa fusão rompante entre

<sup>261</sup> No texto fonte, encontrado nos encartes tanto do CD quanto do vinil: “Silence / Here I am / Silent / Bright and clear / It’s what I am / I have / Died / Death / With violence / Excitement / Right here / Died / Go to hell / Here I am / Right here / No mas / Death / Is what I am / In back of that / Crime / Here I am / Take a chance / Dead / Die” (COBAIN, 1991).

silêncio e ruído, melodia e corpo, morte e voz é extremamente frutífera na poética do Nirvana, como veremos ainda em *In Utero*.

George Bataille (1986) escreve em diversas ocasiões sobre o gozo em relação à morte. Em “*La Pratique de la joie devant la mort*” [A prática da alegria perante a morte] (1986), ele fala de uma prática de vida que deve ser exuberante e alegre frente à morte e escreve, muito similarmente a Cobain, alguns versos dessa ligação. Ele fala em abandonar a si, até o ponto de aniquilação. Nisso, todos os sons e imagens se dissolvem morte adentro. Cai-se dentro desse obscuro desconhecido e tornamo-nos também esse obscuro desconhecido (BATAILLE, 1986, p. 237). Já em *O erotismo*, Bataille escreve sobre o zangão cujo ato sexual está intrinsicamente ligado ao falecimento. Após o ato, o zangão morre. O ato é, sobretudo, um clímax, que é, de modo menos extremo, aproximado também no ato sexual humano, chamado em francês *petite mort* [pequena morte]. A tradução é de Antonio Carlos Viana:

A morte, excepcional, é somente um caso extremo; cada perda de energia normal, realmente, não deixa de ser uma pequena morte, comparada à morte do zangão, mas, lúcida ou vagamente, essa "pequena morte" é ela própria motivo de apreensão. Em contrapartida, ela é por sua vez o objeto de um desejo (nos limites humanos, pelo menos). Ninguém poderia negar que um elemento essencial da excitação é o sentimento da perda do controle de si, da desordem. (BATAILLE, 1987, p. 155)

Na obra de Cobain, essa tríade de violência, excitação e morte é completada frequentemente por referências a automutilação. Certamente, o leitor mais atento já percebeu mesmo no presente capítulo, ao longo dos textos demonstrados, várias vezes as referências a atos suicidas nas letras de Cobain, em suas artes plásticas e em suas *performances* no palco. O suicídio constituía uma peça fixa no imaginário de Cobain e, por extensão, do Nirvana, ao ponto que Charles Cross afirma: “É terrível escrever essas palavras, mas Kurt é mais conhecido por ter se suicidado que por qualquer outra coisa” (CROSS, 2014, p. 136). Cross prossegue com uma narrativa sobre como a vida do vocalista do Nirvana era poluída pela ideia do suicídio, afirma (sem remeter bases factuais) que Cobain tentara se matar “pelo menos seis vezes” (2014, p. 137), sofria de depressão, era usuário de drogas pesadas e tinha acesso a armas de fogo, uma vez que era dono de várias. Todos esses dados são notórios indicadores de um perfil suicida. Ademais, Cross continua, outro fator de risco é o histórico familiar. O histórico da família de Cobain era notável: dois tios haviam se matado e um bisavô se matou na frente da família. Segundo Cross: “desde a adolescência ele já falava em acabar com a própria existência. Quando estava no ensino médio, ele encontrou um homem enforcado numa árvore” (CROSS, 2014, p. 138). Cross afirma que Cobain sempre comentava

o assunto com seus amigos de juventude e que a imagem daquele corpo dependurado havia ficado marcado em sua lembrança, especialmente pelo modo abrupto, inesperado, em que se deu.

Bataille fala também de rituais de morte ligados à construção do saber e à busca retroalimentar pelo sagrado em “La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh” [A mutilação sacrificial e a orelha decepada de Van Gogh] (1986). Na perspectiva de Bataille, o ato de automutilação do artista está ligado a um contexto de rito sacrificial e de busca por uma conexão divina. Ele compara o gesto de automutilação ao mito de Prometeu, mas, em seu mito, o deus em forma de homem e seu avatar, a águia que bica continuamente seu fígado, são uma só entidade, humano e animal. Bataille diz que, como Ícaro, aquele que busca o fogo dos céus é nada mais que um automutilador (1986, p. 70), mas tudo que ele expressa a partir de sua descoberta é nada mais que seu próprio fígado mutilado reapresentado em forma de vômito. Contudo, elide-se frequentemente – e talvez essa seja a razão por que esse rito sacrificial tenha se esvaído da sociedade moderna – o aspecto de ódio e de desprezo que, para Bataille, necessariamente compõe a automutilação, sem esse aspecto o ritual é nada mais que servitude.

Essa figuração de corpos transformativos, mutilados, degradados e extremamente potentes, encaixaria-se de modo adequado dentro da poética de Cobain, tal qual ela nos-é apresentada, sobretudo, em *In Utero*. Não lhe faltam também os componentes de ódio e desprezo, como veremos a seguir.

Em *In Utero* não há aquela profusão de vozes que encontramos no álbum anterior. Nesse sentido, o disco é muito mais focado. Cobain ainda se utiliza dos recursos de colagem, mas de maneira mais esparsa e localizada. Na maioria dos casos, a colagem é utilizada para contrapor imagens que, deixadas em atrito, reverberam uma sobre a outra, como na estrofe final de “Milk it” e, principalmente, em “Radio Friendly Unit Shifter”. O grande diferencial deste último álbum de estúdio é de fato a materialidade ou a potencialidade dos efeitos imagéticos produzidos pelos atos verbais. O álbum e suas palavras ganham corpo. O álbum não é verborrágico, mas é conciso em sua construção de imagens fortes. Porém, ao contrário do que Everett True defende, não há estórias sendo contadas aqui. Não há ações que se desenrolam no tempo. Muito pelo contrário, as canções são peças estáticas ou, no mínimo, tendem ao abstrato, no sentido de que em nenhuma delas transcorre muita temporalidade, tampouco entre elas ou durante grupos delas, não de maneira clara.



Walt Whitman escreve/canta em “I sing the body eletric” [Eu canto o corpo elétrico] alguns versos que relaciono com a proposta poética do Nirvana nessa fase final de sua obra:

Os corpos de homens e mulheres me engolem, e eu os engulo,  
 Eles não me deixarão nem eu eles, até que eu vá com eles e os responda e os ame.  
 [...]
   
 Eu conheci um homem ... ele era um fazendeiro comum ... ele era o pai de cinco filhos ... e neles estavam os pais dos filhos ... e neles os pais dos filhos.  
 [...]
   
 A mulher mantém todas as qualidades e as tempera ... ela está em seu lugar ... ela se move com equilíbrio perfeito,  
 Ela é todas as coisas devidamente veladas ... ela é passiva e ativa  
 [...]
   
 Tudo é uma procissão,  
 O universo é uma procissão com movimento medido e belo  
 [...]
   
 Um escravo em leilão! [...]
   
 Lá dentro corre o seu sangue ... o mesmo sangue velho ... o mesmo sangue vermelho que corre;  
 Lá incha e insurge seu coração ... Lá todas as paixões e desejos..todos os alcances e aspirações:  
 Você pensa que eles não estão lá porque eles não são expressos em salões e auditórios?  
 Este não é apenas um homem ... ele é o pai daqueles que serão pais por suas vezes,  
 Nele o começo de estados populosos e repúblicas ricas,  
 Dele inúmeras vidas imortais com incontáveis incorporações e prazeres.  
 Como você sabe quem deve vir da descendência de sua descendência através dos séculos?  
 Quem você acha que veio de si mesmo se pudesse remontar aos séculos?  
 (WHITMAN, 1986, p. 116-122, tradução minha).<sup>262</sup>

O movimento que se desenrola, implicado pela verbalidade e também pela construção imagética e sonora de *In Utero*, é um movimento que é perpétuo e implica por associação os corpos, os percorre, como no poema de Whitman, guarda-os já sempre em si. As transformações que essa temporalidade implica acontecem, pois estão sempre acontecendo,

---

<sup>262</sup> No texto fonte: “The bodies of men and women engirth me, and I engirth them, / They will not let me off nor I them till I go witht ehm and respond to them and love them. [...] I knew a man....he was a common farmer....he was the father of five sons....and in them were the fathers of sons....and in them were the fathers of sons. [...] The female constains all qualities and tempers them....she is in her place....she moves with perfect balance, She is all things duly veiled....she is both passive and active [...] All is a procession, The universe is a procession with measured and beautiful motion [...] A slave at auction! [...] Within there runs his blood....the same old blood..the same red running blood; / There swells and jets his heart....There all passions and desires..all reachings and aspirations: / Do you thin they are not there because they are not expressed in parlors and lecture-rooms? / This is not only one man....he is the father of those who shall be fathers in their turns, / In him the start of populous states and rich republics, / Of him countless immortal lives with countless embodiements and enjoyments. / How do you know who shall come from the offspring of his offspring through the centuries? / Who might you find you have come from yourself if you could trace back the centuries?” (WHITMAN, 1986, p. 116-122).

estão já-sempre acontecendo.<sup>263</sup> Assim, o álbum é muito mais lírico. Foca muito mais na figura do eu se comparado a *Nevermind*, que transita constantemente no campo dêitico entre nós, eu, ele e ela de modo mais claramente político e/ou sectário. Aqui, tudo gira em torno do eu e transita do eu para qualquer outra formação, que é também egocêntrica, embora divergente, pois é extensão de si, análogo à poética de Whitman, tanto em “I sing the body electric” quanto, mais notoriamente, em “Song of Myself” [Canção de mim mesmo] (1986). Neste, seus versos mais famosos efetuam a seguinte avaliação: me contradigo? Pois bem, me contradigo, sou largo, contendo multidões. O que se forma é um eu múltiplo e uno. A poética de *In Utero* transita para formar um corpo só, como se a potencialidade deitica fosse relativizada mas não universalizada por ser corpórea em excesso, este corpo e todos outros, humanos e não-humanos, orgânicos e não-orgânicos, vida e morte, corpo e instrumento, todos, já-sempre pertencessem à entidade lírica.

Como Cobain anotou em seus diários (2002, p. 234), uma das canções de *In Utero* remete ao livro de Patrick Süskind *Perfume* (2001), de 1985. Muitas das questões tratadas no romance, bem como na biografia de Frances Farmer, que mais tarde abordarei de modo similar, são refletidas também na poética do Nirvana, especialmente neste álbum, além de povoarem a mitologia acerca de Cobain para a qual o álbum também contribui. Serve-nos, pois, o emparelhamento desses dois ou três personagens.

Como o adágio *punk* de Neil Young, reescrito por Cobain em sua carta de suicídio, prega, é melhor queimar do que empalidecer.<sup>264</sup> Do mesmo modo é o fim do personagem Jean-Baptiste Grenouille, protagonista de *Perfume*. Em tons messiânicos, o aprendiz de perfumista encontra seu fim banhado em beleza como uma labareda resplandecente (SÜSKIND, 2001, p. 254), quando é consumido por um grupo de mendigos e criminosos no *Cimetière des Innocents* [Cemitério dos Inocentes]. Ele aplica em si uma garrafa completa do perfume que havia destilado com a essência das mais belas mulheres que encontrara em seus anos de peregrinação pela França, um perfume feito sob medida para inspirar o absoluto desejo e adoração dos seres humanos. Mais cedo, na narrativa do livro, apenas algumas gotas

<sup>263</sup> Heidegger usava a expressão “*immer schon*”, traduzida aqui por “já-sempre”, rotineiramente para indicar que Da-sein, a experiência humana da existência, não tem começo separado do mundo em que existe, mas é produzido nele e por ele.

<sup>264</sup> A entrada da “Figura de palha” ou “Boneca de Palha” (terceiro item na fileira da esquerda em *In Utero*) no Dicionário de Barbara Walker (1988, p. 130) fala de seu uso como amuleto de fertilidade ligado tanto à água como ao fogo. Em muitos festejos, seu corpo era colocado em numa pira fúnebre cercada de flores para ser imolada. A associação que faço aqui será clarificada logo em seguida, mas é necessário frisar que, de acordo com esse pensamento mágico, a felicidade (e a própria nutrição) do mundo depende de seu sacrifício.

fazem com que um público de milhares que se reunira nos arredores de Grasse para assistir à execução do assassino daquelas mulheres (o próprio Grenouille) esqueça todas as acusações e o ódio que tem por aquele homem desprezível, sujo, baixo e vil e se entreguem a uma orgia carnal em sua homenagem qual não se vira desde o século II antes de Cristo (SÜSKIND, 2001, p. 239). O efeito de uma garrafa inteira é tão radical que faz com que o pequeno grupo reunido ao redor de uma fogueira na noite fúnebre dos inocentes, desmembre e devore por completo o corpo de Grenouille, todos desejosos de não só tocar o ídolo, mas trazê-lo, em seu corpo, para dentro de si. As ressonâncias para com o rito cristão da eucaristia parecem claras nesse ponto. Ademais, Süskind constrói a cena de modo a impressionar no leitor o momento em que Grenouille se faz de seu artifício, de sua criação excelentíssima para banhar-se em glória e sacrifício, uma aparição fulgurante na noite parisiense, ambos Prometeu e a águia que lhe consome o fígado.

O detalhe importante do artifício criado por Grenouille, o perfume, é o lamento do personagem de que ninguém jamais entenderá o quão bem composto ele é, pois todos são apenas enganados por seu efeito, não conhecem, não percebem o perfume como o artifício que ele é.

Nessa linha de raciocínio, um paralelo também fácil de entreter é o que se monta entre o desdém que Grenouille demonstra para com aqueles que caem sob o efeito de seu perfume e o que Cobain demonstrava para com boa parte de seu público. Esse desdém é resultado, pois, da percepção de que há uma confusão por parte do público entre o que é o indivíduo criador e o que é o efeito do artifício utilizado por ele para se banhar em glória. A contraparte disso, pelo menos na estória de Grenouille é a sua própria percepção de si ou a falta dela. A falha trágica desse personagem e a razão pela qual ele se vê e se mostra tão odioso à percepção alheia é exatamente o fato de que sua essência é vácuca, como o título da canção de Cobain ressoa: um aprendiz sem essência, “Scentless Apprentice”. O que mais angustia o personagem de Süskind é exatamente o fato de que ele não é capaz de se conhecer, não é capaz de sentir o próprio cheiro, e a presença de sua fragrância corporal (que paradoxalmente o sufoca e o escapa) se torna um peso do qual ele não pode fugir. Ele não consegue se encontrar, nem de si escapar. Suas únicas formas de preencher essa vacuidade são precárias, temporárias ou artificiais; e por outro lado, tragicamente, sempre ameaçam extinguí-lo.

Ainda bebê, seu apetite era intenso. Era como se ele tentasse suprir essa falta através da alimentação. A ama de leite contratada para cuidar do bebê logo desiste e entrega o bebê de volta ao padre que a encarregou de cuidar dele. Sua denúncia é a de que o menino é possuído pelo demônio, seu apetite inesgotável, e ela perdera dez quilos tentando o aprazer.

A faixa 8 de *In Utero* tinha o título provisório de “Milk-maid” [Ama de leite]. E ela fala exatamente da relação afetuosa e/ou parasítica que pode existir entre dois seres numa posição de trocas de fluidos corporais, alimentação mútua. Podemos religar o relato da canção à relação de Cobain e sua esposa, Courtney Love. Contudo, nos atenhamos por um momento mais à figura dessa ama de leite.

Quando ela devolve a criança, eis o que diz, ao comentar por que ele parece tão saudável e rosado: “Porque ele se fartou em mim. Porque ele me secou até os ossos” (SÜSKIND, 2001, p. 8, tradução minha). Essa frase nos remete aos versos de Cobain em *Nevermind* já mencionados acima, mas novamente à faixa 8 de *In Utero*. Se em “Drain You” a relação era entre dois bebês, agora a relação é mais maternal. Só que o bebê tem um aspecto devorador, parasitário.

Eu sou meu próprio parasita  
Eu não preciso de hospedeiro pra viver  
Nos alimentamos um do outro  
Podemos dividir as endorfinas

Bife de boneca, carne de teste

Eu sou dono do meu próprio vírus de estimação  
Eu tenho direito de nomeá-la e alimentá-la  
O leite dela é a minha merda  
A minha merda é o leite dela

Carne de teste, bife de boneca

Olhar pelo lado positivo é suicídio  
Visão perdida, estou do seu lado  
Angelical asa esquerda, asa direita, asa quebrada  
Falta de ferro e/ou sono

Protetor do canil  
Ecto-plasma, Ecto-Esquelético  
Aniversário obituário  
Seu perfume ainda está aqui  
no meu lugar de recuperação (COBAIN, 1993, tradução minha)<sup>265</sup>

A partir de certo ponto, os versos se tornam mais incoerentes ou fechados em si e parecem reforçar uma noção de colagem linguística, contudo, algumas frases se destacam, em especial as referências recorrentes à ideia de suicídio ou de morte ligada ao nascimento, em

<sup>265</sup> Eis a letra completa no texto fonte: “I am my own parasite / I don't need a host to live / We feed off of each other / We can share our endorphins // Doll steak, test meat // I am my own pet virus / I get to pet and name her / Her milk is my shit / My shit is her milk // Doll steak, test meat // Look on the bright side is suicide / Lost eyesight I'm on your side / Angel left wing, right wing, broken wing / Lack of iron and/or sleeping / Protector of the kennel / Ecto-plasma, Ecto-Skeletal / Obituary birthday / Your scent is still here in my place of recovery” (COBAIN, 1993).

ciclo, “aniversário obituário”. Notável também é o fato de que essa associação é seguida por uma implicação de uma possível excitação sensual, que surge na forma do perfume da amada, embora o fato de que o sujeito poético se encontra num local de recuperação nos leva de volta à lírica de *Bleach* e o encarceramento degradante que era associado à sexualidade de modo recorrente naquela fase. Essa tese tem o suporte de outro verso de “Milk it”, aquele em que se fala da “visão perdida” e nos remete, portanto, à canção “Floyd the Barber” do primeiro álbum do Nirvana.

No romance de Süskind, a ama de leite parece não receber nada em troca de seu leite, ela se sente parasitada. Já na canção de Cobain, a sugestão é de que a relação é mais recíproca e a alimentação é mútua, simbiótica, formando-se um eu mais complexo e amplo que parasita a si próprio, eliminando a noção da alteridade. Do mesmo modo, os fluidos são percebidos como indiferentes, leite e fezes são coincidentes e pertencentes tanto ao eu como ao ela. Contudo, será essa entrega completa? Uma diferença espessa no discurso de Cobain parece ser a não valorização ou rebaixamento de qualquer dos itens indicados, leite ou fezes. Por outro lado, me parece que a leitura sequencial distorce em retrospectiva o termo “leite” para dizer que o leite já-era-sempre excremento e meu antes mesmo de ser ingerido, quando ainda estava nela. Novamente, há uma ligação ao poema de Whitman, mas também, à lógica do *sample* na cultura *hip-hop* (desenvolverei essa ligação na seção seguinte).

Essa relação transita, assim, entre uma de unidade e uma de posse, afinal, em dado momento o sujeito poético fala de ser dono de um vírus de estimação, o que lhe dá o direito de nomear e alimentar. Em uma leitura biográfica, poderíamos cogitar que os versos se referem à filha de Cobain ou ainda ao seu vício em heroína. Nesse caso, a ama de leite seria o próprio vocalista do Nirvana, que alimenta repetidas vezes a criança ou a sua adição farmacológica. O refrão, sempre um urro rompante, na dinâmica de calmaria, explosão e calmaria empregada consistentemente pelo Nirvana, fala de “bife de boneca, carne de teste”, novamente, sujeitando a figura feminina a uma posição de subalternidade reconhecida pela voz lírica. Porém, nessa confusão entre eu e ela, é complicado estabelecer que esse verso se limite simplesmente ao aspecto “ela” do sujeito poético. A canção parece, num enlace mais sintético do que aquele apresentado em *Nevermind*, operar a mesma técnica de dissolução das relações deiticas, incorporando tanto eu e ela embaixo do guarda-chuva de possibilidades para cada afirmação feita em seus versos, pois, agarrado ao seio de sua ama, o bebê e ela se tornam

uma criatura só organicamente implícitos um no outro; pelo menos esse parece ser o argumento de Cobain ou o meu argumento sobre sua obra.<sup>266</sup>

É da fala dessa ama de leite também que sai uma dos versos de “Scentless Aprentice”, quando a ama fala que o bebê não tem cheiro, não cheira bem como os demais bebês, os quais, na moleira, sempre tem um cheiro difícil de precisar, mas que ela coloca em termos de manteiga fresca: “*Like most babies smell like butter, his smell smelled like no other*” (COBAIN, 1993). Como Cobain, que migrara de casa em casa quando era adolescente, rejeitado por sua família, Grenouille também passa de lar em lar sem nunca receber afeto familiar. Sua mãe morre executada por ter tentado se desfazer do filho. O padre que o recebe paga mães de aluguel para que cuidem dele, mas até elas o rejeitam.

Ele acaba num orfanato cuja dona, Madame Gaillard, é insensível em um número de sentidos. Um acidente na infância a deixara sem noção de olfato, fria e prática. Lá, Grenouille cresce sem aprender a falar. O personagem tem muita dificuldade com a linguagem, que lhe é indiferente. Essa precariedade dura até que, certo dia, ao deitar numa pilha de madeira recém-cortada, ele se insere ou deixa que a madeira se insira nele até o ponto em que quase o sufoca. É somente para se livrar desse sufoco o qual ameaçava aniquilá-lo que Grenouille emite e entende pela primeira vez uma palavra, “madeira”. Temos aí uma teoria da linguagem notável, que se aplica também à poética de *In Utero*, tal qual a percebo. Essa é exatamente a da precariedade da subjetividade humana. Como já pontuei anteriormente, em *In Utero*, ela está sempre em trânsito. Mais claramente, esse trânsito se dá em “Scentless Aprentice”, mas pode ser percebida também em outras canções como notarei mais adiante. A linguagem é percebida como operativo para permitir ao ser humano habitar ou ser habitado pela existência alheia sem se aniquilar, à beira de se aniquilar completamente, num processo contínuo de ocupação e desocupação (ruído?). A linguagem é apenas o respiro que evita o sufocar das coisas, que evita que a experiência do mundo nos sufoque e que, paradoxalmente, desassocia o ser da essência das coisas.

Foucault comenta, em *Isto não é um cachimbo* (2016) – e mais pausadamente em *As palavras e as coisas* (1999) –, o privilégio moderno da similitude sobre a semelhança. Em diálogo com a obra de Renée Magritte, Foucault diferencia: “A semelhança comporta uma única asserção, sempre a mesma: isto, aquilo, aquilo ainda, é tal coisa. A similitude multiplica

---

<sup>266</sup> O símbolo do infinito (primeiro item na fileira de baixo de *In Utero*) no dicionário de Bárbara Walker conta com uma entrada que discute seus aspectos ambivalentes e complementares ligados à união carnal perfeita em que dois se tornam um. Em várias religiões, o símbolo implica união entre o homem (aspecto solar) e a mulher (aspecto lunar), sem que haja superioridade de um sobre o outro, o que levaria o casal a um conhecimento íntimo do infinito. Era também muitas vezes utilizado como símbolo para deuses gêmeos que se relacionavam com a magia, a cura e a fertilidade (WALKER, 1988, p. 9-10).

as afirmações diferentes, que dançam juntas, apoiando-se e caindo umas em cima das outras.” (FOUCAULT, 2016, p. 61). “Scentless Apprentice” parece contemplar também essa perda da essência moderna e sua substituição por uma vertigem transitória, do “esse” que toma o lugar do “aquele” e, de fato, funciona – ainda que precária e temporariamente. Ela reforça a poética corpórea do álbum, bem como enfatiza a experiência sensível e o senso geral de trânsito ou simbiose, tendo em vista que uma coisa é sempre tomada por outra, numa dança constante: bebês cheiram a manteiga; eletrólitos cheiram a sêmen; o sujeito lírico se deita no solo e se transmuta em cogumelos; e os gases se tornam perfumes;

Como a maioria dos bebês cheira a manteiga  
O cheiro dele cheirava como nenhum outro  
Ele nasceu sem essência ou sentido  
Ele nasceu um aprendiz sem essência

Sai daqui! Sai daqui! Sai daqui!

Toda ama recusou amamentá-lo  
Eletrólitos cheiram a sêmen  
Eu prometo não vender seus segredos perfumados  
Há infinitas maneiras de pensar flores

Sai daqui! Sai daqui! Sai daqui!

Eu deito no solo e fertilizo cogumelos  
Vazantes gases fumos se tornam perfumes  
Você não pode me demitir porque eu me demito!  
Me jogue na fogueira eu não vou fazer escândalo (COBAIN, 1993, tradução minha).<sup>267</sup>

A transitividade dessa segunda faixa de *In Utero*, é complementada pela força rompanete de seu refrão que também é retirada do livro de Süskind. Um trecho que faz forte referência retrospectiva ao refrão é: “*Grenouille no longer wanted to go somewhere, but only to go away, away from human beings*” (SÜSKIND, 2001, p. 117). Traduzido: Grenouille não queria mais ir a algum lugar, mas somente para longe, para longe dos seres humanos.

Após seu aprendizado inicial na perfumaria de Giuseppe Baldini, Grenouille sai de Paris e ruma à cidade de Grasse, onde seu desígnio seria o de aprender a captar a fragrância de todas as coisas: objetos, metais, componentes orgânicos e inorgânicos, corpos humanos e animais. No caminho, contudo, sua repulsa pela condição humana aflora e o aprendiz sem

<sup>267</sup> No texto fonte: “Like most babies smell like butter / His smell smelled like no other / He was born scentless and senseless / He was born a scentless apprentice / Go away! Go away! Go away! / Every wet nurse refused to feed him / Electrolytes smell like semen / I promise not to sell your perfumed secrets / There are countless formulas for pressing flowers / Go away! Go away! Go away! / I lie in the soil and fertilize mushrooms / Leaking out gas fumes are made into perfume / You can't fire me because I quit! / Throw me in the fire and I won't throw a fit” (COBAIN, 1991).

essência se vê evitando cada vez mais o contato de sua espécie. Na canção, Cobain canta simplesmente “*Go away! Away! Go Away!*”, embora seja, em sua voz, novamente, mais um urro do que um canto.

No romance, também, há um grito que dispara a ação na vida de Grenouille, como nota o trecho abaixo:

Segurança, atenção, ternura, amor – ou o que quer que essas coisas sejam chamadas que dizem as crianças precisarem – eram totalmente dispensáveis ao jovem Grenouille. Ou melhor, assim nos parece, ele tinha dispensado todas elas para somente seguir vivendo – desde o princípio. O grito que seguiu seu nascimento, o grito com o qual ele se trouxe para a atenção das pessoas e levou sua mãe para a forca, não foi um grito instintivo por empatia e amor. Aquele grito, emitido depois de cuidadosa consideração (poderia se dizer até madura consideração), foi a decisão do recém-nascido *contra* o amor e ainda assim *pela* vida. (SÜSKIND, 2001, p. 21, tradução minha, destaques no texto fonte).<sup>268</sup>

Mais um fator coincidente entre a figuração de Grenouille e a de Cobain é o grito formulado depois de cuidadosa consideração, misto de técnica ensaiada e impulso criativo. Além disso, é patente notar, a decisão de Grenouille contra o amor e a favor da vida ecoa aquela decisão crítica proposta por Nietzsche, contra o tempo, em tempo e a favor de um tempo vindouro (NIETZSCHE, 2003, p. 7), embora, nesse caso, a virada crítica de Grenouille, como a de Cobain, parecem ser de um caráter absolutamente egocêntrico.<sup>269</sup>

Esse distanciamento lírico em *In Utero*, não se dá apenas através de um personagem que povoa uma canção, a misantropia do álbum como um todo é fortíssima. Diferente de *Nevermind* e mesmo *Bleach* que sempre lidavam com questões políticas e sociais, minimamente, de âmbitos tanto ingênuos como comunitários, *In Utero* se enclausura numa perspectiva egocêntrica que ameaça engolir a tudo sob si. Mesmo quando lida com questões de claros contornos sócio-políticos – o que, sem dúvida, faz – sua lírica é muito centrada na figura do eu ou, no máximo, em relações proximais do eu, em relação simbiótica ou parasitária com o outro, num organismo revolvente e precário. A poética de *In Utero* vai do egocêntrico ao adágio, fugindo do específico das questões sociopolíticas numa ligação mais forte que se estabelece entre o depoimento daquilo que é absolutamente íntimo e o escárnio das estruturas universais.

<sup>268</sup> No texto fonte: “Security, attention, tenderness, love – or whatever all those things are called that children are said to require – were totally dispensable for Young Grenouille. Or rather, so it seems to us, he had totally dispensed with them just to go on living – from the very start. The cry that followed his birth, the cry with which he had brought himself to people’s attention and his mother to the gallows, was not an instinctive cry for sympathy and love. That cry, emitted upon careful consideration, one might almost say upon mature consideration, was the newborn’s decision *against* love and nevertheless *for* life.” (SÜSKIND, 2001, P. 21).

<sup>269</sup> Ecoa também o desprezo sacrificial defendido por Bataille (1986) como necessário.



Uma leitura possível dessa poética é de veia biográfica e aponta para a vivência reclusa que Cobain levava junto a sua esposa, na época em que compôs grande parte do disco. Como Courtney Love comenta em entrevista ao documentário *Montage of Heck* (2015), a poética de *In Utero* não se dissocia do fato de que seu marido, após um período de intensas turnês e escrutínio público de sua vida e obra, só queria se trancar na casa do casal, se drogar, pintar, transar e compor.

Similarmente, o arco de Grenouille ganha uma curva misantrópica e egocêntrica. Finalmente, ele acaba isolado numa caverna montanhosa no centro dos Auvergne. Grenouille retira um prazer indolente e suntuoso de seu isolamento. Nele, cria um império de sentidos, baseado nos anos de olfato acumulado em sua memória eidética, tudo vertido internamente, em seus sonhos. Süskind descreve e bem poderia estar a descrever Kurt Cobain e o Nirvana: “o ódio contido explodiria com força orgástica [...] como um furacão, ele espalhava a ralé e afogava-os em um grande dilúvio purificador de água destilada.” (SÜSKIND, 2001, p. 124, tradução minha). Na obra do Nirvana, o dilúvio seria som destilado. E Everett True tem uma citação estranhamente semelhante em sua análise sobre *In Utero*: “[...] alimentados por toda a controvérsia e rumores e hype, queimando em seu desejo de limpar-se de tudo, tudo, exceto a própria música” (TRUE, 2006, p. 449, traduções minhas).<sup>270 271</sup>

Grenouille se deixa levar nesse devaneio por tempos a fio. Até que, certo dia, a presença de seu odor (paradoxo: ainda inodoro a ele) ameaça o afogar, numa tragédia que o fende irremediavelmente de seu paraíso dos sentidos. Só então ele resolve retornar à sociedade.

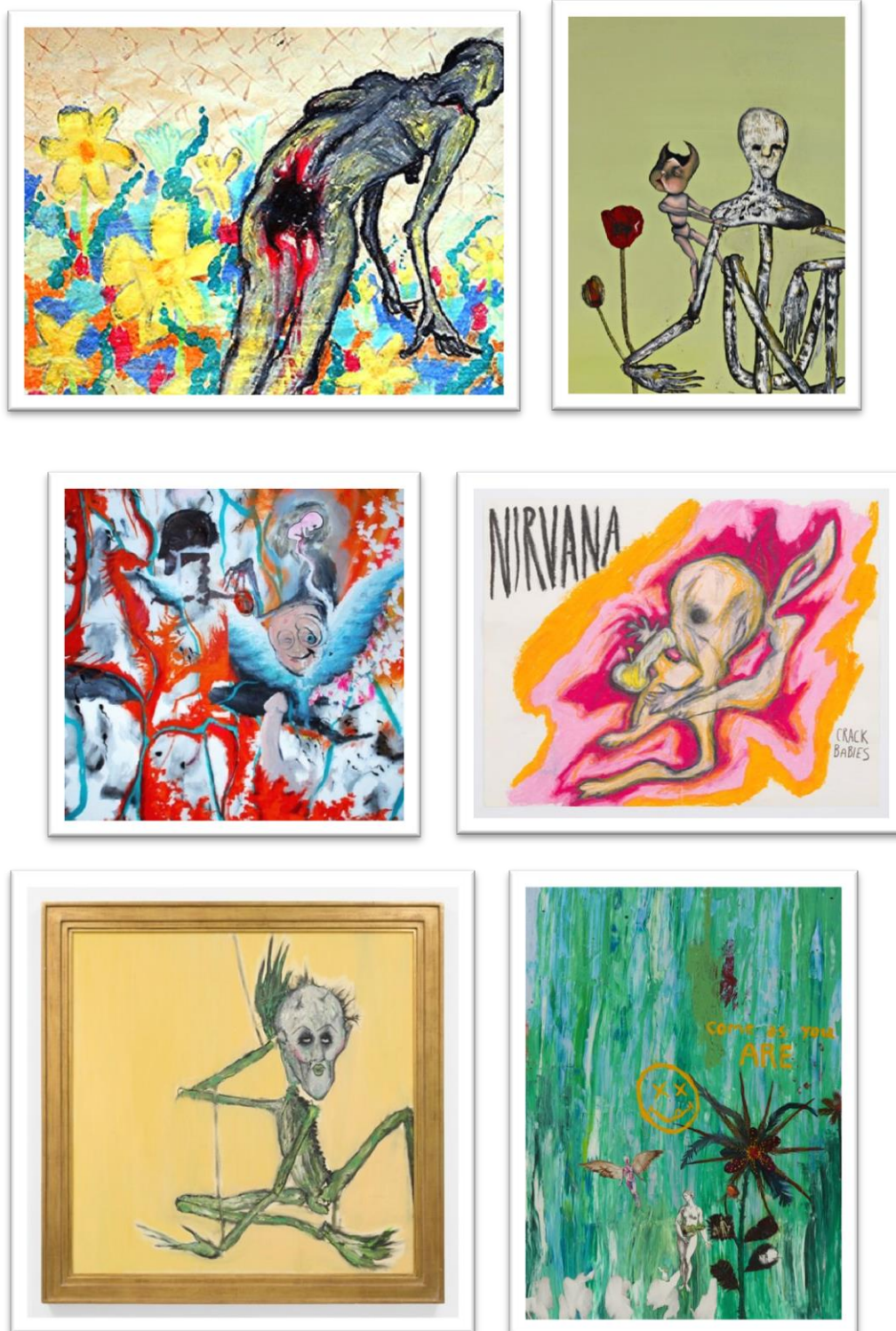
Depois desse período de isolamento criativo, Cobain também retorna aos palcos e ao estúdio de gravação, exatamente para *In Utero*.

---

<sup>270</sup> Eis no texto fonte a primeira citação, de Süskind: “the pent-up hate would erupt with orgasmic force [...] like a hurricane, he scattered the rabble and drowned them in a grand purifying deluge of distilled water” (SÜSKIND, 2001, p. 124). E eis o texto fonte da segunda citação, de True: “[...] fuelled by all the controversy and rumors and hype, burning in their desire to cleanse themselves of everyhting, everything except the music itself” (TRUE, 2006, p. 449).

<sup>271</sup> As entradas para “Atena” e “Enxofre” (quinto símbolo da fileira da esquerda na contracapa de *In Utero*) contam com símbolos coincidentes no Dicionário de Bárbara Walker (1988, p. 198; 525), uma vez que o enxofre é identificado com a Deusa “Brimo”, também associada a Atena. Brimo era vista como filha de Atena ou como o aspecto “revolto” da Deusa. Em todo caso, ambas entradas se associam ao poder de purificação ligado ao enxofre, usado para afastar espíritos malignos. Casas doentes e lugares assombrados por demônios eram purificados pela queima de enxofre. Da mesma forma, as águas de mau gosto das fontes de enxofre sempre foram consideradas grandes curativas. Na presente tese, *phármakon*. Igualmente, a entrada pode ser associada a Frances Farmer que, segundo Cobain retornará como fogo para queimar todos os mentirosos.

Figuras 45-50 – Artes visuais de Cobain



Fonte: Morgen (2015)

A partir desse retorno, Grenouille decide imitar o comportamento dos seres humanos o melhor que puder, começando por seu odor. Ao tomar esse passo, contudo, ele mais denuncia sua irremediável separação, não só de si, mas também da humanidade como um todo. Ele modela uma fragrância a partir de fezes de gato, vinagre, sal, queijo, ovo podre, amônia e

outros tantos ingredientes para gerar o efeito mais próximo daquele partilhado pelo restante da humanidade, aquele cheiro comum precedente a qualquer aura de identificação pessoal – um cheiro pré-pessoal, para usar um termo que exploramos anteriormente. Em *In Utero*, essa cena acha ressonância em “Dumb” (COBAIN, 1993), no qual Cobain prega o entorpecimento, complemento alquímico dos sentidos para que se melhor passe entre os seres humanos.

Eu não sou como eles  
 Mas eu posso fingir  
 O sol se foi  
 Mas eu tenho uma luz  
 O dia acabou  
 Mas estou me divertindo  
 Eu acho que sou burro  
 Ou talvez somente feliz

Acho que estou só feliz

Meu coração está quebrado  
 Mas eu tenho um pouco de cola  
 Me ajude a inalar  
 E consertar-me com você  
 Nós flutuamos por aí  
 E curtimos nas nuvens  
 Então vamos descer  
 E ter uma ressaca

Ter uma ressaca

Arranhe o sol  
 caia no sono  
 deseje à distância  
 a alma é barata  
 lição aprendida  
 deseje-me sorte  
 mitigue a queimadura  
 me acorde (COBAIN, 1993, tradução minha)<sup>272</sup>

A abertura da canção é “*I am not like them, but I can pretend*”, ou seja, eu não sou como eles, mas posso fingir. Ele compara esse entorpecimento à felicidade e canta no refrão “Acho que sou burro, ou talvez somente feliz”. E, na segunda estrofe fala de seu coração estar partido e que a forma de remediar é com um pouco de cola “Ajude-me a inalar e consertar-me com você”. O aditivo narcótico é também, para Cobain, como para Grenouille, uma forma de remediar uma relação irremediável. Ao final, o eu lírico diz que haveremos de retornar, e esse

<sup>272</sup> Eis a letra completa no texto fonte: “I’m not like them / But I can pretend / The sun is gone / But I have a light / The day is done / But I’m having fun / I think I’m dumb / Or maybe just happy // Think I’m just happy // My heart is broke / But I have some glue / Help me inhale / And mend it with you / We’ll float around / And hang out on clouds / Then we’ll come down / And have a hangover // Have a hangover // Skin the sun / Fall asleep / Wish away / Soul is cheap / Lesson learned / Wish me luck / Soothe the burn / Wake me up” (COBAIN, 1993).

é o refrão dessa vez “Teremos uma ressaca”. Já a ponte é povoada de fugas, tanto líricas quanto melódicas, destiladas pelo violoncelo errante de Kera Schaley, que busca o tempo todo escapar. “Arranhe o sol / caia no sono / desejo à distância / a alma é barata / lição aprendida / deseje-me sorte / mitigue a queimadura / me acorde” (COBAIN, 1993, tradução minha).

Outro personagem com o qual Cobain flerta em *In Utero* é Frances Farmer.<sup>273</sup> A biografia que ele lera de Farmer é intitulada *Shadowland* [Terra de Sombras]. Foi escrita pelo jornalista William Arnold. Além disso, há um filme que adapta a vida da atriz nativa de Seattle. O filme é intitulado *Frances*, dirigido por Graeme Clifford (1982). Farmer é interpretada pela carismática Jessica Lange.

O tom da biografia, um pouco atenuado no filme, é sombrio. Inicia-se com o procedimento de lobotomia trans-orbital ao qual Farmer foi sujeita nas mãos do então célebre Walter Freeman, que inventou o procedimento. Essa cena se dá anos mais tarde da carreira meteórica de Farmer como atriz no cinema hollywoodiano e nos palcos da Broadway.

Ainda jovem, Farmer parecia destinada à notoriedade. No ensino médio, ela ganhou um prêmio nacional por sua redação, “Deus morre”, para o escândalo da sociedade local, que prontamente a tachou de atea. No ensaio, a estudante se surpreende com o fato de que Deus parecia correr em sua ajuda quando ela rezava para encontrar seu chapéu, mas por outro lado deixava crianças sem pais e mães morrerem de fome. Certo dia, como conta no ensaio, ela decide que Deus não se importava, até que um dia ele simplesmente deixou de existir, se foi. A garota então se orgulha de seu descobrimento, se orgulha ainda mais do fato de que chegara a essa conclusão sozinha, sem ajuda externa. O que a consterna é exatamente o fato de que ninguém mais parece ter chegado a essa conclusão. Isso aconteceu em 1931. O resultado do furor causado por sua redação foi o retraimento da jovem. A resposta negativa da sociedade local a deixou profundamente marcada (ARNOLD, 1978, p. 32), mas instilou nela também um senso de confiança em suas habilidades literárias.

Logo, ela entraria na faculdade e descobriria o teatro. Suas primeiras peças lhe renderam algum destaque e notoriedade, até que um novo escândalo a marcaria novamente, dessa vez como uma comunista subversiva. Seu nome seria terminantemente associado ao comunismo do noroeste americano nos anos 1930. Foi em 1935 que Farmer ganhou um

---

<sup>273</sup> A entrada do “fogo” (quinto item na fileira de cima da contracapa de *In Utero*) no dicionário de Bárbara Walker fala do renascimento a partir das cinzas e de aspirações celestiais, devido ao formato piramidal do símbolo. O formato triangular pode ser remetido a figuras vulcânicas, uma vez que palavra grega para pirâmide significava também “fogo”. Na Índia, constituía o símbolo do deus Agni, que aceitava sacrifícios imolados ao fogo. Sua esposa era Kali Destruidora, e as cinzas eram chamadas “sementes de Agni”, de modo que seus seguidores acreditavam no renascimento a partir das cinzas (WALKER, 1988, p. 340).

concurso de um jornal local de filiação comunista. O concurso se baseava na venda de assinaturas e Frances Farmer conseguiu (ou pessoas em seu nome conseguiram) o maior número. O prêmio era uma turnê pela União Soviética, prêmio que interessava Frances grandemente, afinal, em suas palavras “Nenhum país é mais interessante que a Rússia, tanto artística como cientificamente” (ARNOLD, 1978, p. 44, tradução minha).<sup>274</sup>

Apesar da afirmação, Frances dizia claramente que não era comunista e a questão político-ideológica era o menor de seus interesses. Contudo, a pecha de comunista e subversiva a acompanharia pelo resto da vida. É nisso que reside uma aproximação de sua biografia com a de Cobain, uma aproximação que sem dúvida o vocalista do Nirvana fazia e da qual se apropriou na lírica de *In Utero*. Sobretudo, as duas figuras se espelham no que diz respeito ao seu trato com a mídia. Para além das personalidades independentes e contestadoras, mais do que isso, o que persistia no tratamento que a mídia dedicava a essas figuras era o modo de se construir esse tratamento. É para isso que Cobain chamava a atenção em faixas como “Serve the Servants”, na qual ele fala de juízes autoproclamados que julgam mais do que sabem.

Outras faixas em *In Utero* ressoam também claramente com a biografia de Farmer. Além de “Serve the Servants”, “Rape me”, “Frances Farmer will have her revenge on Seattle” e “Radio Friendly Unit Shifter” compõem um encadeamento dedicado à aparição dela, em minha leitura. O argumento de Cobain parece ser de que, independentemente do que ela de fato fosse, Farmer teria sempre atreladas ao seu nome as alcunhas com as quais ela foi acusada pela imprensa e pela sociedade de Seattle. Fosse ou não fosse de fato, publicamente, ela seria sempre ateia e comunista, subversiva. Essa é a natureza do poder autoritário do estado (ou, nesse caso, da imprensa) tantas vezes emulado por Cobain no discurso de seu primeiro disco *Bleach*: buscar constantemente que o indivíduo se normalize na esfera pública, sem dúvida, mas finalmente também na esfera privada.

Arnold escreve no prólogo de *Shadowland*, ainda sobre a lobotomia de Farmer, “Ela estava pronta para ser liberada. [...] Daquele momento em diante, ela não mais exibiria a mente inquieta e os impulsos erráticos e criativos de uma artista. Ela não mais resistiria à autoridade ou provocaria controvérsias. Ela não seria mais uma ameaça” (ARNOLD, 1978, p. 12, tradução minha).<sup>275</sup> Certamente, há aqui uma romantização da figura do artista torturado

<sup>274</sup> No texto fonte: “No country is more interesting than Russian, both artistically and scientifically.” (ARNOLD, 1987, p. 44).

<sup>275</sup> No texto fonte: “She was, for all purposes, ready to be released. [...] From that moment on, she would no longer exhibit the restless, impatient mind and the erratic, creative impulses of a difficult and complex artist. She

com a qual não concordo necessariamente, mas é importante frisar que Cobain flertava também com esse mito, em seus diários, e também nos depoimentos dados em *Montage of Heck*, quando ele fala exatamente do medo que sempre o acompanhou de perder a sua criatividade, caso fosse feliz, caso fosse sóbrio, caso fosse normal (MORGEN, 2015, 2'00'').<sup>276</sup>

Ironicamente, um dos disparos que Cobain associa a sua criatividade está também ligado a esse desejo de normalização e ao tratamento psicotrópico. Afinal, Cobain recebera ainda muito jovem doses de ritalina prescritas pelo pediatra da família para que seu comportamento fosse controlado. Alguns biógrafos, como Charles Cross, associam essa medicação prematura ao hábito mais tardio de Cobain de se automedicar, o que finalmente o levaria ao vício da heroína.

O estado de Washington tem uma tradição de insurgências liberais, sempre reprimidas com muita violência. Um exemplo notado tanto por Arnold como por Cobain (e mesmo pelos roteiristas do filme de 1982) é o massacre da cidade de Everett em 1916, resultado de tensões crescentes à época entre as forças estatais e empresariais e os trabalhadores liderados pela organização dos Trabalhadores Industriais do Mundo (IWW ou mais popularmente conhecidos como os Wobblies). No dia 5 de novembro, as tensões resultaram num conflito armado entre membros da organização trabalhista e autoridades do estado de Washington aliadas a mercenários contratados por empresas locais. Contabilizaram-se sete mortes e cerca de cinquenta feridos (de ambos os lados); com setenta e cinco presos do lado dos Wobblies.

Na biografia de Farmer, descreve-se em linhas amplas uma conspiração entre figuras importantes do estado para censurar, denegrir e finalmente torturar e silenciar de vez a voz de Farmer e sua representação inadequada do estado de Washington no cenário nacional. Eis o depoimento de Cobain sobre a mesma conspiração:

"Os conspiradores ainda estão vivos e bem em suas casas confortáveis e seguras", escreveu Kurt em seu jornal. "Engula suas cinzas. Dentes na sua vagina. Deus é uma mulher e ela está *Back in Black*".<sup>277</sup>  
 "Frances Farmer foi institucionalizada inúmeras vezes e, no lugar em Washington onde ela acabou, os guardiões tinham pessoas se alinhando pelos corredores, esperando para estuprá-la", disse Kurt ao Stud Brothers, citando a versão mais popular da história da atriz. "Ela foi espancada e

---

would no longer resist authority or provoke controversy. She would no longer be a threat to anyone." (ARNOLD, 1978, p. 12).

<sup>276</sup> A imagem prometeica de Bataille, que volto a afirmar, também sugere sofrimento artístico como chave ao processo. Porém, o que me instiga nela é a sua não aspiração de transcendência. O sol que o artista alcança não é divino, mas apenas sua bile regurgitada. E seu trabalho é feito na lida consigo e com seu avatar, que clama nele por alteridade, representatividade e carne.

<sup>277</sup> Referência ao álbum da banda australiana de *hard-rock* AC/DC.

brutalmente estuprada por anos, todos os dias. Ela nem sequer usava roupas a maior parte do tempo”.

“Foi uma enorme conspiração envolvendo a burguesia e os poderosos de Seattle, especialmente este juiz que ainda vive em Seattle até hoje. Ele liderou a cruzada para humilhá-la para que ela enlouquecesse. No começo, ela foi hospitalizada - totalmente contra sua vontade - e ela não era nem maluca. [...]” (TRUE, 2006, p. 453, tradução minha).<sup>278</sup>

O filme de 1982 suscita o abatimento de Farmer depois de seu encarceramento nas instituições psiquiátricas do estado de Washington. Arnold descreve em sua biografia o processo de tortura física e psicológica pela qual Farmer passou em seu calvário pessoal. Ela entrava e saía dessas instituições. Muitas vezes foi declarada curada. Porém, em casa, sob a guarda legal de sua mãe, ela também encontrava uma situação de repressão extrema, unindo o cerco de normalização do público ao privado. É possível que Cobain também encontrasse uma similaridade biográfica aqui, uma vez que ele também foi internado várias vezes para se tratar da dependência e uma das principais advogadas dessas internações era sua esposa. Cobain diz, em gozo final, na canção “Milk it”, “Seu cheiro ainda está aqui, no meu local de recuperação” (1993), possivelmente se referindo ao cheiro da esposa e à clínica de reabilitação.

As estadias de Frances nas instituições psiquiátricas, contudo, foram certamente mais sombrias que as de Cobain. Suas provações incluíam terapia de choque constante, experimentos com drogas alucinógenas e tortura psicológica, tais como a exibição de alguns de seus filmes para causar risos e chacota entre os outros pacientes e atendentes (ARNOLD, 1978, p. 200). As dependências eram sujas e superlotadas, e as comparações a campos de concentrações nazistas são frequentes na análise de Arnold e nos relatórios da época.<sup>279</sup> Pacientes urinavam, defecavam e transavam nas áreas comuns aos olhos de todos. Ainda assim, segundo Arnold, o espírito de Farmer mantinha-se forte em desafio. Ela resistia à autoridade, era teimosa, não-cooperativa e amargamente sarcástica (ARNOLD, 1978, p. 199), pelo menos até a lobotomia.

---

<sup>278</sup> No texto fonte: “The conspirators are still alive and well in their comfortable, safe homes,” Kurt wrote in his journal. “Gag on her ashes. Jag on her gash. Uh, God is a woman and she’s Back in Black”. “Frances Farmer was institutionalized numerous times and, in the place in Washington where she ended up, the custodians had people lining up all the way through the halls, waiting to rape her” Kurt told the Stud Brothers, quoting the popular version of the actress’ story. “She’d been beaten up and brutally raped for years, every day. She didn’t even have clothes most of the time. “It was a massive conspiracy involving the bourgeois and powerful people in Seattle, especially this one judge who still lives in Seattle to this day. He led the crusade to so humiliate her that she would go insane. In the beginning, she was hospitalized – totally against her will – and she wasn’t even crazy. [...]” (TRUE, 2006, p. 453).

<sup>279</sup> Basta ler o “Uivo” de Allen Ginsberg (2009) para que se tenha uma noção do estado mental de pacientes nessas condições.

Um dos episódios mais revoltantes na biografia de Farmer para o qual Cobain chamou a atenção na entrevista acima é o descrito a seguir:

Veza após veza as pessoas falavam em ver os pacientes sexualmente degradados. Os enfermeiros da Steilacoom eram, na sua maioria, detentos fiduciários da Penitenciária Federal da McNeil Island perto do [Puget Sound, a grande enseada do Estado de Washington] Sound e, como os de muitas instituições estatais, haviam transformado sua posição em um lucrativo serviço de proxenetismo. Em quase todas as noites do ano, soldados das proximidades de Fort Lewis foram infiltrados para ter relações sexuais clandestinas com pacientes do sexo feminino. (“Steilacoom”, cinco indivíduos distintos diriam: “era o cabaré do Fort Lewis”) Frances foi submetida a perversões obscenas, estuprada por atendentes, amigos de enfermeiros e outros pacientes centenas de vezes. Uma das lembranças mais vívidas de alguns veteranos da instituição seria a visão de Frances Farmer sendo agarrada por atendentes e estuprada por gangues de soldados bêbados. (ARNOLD, 1978, p. 198-199, tradução e comentário meus).<sup>280</sup>

Ironica e tristemente, se isso tudo aconteceu a Frances Farmer do modo como Arnold descreve em sua releitura do incidente parece, em mídia, não ter mais voz, a percepção de Cobain de que isso ocorrera era real, e a versão mais popular da estória era corrente em Seattle. A mídia supera o fato. Essa versão da história ecoa em “Frances Farmer will have her Revenge on Seattle”,<sup>281</sup> quando ele escreve “É um alívio saber que você vai embora assim que receber seu dinheiro”, implicando uma relação sexual ou, no mínimo, uma transação monetária. Ele descreve também o estado de Frances em “Nossa paciente favorita, uma amostra de paciência, o Puget Sound coberto de doenças”, mais uma vez, Cobain faz referência a um tipo de infecção. E prenuncia seu retorno apocalíptico, qual Grenouille,

<sup>280</sup> No texto fonte: “Over and over again people would tell of seeing the patients sexually degraded. The orderlies at Steilacoom were mostly trustee inmates of McNeil Island Federal Penitentiary across the Sound and, like those of many state institutions, they had turned their position into a lucrative pimping service. On almost any night of the year, soldiers from nearby Fort Lewis were sneaked in for clandestine sexual relations with female patients. (“Steilacoom”, five separate individuals would say, “was the whore-house of Fort Lewis”) Frances was suddenly subjected to obscene perversions, raped by orderlies, friends of orderlies, and other patients hundreds of times. One of the most vivid recollections of some veterans of the institution would be the sight of Frances Farmer being held down by orderlies and raped by drunken gangs of soldiers” (ARNOLD, 1978, p. 198-199).

<sup>281</sup> Eis a letra completa no texto fonte, seguida da tradução: “It’s so relieving to know that you’re leaving as soon as you get paid / It’s so relaxing to hear you’re asking wherever you get your way / It’s so soothing to know that you’ll sue me, this is starting to sound the same // I miss the comfort in being sad // In her false witness, we hope you’re still with us, to see if they float or drown / Our favorite patient, a display of patience, disease-covered Puget Sound / She’ll come back as fire, to burn all the liars, and leave a blanket of ash on the ground // I miss the comfort in being sad” (COBAIN, 1993). Eis a tradução: “É um alívio saber que você vai embora assim que receber seu dinheiro / É tão relaxante ouvir que você está perguntando onde quer que você consiga o seu jeito / É tão reconfortante saber que você vai me processar, isso está começando a soar igual // Eu sinto falta do conforto em ser triste // Em sua falsa testemunha, esperamos que você ainda esteja conosco, para ver se elas flutuam ou se afogam / Nossa paciente favorita, uma amostra de paciência, o Puget Sound coberto de doenças / Ela vai voltar como fogo, queimar todos os mentirosos e deixar um manto de cinzas no chão // Eu sinto falta do conforto em ficar triste” (COBAIN, 1993, tradução minha).



envolta em chamas, “Ela retornará como fogo, para queimar todos os mentirosos e deixar um lençol de cinzas no chão” (COBAIN, 1993, traduções minhas).

Nesse contexto, a frase do refrão “sinto falta do conforto em estar triste” ganha contornos que remetem ao estado catatônico pós-operatório de Frances, mas também podem ser extrapoladas para a figura lírica de Cobain. Ele é também o personagem caluniado nos tabloides, ele é também o interno de instituições psiquiátricas, ele é também, finalmente, a vítima de estupro, como ele reporta em “Rape me”.<sup>282</sup> Essa é outra canção na qual a percepção pública, via imprensa, está em voga, codificada nos versos da ponte da canção “Meu informante preferido / Eu beijo suas entranhas abertas / Agradeço sua preocupação / Você federá e queimará”. Uma relação, mais uma vez, ambivalente. Nos versos da canção, o sujeito poético parece quase seduzir o seu violador e amigo. Ele diz “Estupre-me, estupre-me, meu amigo / Estupre-me, estupre-me novamente”, o que sinaliza a confusão de Cobain sobre a relação parasitária que ele parecia aqui denunciar, mas da qual ele também não conseguia terminantemente se dissociar.

A leitura pode também ser irônica, se enfatizamos o sarcasmo do vocativo, “meu amigo”. A segunda estrofe é, contudo, mais direta e amarga, “Odeie-me / Faça e faça novamente / Acabe comigo / Estupre-me, meu amigo”. O refrão resta simples e enigmático “Eu não sou o/a único/a” (COBAIN, 1993, traduções minhas). A canção se encerra reproduzindo o mote da faixa em repetições exaustivas e ferozes. São 17 vezes (além das outras 9 menções ao longo da faixa, totalizando 26), entre vocais principais e *backing-vocals*, em que se enuncia “estupre-me”, talvez nunca suficientes para esvaziar de significado a controversa expressão, mas certamente o bastante para dar forma e voz ao tema.

A relação parasitária denunciada pela canção pode ter também conotações monetárias, ligada à questão dos *royalties* ou à maquinaria midiática que cercava o Nirvana. A estrutura musical de “Rape me” por si só faz referência ao modelo consagrado da canção pop anglofônica e seu *riff* de abertura na guitarra se assemelha bastante ao grande sucesso do Nirvana, “Smells like teen spirit”, de 1991. Resta, então, a sugestão de que o compositor

---

<sup>282</sup> Cobain também declarou a Everett True “me sinto tão estuprado” (2006, p. 324), exatamente com relação ao uso e desuso de sua imagem pública junto a Courtney. Eis a letra completa no texto fonte “Rape me, rape me my friend / Rape me, rape me again / I'm not the only one (4x) // Hate me / Do it and do it again / Waste me / Rape me, my friend // I'm not the only one // My favorite inside source / I'll kiss your open sores / Appreciate your concern / You're gonna stink and burn” (COBAIN, 1993). Eis a tradução: “Estupre-me, estupre-me, meu amigo / Estupre-me, estupre-me de novo / Não sou o(a) único(a) (4x) // Odeie-me / Faça e faça novamente / Arrase-me / Estupre-me, meu amigo // Eu não sou o(a) único(a) // Meu informante favorito / Eu beijo suas entranhas abertas / Agradeço sua preocupação / Você federá e queimará” (COBAIN, 1993, tradução minha).

estaria ali realizando um simulacro de si, repetindo a fórmula do grande sucesso. Assim, ele canta dissimuladamente “Rape me”.

De todo modo, não devemos associar terminantemente a figura de Cobain a uma vítima de estupro. Em *A partilha do sensível*, Rancière pensa a questão da representatividade contida no objeto literário e as possibilidades de identificação e transformação que são potencializadas pelo texto, visto por Rancière como um “quase-corpo”, quando seus enunciados incidem sobre ou são apropriados por corpos humanos que se abrem a eles, que se permitem a sua fratura:

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria “narrativa”, com alternâncias entre “grandes” e “pequenas” narrativas. A noção de “narrativa” nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção [...] Não se trata de dizer que a “História” é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. [...] Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra e de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível [...] Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos *quaisquer* [...] O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das palavras. Essa *literalidade* é ao mesmo tempo a condição e o efeito da circulação dos enunciados literários [...] Mas os enunciados se apropriam dos corpos e os desviam de sua destinação na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado. Por isso não produzem corpos coletivos. Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação (RANCIÈRE, 2015, p. 58-60).

Ao colocar sua voz e (por extensão) seu corpo (como materialmente percebido) na canção associada a uma vítima de estupro, Cobain torna sua voz corpo dessa vítima, dá à voz essa canção “Rape me”. Apropria-se do humano e abre esse quase-corpo que está ali circundante a todos os humanos quaisquer que queiram dele se apropriar, abre a esses humanos um percurso sensível de linhas de fratura, pelas quais estes podem percorrer sua própria literalidade. Os quase-corpos de Rancière perdem o qualificador “quase”, pois são vistos aqui como corpos, mas não perdem o sentido que ele propõe com o restante de sua frase citada acima, pois esses corpos se fracionam de seus pais legítimos para errar entre destinos não-autorizados. A potencialidade desses corpos está em suas rasuras. E essa rasura inclui, paradoxalmente, também aquela ligação dita “legítima”, ainda que por vezes ela seja elidida e sobrescrita, como deve ser.

Composto, então, pelo encontro de pelo menos três personagens – Grenouille, Farmer e o próprio Cobain (projetado em imagem de contornos líricos, míticos e midiáticos), o conteúdo lírico do álbum ganha pungência não só histórica e ficcional, mas também um escopo fantástico, com amplitude mitográfica<sup>283</sup> e altivez e ascendência dentro da cultura pop. Há, contudo, um quarto personagem essencial na mitologia do álbum: Courtney Love.<sup>284</sup> Afinal, Everett True defende que o álbum é todo sobre ela (TRUE, 2006, p. 398). Esse é um desdobramento de uma percepção biográfica e midiática da obra que implica também a participação da filha do casal, Frances Bean Cobain, como já pontuado através de “Milk it” e sua possível relação com o núcleo familiar dos Cobain.

Love aparece não só como personagem isolada ou atrelada a Cobain, mas também atrelada aos demais personagens que surgem na poética de *In Utero*. Ela é atrelada, por exemplo, a Frances Farmer e vitimada também nos tabloides.

Um dos grandes temas na obra do Nirvana em *In Utero* e de grande parte das entrevistas de Cobain após os eventos que levaram à formulação dessa questão gira em torno da relação de Kurtney (como era conhecido o casal Kurt e Courtney por parte do círculo interno do Nirvana e também em setores da mídia) com a imprensa. A desconfiança de Cobain e do Nirvana para com a mídia de massa, em oposição à mídia especializada e aos fanzines, sempre esteve lá. Porém, o evento catalisador de uma discórdia que se provou irreconciliável foi a publicação de um artigo sobre Courtney na revista *Vanity Fair*, em 1992.

O artigo intitulado “Strange Love: the story of Kurt Cobain and Courtney Love” [Amor Estranho: a história de Kurt Cobain e Courtney Love],<sup>285</sup> embora mencione Cobain no título, se foca prioritariamente em Love. O retrato é de uma caçadora de fama precoce que se inseriu, ao longo dos anos, em diversas cenas diferentes em busca do sucesso e finalmente conseguiu sucesso, fama e dinheiro através da exploração da imagem de seu marido, o qual

<sup>283</sup> Como expliquei anteriormente em minha dissertação de mestrado (BRITO, 2015), a mitografia pessoal era um procedimento típico da geração *beat* norte-americana, que potencializava a mesclagem de vida e obra, utilizando não só personagens, características e fatos das vidas pessoais de seus escritores como também os próprios nomes deles no corpo narrativo e poético das obras. De modo que Allen Ginsberg escrevia e nomeava especificamente Jack Kerouac e William Burroughs em suas obras, e vice-versa. Sobre essa mitografia, Cruz afirma: “os escritores pop pretenderam inscrever-se na história, reescrevendo não só a história da arte como também toda a história humana” (CRUZ, 2013, p. 141).

<sup>284</sup> A entrada da “Rosa alquímica” (primeiro item da fileira da direita em *In Utero*) no dicionário de Bárbara Walker fala de sua associação ao útero materno de onde nasceria o *filius philosophorum* ou o filho do conhecimento. Além disso, a rosa era um símbolo antigo da filiação da filha virgem à mãe, representadas em suas cores respectivamente pelo branco e pelo vermelho. Havia ainda um componente negro em seu desenho para representar a destruidora força da mulher idosa. Segundo Walker, esse componente era omitido em sistemas patriarcais (WALKER, 1988, p. 422-423).

<sup>285</sup> Disponível em <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/03/love-story-of-kurt-cobain-courtney-love>. Acesso em 20 de maio de 2019.

ela também caçou. A autora Lynn Hirschberg não perde oportunidades de dar cutucadas em Love ao longo do artigo que se inicia com uma descrição do costume da cantora em deixar todos esperando por ela, normalmente, por mais de uma hora. Ainda assim, Hirschberg elogia a banda de Love (o Hole), descrevendo-a como mais extrema musicalmente (mais fincada no ruído e na cacofonia) embora menos melódica do que o Nirvana. A jornalista elogia, sobretudo, a escritura de Love, comparando-a a Joni Mitchell e posicionando-a como potente. Quando aparece no artigo, Courtney tem uma atitude verborrágica, como de costume, e fala de muitos assuntos com a entrevistadora, inclusive sobre seus vícios e desafetos de maneira aparentemente aberta.

Foi nesse encontro de vícios e afetos que se materializou a polêmica. Hirschberg fala claramente no artigo que Love e Cobain se drogavam juntos inclusive após o conhecimento de que estavam grávidos e ela substancia a acusação com depoimentos não só de desafetos e de outros nomes de importância na cena musical da época, mas também de amigos próximos ao casal, que na reportagem se mantêm anônimos. Eis de onde parte a leitura biográfica para “Rape me”.<sup>286</sup> A culpa, de acordo com o relato de Hirschberg, recai majoritariamente sobre Love, enquanto Cobain é descrito como frágil e débil, ao ponto de quase se quebrar. O resultado foi sentido para além das manchetes de jornais, pois o furor causado pela reportagem levou o serviço de proteção infantil dos Estados Unidos a retirar a guarda de Frances Bean Cobain do casal assim que a criança nasceu.

Esse imbróglio levou a um dos incidentes mais infames da biografia de Cobain, quando ele (com Courtney e Grohl, a depender da versão biográfica) ameaça duas jornalistas britânicas que haviam iniciado pesquisas para escrever um livro sobre o Nirvana. O relato que chegou aos Cobain foi o de que elas já haviam procurado e conversado com Hirschberg. A ligação que Cobain deixou na secretária eletrônica de uma delas aparece em *Montage of Heck* (2015). A ameaça contra a vida da jornalista é clara e direta, e o tom é sombrio. Cobain diz não ter mais nada a perder.

O casal “Kurtney” Love-Cobain, que já se sentia isolado em relação aos demais membros e funcionários do Nirvana, tornou-se ainda mais alienado de seus pares. Novamente, a culpa seria colocada em Love. Everett True comenta que a negatividade tinha base em e era direcionada a Courtney, a partir da banda inteira (TRUE, 2006, p. 528). A mágoa da traição de seus “informantes favoritos” não mais abandonaria a percepção do casal sobre a mídia e sobre seu círculo de amigos, bem como encontraria vazão na poética de *In Utero*, como já

---

<sup>286</sup> Parte daí também o desejo de tocar a canção no *MTV Music Awards*, evento que ocorreu após a publicação do artigo e que já descrevi na seção “Luz”.

descrevi acima. Desse modo, não é somente a imagem de Cobain que se mescla com a imagem mitografada de Frances Farmer, mas também sua esposa, cuja presença nas ressonâncias do álbum é inegável.

Antes disso, contudo, essa amargura viria à tona no lançamento de *Incesticide*, no final de 1992. Cobain utilizou a plataforma para sair em defesa de sua esposa, semanas depois da polêmica ser disparada pela publicação da *Vanity Fair*:

Embora todas essas coisas fossem muito especiais, nenhuma delas foi tão gratificante quanto ter um bebê com uma pessoa que é o exemplo supremo de dignidade, ética e honestidade. Minha esposa desafia a injustiça, e a razão pela qual sua personalidade foi tão severamente atacada é porque ela escolhe não funcionar da maneira que o homem branco corporativo insiste. As regras dele para as mulheres envolvem que ela seja submissa, quieta e não desafiadora. Quando ela não segue suas regras, o homem ameaçado (que, aliás, possui um exército de mulheres traidoras dedicadas) fica com medo. Um grande "foda-se" para aqueles de vocês que têm a audácia de afirmar que eu sou tão ingênuo e estúpido que me permitiria ser manipulado e permitiria que tirassem vantagem de mim. (COBAIN, 1992, tradução minha)<sup>287</sup>

É difícil advogar que a obra de arte se mantenha alheia à biografia dos autores quando esse tipo de informação é veiculada na própria obra, no encarte do disco. Esse debate entre mídia e privacidade ecoa, então, na poética de *In Utero*, não só nas letras, mas também nas imagens construídas para a formulação do álbum material e para a sua divulgação. Canções como “Heart-Shaped Box”, “Milk it”, “Pennyroyal Tea” e “All Apologies” ecoam, principalmente, com a imagem mitografada de Courtney Love. As imagens desses personagens, contudo, nunca se isolam nessas faixas. Elas se mesclam, e Love se confunde com Farmer, que se confunde com Cobain, que se encontra com Grenouille e que se choca com Courtney, mesmo ainda dentro do espectro midiático da relação dos dois na figura caricatural e simbiótica de “Kurtney”.

Em entrevista a Everett True, Cobain fala da percepção de que ele foi “envenenado” por Courtney: “Envenenado pela porra do equívoco sobre nossa relação. Todo mundo pensa que não poderíamos nos amar, porque pensam em nós como personagens de desenho

---

<sup>287</sup> No texto fonte: “While all these things were very special, none were half as rewarding as having a baby with a person who is the supreme example of dignity, ethics and honesty. My wife challenges injustice and the reason her character has been so severely attacked is because she chooses not to function the way the white corporate man insists. His rules for women involve her being submissive, quiet, and non-challenging. When she doesn't follow his rules, the threatened man (who, incidentally, owns an army of devoted traitor women) gets scared. / A big "fuck you" to those of you who have the audacity to claim that I'm so naive and stupid that I would allow myself to be taken advantage of and manipulated”. (COBAIN, 1992).

animado. Somos domínio público. Então nossos sentimentos são superficiais” (TRUE, 2002, p. 426).<sup>288</sup>

No álbum, Cobain parece se aproveitar dessa percepção midiática para falar a partir das vozes desses desenhos animados, infundindo-os com o corpo de si, de sua esposa e de outros personagens históricos e ficcionais também mitografados para criar uma transição corporal e imagética constante. Assim, o álbum cria uma série de linhas segmentais que se alternam e se sobrepõem, entre uma faixa e outra, às vezes dentro de uma mesma faixa, como em “Rape me”.

Há duas outras canções, ainda, a serem discutidas, que podem ser relacionadas mais fortemente à figuração de Courtney Love ou, de modo mais amplo, ao núcleo familiar dos Cobain: “Pennyroyal tea” e “All Apologies”. Por coincidência ou não, foram esses exatamente os *singles* projetados para o álbum, além de “Heart Shaped Box”.

Eu estou no meu tempo com todos  
Eu tenho uma postura muito ruim

Sente-se e beba chá de poejo  
Destile a vida que está dentro de mim  
Sente-se e beba chá de poejo  
Eu sou uma anêmica realeza

Dê-me um pós-mundo Leonard Cohen  
Para que eu possa suspirar eternamente

Eu estou tão cansado, eu não consigo dormir  
Eu sou um mentiroso e um ladrão  
Sente-se e beba chá de poejo  
Eu sou uma anêmica realeza

Estou tomando leite quente e laxantes  
Antiácidos com sabor de cereja

Sente-se e beba chá de poejo  
Destile a vida que está dentro de mim  
Sente-se e beba chá de poejo  
Eu sou uma anêmica realeza (COBAIN, 1993, tradução minha)<sup>289</sup>

<sup>288</sup> Eis o texto texto fonte, escrito da perspectiva do entrevistador Everett True: “Do you feel poisoned by Courtney, Kurt? ‘By Courtney, or by Courtney’s stigma?’ he asks. ‘Poisoned by... the whole fucked-up misconception of our relationship. Everyone seems to think we couldn’t possibly love each other, because we’re thought of as cartoon characters, because we’re public domain. So the feelings that we have for each other are thought of as superficial.” (TRUE, 2006, p. 426).

<sup>289</sup> Eis a letra completa no texto fonte seguida da tradução: “I’m on my time with everyone / I have very bad posture // Sit and drink pennyroyal tea / Distill the life that’s inside of me / Sit and drink pennyroyal tea / I’m anemic royalty // Give me a Leonard Cohen afterworld / So I can sigh eternally // I’m so tired I can’t sleep / I’m a liar and a thief / Sit and drink pennyroyal tea / I’m anemic royalty // I’m on warm milk and laxatives / Cherry-flavored antacids” (COBAIN, 1993).

“Pennyroyal tea” era uma canção tocada ao vivo em muitos shows pela banda de Courtney Love, o Hole. Foi tocada pelo casal Cobain em dueto, em algumas ocasiões. A banda de Love queria inclusive gravar a canção em álbum. Depois da morte de Cobain, o Hole continuou fazendo *covers* da canção. Além disso, o fato de que a letra fala de um chá supostamente abortivo enriquece essa conexão familiar. Ela é entremeada pelos lamentos do sujeito poético de que ele tem uma postura ruim. Metafórica e materialmente, a proposição poderia se referir a Cobain. Essa afirmação projeta na letra a imagem de Cobain que possuía uma postura notoriamente curvada. No *Acústico MTV*, Cobain executou a canção sozinho, sem os demais companheiros de banda, gesto que também associa sua figura individualmente à faixa. A voz poética se queixa, ademais, de ser uma realeza anêmica, referindo-se a sua composição sanguínea.

Diferentemente da grande maioria das canções do Nirvana, a maior parte da informação verbal propiciada por “Pennyroyal Tea” é apresentada no refrão, que varia em cada uma de suas emissões. Já as demais estrofes são curtas e compostas apenas de dois versos cada. No refrão, o sujeito lírico se diz um ladrão (ladra) e um(a) mentiroso(a). Ela pede, vez após vez, que se retire essa vida que habita dentro dela. Assim, pode-se inferir que se fala de uma gravidez, sim, mas podemos também supor que a linguagem se refira aqui à vida do próprio sujeito poético, atada poeticamente ao corpo que reside *In Utero*.

Em “All apologies” essa renúncia à vida é ainda mais tátil:

O que mais eu deveria ser  
 Todas as desculpas  
 O que mais eu poderia dizer  
 Todo mundo é gay  
 O que mais eu poderia escrever  
 Eu não tenho o direito  
 O que mais eu deveria ser  
 Sou todo desculpas

No sol, no sol, eu me sinto como um  
 No sol, no sol  
 Casado  
 Enterrado  
 Yeah, yeah, yeah, yeah

Eu queria ser como você  
 Facilmente agradado  
 Encontrar meu ninho de sal  
 Tudo é minha culpa  
 Eu aceito toda a responsabilidade  
 Espuma do mar aqua-vergonha  
 Queimadura de sol queimadura de frio

Engasgando nas cinzas dos inimigos dela (COBAIN, 1993, tradução minha)<sup>290</sup>

A rendição que seus versos na primeira estrofe demonstram quase ecoa a carta suicida de Cobain, em retrospectiva; especialmente a seção endereçada, na carta, a sua esposa e filha. O refrão faz mais que isso e associa matrimônio e morte sob a tutoria do sol. Na segunda estrofe de versos, a imagem de Frances Farmer também parece ressurgir vestida de Courtney Love quando Cobain canta sobre se engasgar nas cinzas das inimigas dela (ele escrevera sobre Farmer em seu diário: “Engasguem nas cinzas dela”). Antes, contudo, ele escreve essas linhas: “Eu gostaria de ser como você / facilmente agradao / Achar meu ninho de sal<sup>291</sup> / Tudo é minha culpa / Eu aceito toda a responsabilidade / aqua vergonha espuma do mar / queimadura de sol queimadura de frio / engasgando nas cinzas dos inimigos dela” (COBAIN, 1993, tradução minha). Embora os versos comecem com um movimento discursivo coerente, logo o encadeamento dos versos se torna oblíquo e as imagens se colocam em paralelo sem se relacionar claramente por um elo sintático estabelecido previamente e sem representar (ainda) um paradoxo, mas ocupando, também através do trabalho vocal, um espectro amplo de possibilidades emotivas, entre vergonha, culpa, vingança, resiliência e lar. Tudo isso é endereçado mais uma vez ao refrão que fala novamente do sol, do sol, sentir-se uno, no sol, no sol, casado, morto, *yeah yeah yeah yeah...* O *outro*<sup>292</sup> no final da canção é uma peça de automatismo tautológico “all in all is all we are”, que pode ter vários significados.<sup>293</sup> Acho uma tradução rápida na internet que consta “Tudo em todos é tudo que somos”, que me agrada, em parte, porque resgata a multiplicidade ética e deítica de que falamos nesta seção e também ecoa os versos do refrão. Fala de união, amorosa e carnal, para com o outro e o absoluto desconhecido familiar, a morte. Morte e casamento em perpetuação orgânica. Nessa frase do refrão de “All Apologies” podemos ver mais uma vez, na obra de Cobain, os indícios de seu suicídio serem construídos retroativamente. O efeito se tornou exacerbado quando a música surgiu na rotação do *Acústico MTV* que foi ao ar durante os dias que se seguiram ao

<sup>290</sup> Eis a letra completa no texto fonte: “What else should I be / All apologies / What else could I say / Everyone is gay / What else could I write / I don't have the right / What else should I be / All apologies // In the sun, in the sun I feel as one / In the sun, in the sun / Married / Buried / Yeah yeah yeah // I wish I was like you / Easily amused / Find my nest of salt / Everything's my fault / I take all the blame / Aqua seafoam shame / Sunburn, freezing burn / Choking on the ashes of her enemy” (COBAIN, 1993).

<sup>291</sup> A entrada do “Diâmetro” (terceiro item da fileira da direita em *In Utero*) fala de sua associação alquímica ao sal devido a uma conexão mais antiga com o mar. A palavra diâmetro significa literalmente “Deusa Mãe” e pode referir-se a antigos mitos da criação em que o corpo da Mãe-mundo (Tiamat, Themis, Temu, Maa) foi dividido em partes superiores e inferiores ambas das quais as águas seriam a substância primordial (WALKER, 1988, p. 5).

<sup>292</sup> Termo usado para designar a seção final da estrutura musical, nesse caso.

<sup>293</sup> Uma das possibilidades seria “Tudo em tudo é tudo que somos”. “No fim das contas é tudo que somos” seria outra. Ainda uma terceira é “Todos em todos é tudo que somos”.



suicídio do cantor. A *performance* gravada e editada ganhava, então, tons de funeral midiático.

“Scentless Apprentice” pode ser considerada a abertura do álbum, enquanto a primeira faixa “Serve the servants” funciona quase como um prólogo, embora esta também entre no jogo de linhas segmentais de que falei acima.

A angústia adolescente pagou bem  
Agora eu estou velho e entediado  
Juízes automeados julgam  
Mais do que eles venderam  
Se ela flutuar então ela não é  
Uma bruxa como pensamos  
Um calção pago numa outra  
Do lote de Salem

Sirva os serventes - oh não  
Sirva os serventes - oh não  
Sirva os serventes - aquele lendário divórcio é tão chato!

Enquanto meus ossos cresciam, eles doíam  
Eles doíam demais  
Eu tentei muito ter um pai  
Mas em vez disso tive papai  
Eu só quero que você saiba que eu  
não te odeio mais  
Não há nada que eu possa dizer  
Que eu não tenha pensado antes (COBAIN, 1993, tradução minha)<sup>294</sup>

“Serve the servants” é a única faixa que traz para o primeiro plano a imagem paterna, figura representativa de autoridade tão explorada em *Bleach*. Entretanto, Cobain abre a canção dizendo “A angústia adolescente rendeu bem / agora eu estou velho e entediado”. Em seguida, ele segmenta outro tópico que será desenvolvido ao longo do disco, na frase sobre juízes autoproclamados que julgam mais do que sabem. Esse tópico é referente ao discurso midiático que vitimiza a imagem feminina do disco. O próximo verso é exatamente sobre a caracterização feminina do álbum, na figura de uma bruxa julgada pela inquisição puritana, cuja referência é a cidade de Salém, mencionada logo em seguida “Se ela flutuar então ela não é / Uma bruxa como pensamos / Um calção pago numa outra / Do lote de Salém” (COBAIN, 1993, tradução minha).

<sup>294</sup> Eis a letra completa no texto fonte seguida de tradução: “Teenage angst has paid off well / Now I'm bored and old / Self-appointed judges judge / More than they have sold // If she floats than she is not / A witch like we had thought / A down payment on another / One at Salem's lot // Serve the servants - oh no / That legendary divorce is such a bore // As my bones grew they did hurt / They hurt really bad / I tried hard to have a father / But instead I had a dad / I just want you to know that I / Don't hate you anymore / There is nothing I could say / That I haven't thought before” (COBAIN, 1993).

O refrão consiste, como de praxe, na repetição de uma frase de destaque: sirva os serventes. Porém, o arremate dele aponta novamente para a ascendência que a figura do pai também indica, “aquele divórcio legendário é tão entediante”. Os pais de Cobain eram divorciados, mas há também um enlace midiático que pode ser relacionado a revistas de fofocas sobre celebridades, das quais os Cobain eram vítimas constantes à época.

A segunda estrofe se inicia imediatamente e toca em mais um tópico segmental do álbum, este na imagem do próprio Cobain,<sup>295</sup> quando ele toca no tema do corpo: “À medida que meus ossos cresciam, eles doíam, eles doíam muito / Eu tentei muito ter um pai, mas ao invés disso tive papai”. Em seguida, a voz lírica fala, parecendo focar, em retrospectiva, as figuras parentais de *Bleach*, “eu só quero dizer que não te odeio mais” (COBAIN, 1993, traduções minhas).

Como, sobretudo nessa canção, a poética de Cobain parece lidar com a ancestralidade e anterioridade, “Serve the servants” funciona em si como uma anterioridade e, como prólogo, introduz eficazmente todas as notas temáticas desenvolvidas ao longo do disco. Seu papel metapoético é importante e encontrará ressonância numa outra série segmental composta por “Very Ape” e “Tourette’s”, uma série que foge um pouco do enquadramento de personagens proposto até aqui.

“Very Ape”, liricamente, é uma faixa relevante, apesar da brevidade e simplicidade de sua letra e melodia.

Estou enterrado até o pescoço  
Em mentiras contradicionárias  
Eu me orgulho de ser o rei da iliteratura  
Eu sou muito macaco e muito legal

Se você quiser alguma coisa, por favor, não queira  
Hesitar em pedir para outra pessoa  
Eu estou ocupado demais fingindo não ser ingênuo  
Eu já vi de tudo, eu estive aqui primeiro

Fora do chão  
Pra dentro do céu  
Fora do céu  
Pra dentro da sujeira (COBAIN, 1993, tradução minha)<sup>296</sup>

<sup>295</sup> Sempre imagem em *performance*; nunca quero dizer aqui que Cobain é absolutamente ele ou absolutamente não-ele.

<sup>296</sup> No texto fonte: “I am buried up to my neck in / Contradictionary lies / I take pride as the kind of illiterature / I’m very ape and very nice // If you ever need anything please don’t / Hesitate to ask someone else first / I’m too busy acting like I’m not naive / I’ve seen it all I was here first // Out of the ground / Into the sky / Out of the sky / Into the dirt” (COBAIN, 1993).

É muito cara à construção que venho defendendo até aqui nesta seção a imagem de um sujeito poético enterrado até o pescoço em linhas contraditórias, seu corpo constituído por essas mesmas linhas que se chocam em contradição e se mesclam pela fricção gerada de suas forças segmentais.

Além disso, Cobain joga com a intelectualidade ou não intelectualidade de suas canções de forma irônica, chamando a si ou a sua imagem projetada de “muito macaco”. Por outro lado, essa é a canção em que o uso do *enjambement*, um recurso de status literário, se torna mais claro na obra do Nirvana desde “Lithium”. Mais uma vez, de modo pop, esse encadeamento se dá no ritmo estrutural de uma piada, com preparação e quebra. Eis um cenário: se você precisar de ajuda algum dia, por favor, não precise. A força inevitável da continuidade dos versos, contudo, projeta o verso seguinte e força a frase a persistir, transformando-a em “Por favor, não hesite em perguntar a outra pessoa primeiro”. O sujeito poético, assim, não se abstém da assistência completamente, mas sugere que outra pessoa talvez possa ser importunada primeiro ou possa ser mais adequada a assistir, uma vez que ele próprio é apenas “muito macaco e muito legal”.

O refrão igualmente reforça um projeto poético bastante claro na carreira do Nirvana, a força rompante de sua transitividade, saindo do chão, adentrando o céu, saindo do céu e adentrando a sujeira, sinaliza a busca de uma conexão divina que resulta, como Bataille (1986) pontuou, sempre numa retroalimentação nas formas sugestivas de fígado ou vômito.

De modo mais objetivo, então, podemos postular que a divisão imagética do álbum se constrói a partir das veias segmentais que propus acima e que sistematizarei de modo mais sucinto agora.

O diálogo mitográfico se constrói a partir da evocação do personagem de Jean-Baptiste Grenouille, já na faixa 2 “Scentless Apprentice”. As outras faixas que ecoam essa imagem são “Dumb” e “Milk it”, principalmente.

A presença de Frances Farmer é claramente estabelecida pela canção “Frances Farmer will have her revenge on Seattle”, mas seus ecos percorrem também as canções “Radio Friendly Unit Shifter”, “Rape me” (até pela proximidade, pois esta é a faixa 4 e “Frances Farmer” a faixa 5) e retrospectivamente a faixa 1, “Serve the servants”, na qual a imagem da estrela de Hollywood é cruelmente feita servente de seus adoradores.

O núcleo familiar de Cobain pode ser mais fortemente relacionado a canções como “Heart-Shaped Box”, “Pennyroyal Tea” e “All Apologies”. Além disso, há faixas de caráter mais metapoético que parecem solidificar a proposta estética do álbum e servem de pontes

entre os demais temas, tais como “Serve the servants”, “Very ape” e “Tourette’s”. Já “Gallons of rubin alcohol flow through the strip” é a faixa secreta e a apoteose de obscuridade, improvação e ruído, a própria suplementação do álbum.

Nenhuma dessas composições está terminantemente atada a qualquer destes quatro componentes que estabeleci, nem se mantém estáticas entre si. E o ruído, nesse caso, é causado pela sobreposição dessas linhas segmentais e imagens. Assim, “Serve the servants” se relaciona à imagem de Frances Farmer, mas também a de Cobain e de Love. “Rape me” também se encontra numa posição extremamente flexível poeticamente. Do mesmo modo, a canção “Frances Farmer will have her revenge on Seattle” se relaciona ao núcleo familiar dos Cobain, já que sua filha se chama Frances Bean Cobain, ainda que tenha sido ou não nomeada em homenagem à vocalista dos Vaselines, também chamada Frances.

A própria disposição diagramática da sequência de faixas na contracapa de *In Utero* reforça essa fluência entre as faixas que retornam para significar trechos anteriores e posteriores. Os títulos são organizados em um quadrilátero que retorna ao início unindo a faixa 1 à faixa 12. Ao redor deles estão as imagens retiradas do dicionário feminino de Barbara Walker. Ambas as correntes icônicas estão dispostas ao redor da fotografia de Charles Peterson cujo tema é a instalação de “natureza morta” realizada por Cobain que ele descreveu como “sexo e mulher e *In Utero* e vaginas e nascimento e morte” (GAAR, 2006, p. 88), o que sugere um arranjo complexo de uma proposição circular.

A posição de autor ocupada por Cobain é assim relativizada, pois se trata de uma composição amplamente coletiva. Um álbum é, qual um filme, um processo que na maioria dos casos implica uma necessária coletividade. Somente nessa contracapa, pois, temos diversas vozes ressoando, Cobain, Peterson, Walker. Além disso, acredito que a argumentação feita até aqui demonstra que muitas outras vozes compõem e permeiam o álbum, como as de Love, Grohl, Novoselic, Albini, Arnold, Süskind, Farmer, Grenouille, entre outros.

Ao mesmo tempo, a imagem de autor persistentemente ligada de modo singular a Cobain é restabelecida por diversos motes e processos ao longo do álbum e estranhos a ele, como já pontuei em outros momentos. A imagem de Cobain é, afinal, uma das evocações mitográficas mais fortes do álbum. Essa percepção é causada não só pela mídia acerca do Nirvana, mas pela própria poética de *In Utero* e pelos depoimentos e entrevistas de seu autor principal, veiculados em sua obra e em outros veículos publicitários, bem como pelo fato mais óbvio de que ele é o cantor e a imagem que, nas emissões televisivas, emite todas essas vozes líricas e letras verbais. Por outro lado, essas vozes retornam ao próprio corpo de Cobain,

como imagem, para remodelá-lo e construí-lo novo. A referência ao personagem de Patrick Süskind, assim, não termina em uma única canção. Ela permeia e extrapola o álbum, ressignificando a vida e obra de Cobain, como essa vida e morte também retornam precária e irremediavelmente para ressignificar sua obra e seu álbum final, sua pós-vida.

O corpo de Cobain, qual o de Grenouille, quando vertido ao público expõe novamente a incongruência e o atrito permanente entre o artifício e o artífice, vazão pela qual eles se penetram. Em público e exposto ao absurdo da luz e da explicação, esse corpo, como essa obra, afoga-se em si, irremediavelmente fendido em sua natureza corporal, fluente e cambiante, “aqui, nenhum grito o ajudaria a acordar e ser liberto, nenhuma fuga poderia salvá-lo e trazê-lo de volta para o mundo quente [...] pois o aqui e o agora já eram o mundo, e esse aqui e agora eram o seu sonho [orgástico] tornado real” (SÜSKIND, 2001, p. 242-243, tradução minha). A música não era mais uma escapatória, era o mundo real. Embora essa seja sempre a natureza da criação, que seja sempre pública e “quente”, o corpo real e histórico do criador que é gerado se torna frio, inadequado, desejante de morte e arrebatamento, desejante de “finalmente, finalmente, algo em seu coração, algo outro que não ele mesmo” (SÜSKIND, 2001, p. 243, tradução minha).<sup>297</sup> Esse efeito é também gerado pelo cinismo constituinte desse corpo histórico que se coloca ou é colocado numa posição prometeica de unicidade e de luz. Como o próprio Süskind afirma, Grenouille desde cedo se estabeleceu contra o amor e a comunidade dos homens, ainda que, paradoxalmente, pela vida. Resta para ele somente a adoração dos homens e não seu amor, a posição isolada do criador. Ironicamente, é seu corpo poético que resiste como fonte de, não só vida, como amor humano. Um corpo poético que é também rentável. E esse é o corpo de Cobain que se cerca de flamas, o que nunca existiu, mas que repousa somente em promessa, no despertar de um cheiro. Esse é um artifício que desmonta não o espectador iludido por seu efeito, mas desmonta o próprio artífice, inutilizado pela fascinação que oferece ao público.

Cobain professava ter lido *Perfume* uma dezena de vezes, embora numa entrevista que ele levara mais a sério, por se tratar de uma publicação (*The advocate*) voltada ao público LGBT, ele tenha dito, já no final de 1992, que estava lendo o livro pela segunda vez (CROSS, 2002, p. 312). Não se sabe a que se devia a fascinação dele por esse livro, se foi essa fascinação que lhe fez buscar um destino que ecoasse o desenlace poético do livro, consciente

---

<sup>297</sup> Ambos os trechos, no texto fonte: “[...] here no scream would help to wake and free him, no flight would rescue him and bring him into the good, warm world. For here and now, this *was* the world, and this, here and now, was his dream come true” (SÜSKIND, 2001, p. 242-243); “And he spread his arms wide to receive the angel storming down upon him. He already could feel the thrust of the dagger [...] finally, finally, something in his heart, something other than himself!” (SÜSKIND, 2001, p. 243).

ou inconscientemente, ou se ele buscou o livro como pedra de toque para um desígnio de sua própria obra. Isso pouco importa, já que o efeito, o corpo, o desmonte e o artifício, o produto ele mesmo, como o seu produtor, todos se esvaem.

### 3.4. VOZ

A canção “About a girl” é a única que está em ambos *Bleach* e *Unplugged in New York*, primeiro e último álbuns que, em vida, Cobain decidiu lançar. O arranjo dela é bem similar se levamos em consideração que uma versão é “elétrica”, com instrumentação amplificada de instrumentos elétricos e aprimorada por efeitos, e a segunda “acústica”, embora tenha também sua parcela de amplificação e efeitos. Essa ligação nos permite fazer uma análise que conecte as *performances* vocais da primeira à última.

Em *Bleach*, “About a girl” era uma música fora de lugar. A canção aponta para um horizonte estético incongruente com o que estava em exibição no restante do álbum. Incongruente talvez não seja o melhor termo, afinal, esse horizonte estético pop e melódico subjaz (e, portanto, também compõe) a obra inteira do Nirvana. Contudo, por estar fora de seu ambiente mais adequado, é possível que seja exatamente em “About a girl” que a *performance* vocal de Cobain esteja mais em evidência. Por um momento, em *Bleach* pelo menos, a distorção da guitarra é colocada em pausa. E a própria distorção de voz é retida. Cobain entrega uma *performance* que busca ser “profissional”. Ele se abstém de assinar a canção com seus traços vocais mais característicos e se contenta com cantar corretamente a canção.

De um modo geral, em todas as obras do Nirvana, o vocal é proeminente. Porém, é nessa canção que ele está mais à frente dos demais instrumentos, quase separado deles. Fica-se com a clara impressão de que Cobain não está executando sua *performance* ao mesmo tempo que os demais instrumentistas. Levando em conta que a indústria do *rock ‘n roll* se constrói sobre a ilusão de prover em registro algo que está sendo executado ao vivo, “About a girl” nesse primeiro momento é o traço pop que denuncia o fato preciso de que essa *liveness* [ao vivo] – para usar o termo de Auslander (2008) – é nada mais que uma ilusão. Pode-se atribuir esse efeito à inexperiência da banda, de Cobain, e também à inexperiência relativa de Endino ao gravar uma canção pop, já que o produtor estava acostumado à barulheira do *hardcore* do noroeste americano.

Já em *MTV Unplugged* (ironicamente, uma plataforma muito mais pop do que um lançamento de estreia de uma banda desconhecida num selo independente), a *performance* vocal de Cobain é muito mais ruidosa do que naquele primeiro registro.

Inglis descreve a voz e a guitarra como os dois principais aspectos da musicalidade do Nirvana:

Como a maioria dos guitarristas/vocalistas, ele as usava de maneira altamente coordenada, mas era capaz de prolongar essa coordenação para além de tom e ritmo e incluir o timbre e a dinâmica estereofônica. De fato, ele cuidadosamente ensaiava a qualidade dos sons produzidos por sua voz [...] Ao forçar sua voz até o limite entre um tom coerente e o rompimento total, ele desenvolveu um timbre que era rico a partir do resultado de sua *impureza*, ao invés de advir de sua pureza. Sua forma de fazer isso era produzir um overdrive com sua voz.

A distorção, ou overdrive, não é uma qualidade de timbre. É um processo físico e funciona da mesma maneira para a voz quanto para sinais eletrônicos. A distorção é, simplesmente, o som de um sinal potente demais para o sistema que o transmite [o som do fracasso inerente à mídia] [...] O efeito acústico desse processo é maior sustentação e um timbre mais rico. É por isso que uma nota tocada numa guitarra limpa tem um timbre puro e fino que decai rapidamente, enquanto a mesma nota tocada numa guitarra distorcida tem uma tonalidade densa e complexa e pode durar um período longo. A distorção opera da mesma forma na voz humana. [...] Contudo, a distorção pode ter outros efeitos sobre a voz, incluindo efeitos multifônicos e ondas altamente complexas – ambos efeitos são em geral interpretados como ruído. (INGLIS, 2006, p. 165-166, tradução minha, realce no original).<sup>298</sup>

Tanto aparelhos eletrônicos podem ser elevados à distorção, quando seus materiais são incapazes de produzir a potência requerida, como a voz humana também pode ser carregada de efeitos distorcivos mesmo fora de contextos cênicos ou mais claramente performativos, quando nos exaltamos ou nos excitamos. Essa ligação semântica/emocional para com a distorção não se apagará por completo, mesmo nos contextos cênicos.

De acordo com Inglis, é a partir da impureza gerada pela distorção da voz de Cobain que são produzidas as multiplicidades de efeitos harmônicos em seu registro, num processo coordenado de tom, ritmo e timbre entre guitarras e o aparelho vocal. Contudo, em *Bleach*, claramente, essa sincronia ou simbiose ainda estava em seus estágios germinativos.

A evolução vocal de Cobain é bastante clara ao longo dos álbuns do Nirvana, especialmente na ambientação à qual a voz se submete em diálogo com as demais instrumentações da produção. Em *Bleach*, pode-se notar algo de sua flexibilidade vocal. Porém, o que chama a atenção é, sobretudo, a capacidade de enriquecer o timbre da voz a

---

<sup>298</sup> No texto fonte: “Like most guitarist/singers, he used them in a highly coordinated fashion, but was able to extend this coordination beyond pitch and rhythm to include timbre and dynamics. Indeed, he carefully rehearsed the quality of sounds made by his voice [...] By pushing his voice to the boundary between a coherent tone and a complete breakup, he developed a timbre that was rich as a result of its *impurity*, rather than its purity. The way he did this was to overdrive his voice. Distortion, or overdriving, is not a timbral quality. It is a physical process, and it works in the same way for the voice as it does for electronic signals. Distortion is, simply put, the sound of a signal too powerful for the system transmitting it. [...] The acoustic effect of this process is greater sustain and a richer timbre. This is why a single note played on a undistorted guitar has a thin, pure, timbre that decays rapidly, while a note played on a distorted guitar has a dense, complex tone and can sustain for a very long time. Distortion operates in much the same way for the human voice. [...] However, distortion can have other effects on the voice as well, including multiphonics and highly complex waveforms – both of which are generally interpreted as noise.” (INGLIS, 2006, p. 165-166, realce no original).



partir da produção distorcida do sinal fônico, o que torna “About a girl” ainda mais notável dentro do disco, porque ali o sinal é mais límpido e bem empostado. Além disso, não há grande variação dessa dinâmica ao longo da música. Em outras partes do álbum, ele demonstra outro aspecto de sua flexibilidade vocal, aquela habilidade de distorcer pequenas palavras, alongá-las e transformá-las em gritos melodicamente complexos de grande amplitude emocional.

Em *Nevermind*, Cobain já consegue adotar a flexibilidade vocal entre registros límpidos e carregados dentro de uma mesma canção com muita naturalidade. Em consonância com a adoção da dinâmica *quiet-loud-quiet* dos Pixies, a *performance* vocal também enfatiza essa mudança de qualidade. Assim, o mais notabilizado exemplo da banda, “Smells like teen spirit” conta com produções vocais mais límpidas nos versos (apenas com pitadas distorcidas) e refrãos compostos por urros quase desarticulados linguisticamente.

Também dessa época, “Sliver” e “Lounge Act” são exemplos de intensificação da voz ao longo da canção, de uma maneira mais progressiva. Uma verborrágica e a outra muito compacta e de uso verbal conciso. Em ambas as canções, Cobain inicia a sua encenação vocal de modo mais contido e, ao longo das faixas, vai imprimindo em sua voz uma dinâmica e uma intensidade ascendente. Como Inglis também nota, esse é o artifício mais comum ligado à produção (vocal ou instrumental) de *overdrive*, a denotação de intensidade sonora e emocional através da potência expressiva.

A primeira canção, “Sliver” conta a estória idílica de um garoto/a (o clipe conta com a filha de Cobain na encenação) deixado/a na casa dos avós enquanto os pais vão para um show. A narrativa é bem direta e linear, contada a partir da perspectiva da criança. A cada estrofe, montadas em trios de versos por vezes indiferentes à rima, ela se foca em mostrar a frustração da criança com a estadia na casa dos avós.

Mamãe e papai foram para um show  
Eles me deixaram na casa do vô Joe  
Eu chorei e gritei, disse, por favor, não vá

Vovó me leva para casa  
Vovó me leva para casa  
Vovó me leva para casa  
Vovó me leva para casa  
Vovó me leva para casa  
Vovó me leva para casa  
Vovó me leva para casa  
Vovó me leva para casa

Tive que comer meu jantar lá

Purê de batatas e coisas assim  
 Não consegui mastigar minha carne tão bom  
 [...]
 Ela disse, bem, não comece seu choro  
 Vá para fora e ande de bicicleta  
 Foi o que eu fiz, eu machuquei meu dedão  
 [...]
 Depois do jantar, eu tomei sorvete  
 Adormeci e assisti TV  
 Acordei nos braços da minha mãe

Vovó me leva pra casa [verso repetido 20 vezes]  
 Quero ficar sozinho (COBAIN, 1992, tradução minha).<sup>299</sup>

Como Cobain afirmou, as canções do Nirvana eram sobre transformar a si mesmo, frustração (TRUE, 2006, p. 113). Em cada arremate de estrofe, há um novo enlace dessa odisseia familiar. Primeiro, a raiva com a partida dos pais. Depois, a inabilidade de mastigar a comida que recebe. Por fim, o acidente com a bicicleta atropelando um dos dedos. Entrementes, no refrão, o persistente desejo de voltar para casa. Porém, a emoção de se reencontrar subitamente nos braços da mãe é entregue, em arremate final, na última frase da última estrofe com um êxtase que coroa a jornada. Essa emoção, bem como a intensidade ascendente da ação (por mais simplória que pareça, uma jornada épica reduzida a entraves familiares e circunstanciais de uma noitada infantil), é demonstrada por vários meios, alguns deles verbais, outros musicais. O principal deles talvez seja exatamente a *performance* vocal de Cobain que ao chegar nesse ponto da canção vem progressivamente se exaltando, adicionando distorção a sua voz num ritmo constante. Quando chega ao verso “Acordei nos braços de minha mãe”, o timbre distorcido da voz de Cobain já se tornou tão “rico a partir do resultado de sua impureza” (INGLIS, 2006, P. 165), que partilha muito mais do que as palavras dizem. Ainda assim, o último refrão que é contínuo até o fim da música, persiste na afirmação do desejo do pequeno neto Ulisses de ser levado para casa. A casa não foi alcançada ainda, mesmo nos braços da mãe. E a última frase do refrão é transformada, pela primeira vez na música, para “Quero ir para casa, sim, mais uma vez, mas quero ficar sozinho”. E a música se encerra.

A música tem apenas dois minutos. A letra é extremamente concisa e não desperdiça tempo com a definição da cor do abajur que está na sala ou com o tipo de carne que o garoto

<sup>299</sup> Eis a letra completa no texto fonte: “Mom and dad went to a show / They dropped me off at Grandpa Joe's / I kicked and screamed, said please don't go // Grandma take me home // Had to eat my dinner there / Mashed potatoes and stuff like that / I couldn't chew my meat too good // Grandma take me home // She said, well, don't you start your crying / Go outside and ride your bike / That's what I did, I killed my toe // Grandma take me home // After dinner, I had ice cream / I fell asleep and watched TV / I woke up in my mother's arms // Grandma take me home [verso repetido 20 vezes] / Wanna be alone” (COBAIN, 1992).

está ingerindo, mas pinta um quadro narrativo vívido da experiência, uma inocente e angustiante odisséia infantil. O destaque é para a simplicidade do jogo harmônico, melódico e estrutural, e para a progressão de intensidade e distorção vocal ao longo da música, traço comum também a “Lounge Act” em *Nevermind*. Embora essa seja uma letra bem mais desenvolvida verbalmente, o clímax da canção é alcançado não pelo escalonamento da ação descrita pela letra, mas pela irritação vocal perpetrada por Cobain para gerir uma série de compreensões não linguísticas.<sup>300</sup>

Em *Incesticide*, álbum pouco discutido até aqui, estão algumas das peripécias vocais mais impressionantes de Cobain até aquele ponto, talvez, por se tratar de um álbum composto por gravações aleatórias e canções que foram inicialmente veiculadas como “lados B” ou em publicações menores. Assim, faz sentido que Cobain adotasse um despojamento maior em relação à produção daquelas faixas.

Canções como “Beeswax” [Mel de abelha] e “Hairspray Queen” [Rainha do Laquê] nesse álbum são notáveis pelas cacofonias impressas por Cobain somente através de sua voz que parece dançar na amplitude harmônica, irônica e lúdica, virtualmente obliterando o sentido linguístico mais propriamente verbal e discursivo de seus versos. Esse é um efeito que Inglis também nota, tão cedo quanto os objetos de sua análise, a produção ao vivo do Nirvana em 1990, mas também no álbum *Nevermind*. Ele explica que:

Uma voz distorcida geralmente obscurece a articulação das consoantes e a clareza do tom, mas deixa a articulação das vogais, o fraseamento, a dinâmica e os contornos tonais relativamente inalterados. Em outras palavras, a distorção tira ênfase de aspectos que contribuem para um canto convencional e linguisticamente efetivo, além de enfatizar aspectos que contribuem para formas de expressão não-linguísticas, como gritos, gemidos, lamentos, urros e guinchos. (INGLIS, 2006, p. 166, tradução minha).<sup>301</sup>

Como já vimos, a incompreensão verbal é uma característica da musicalidade do Nirvana ao longo de sua carreira. Esse fenômeno, entretanto, não se limita à banda. Greil

<sup>300</sup> A entrada para a imagem do “Jarro” (Segundo item na fileira de cima em *In Utero*) fala de fertilidade e de renascimento. O texto se refere, entre outras, à deusa Isis que usava um amuleto na forma de jarro representando suas próprias fontes de águas vitais, era o emblema de Ma, a Mãe, entendida como a profundidade primordial. Relaciono essa profundidade primordial aqui à violência e à incompreensão sobre as quais já muito comentei. No Egito, um jarro também representava Osiris. Com água do Nilo, o deus era renascido, em um ritual semelhante à consagração do cálice com sangue de Cristo na cerimônia católica. Na Índia, qualquer deidade poderia se encarnar numa jarra de água. Além disso, em linha com a poética de simbiose encontrada em “Milk it” (COBAIN, 1993), a entrada se refere ao matrimônio de deidades gregas como a união dos conteúdos de dois jarros num só (WALKER, 1988, p. 140).

<sup>301</sup> No texto fonte: “An overdriven voice generally obscures the articulation of consonants and the clarity of pitches, but leaves vowel articulation, phrasing, dynamics and pitch contour relatively unaltered. In other words, distortion de-emphasizes aspects that contribute to a conventional, linguistically effective singing voice, and emphasizes aspects that contribute to non-linguistic forms of expression, such as scream, moans, wails, roars and shrieks.” (INGLIS, 2006, p. 166).

Marcus, por exemplo, traz à luz um argumento do crítico Nik Cohn de que o *rock* nada tem a dizer, apenas um barulho divino a realizar (MARCUS, 1990, p. 94). Sua opinião é compartilhada também por outros críticos musicais como o lendário jornalista musical Lester Bangs (ROCCO, 1998, p. 101). Marcus expande seu argumento sobre o ruído do *punk* em particular: “*Punk* não era um gênero musical; foi um momento no tempo que tomou forma como uma linguagem que antecipava sua própria destruição e buscava-a na afirmação do que poderia ser dito sem palavras ou acordes” (MARCUS, 1990, p. 82, tradução minha).<sup>302</sup>

Para Marcus, o impulso destrutivo esteve sempre presente na estética do *rock ‘n roll*, porém, desde Elvis, ele estava codificado em sua forma, apenas implícito, e raramente tomava contornos explícitos até 1977 e o advento dos Sex Pistols, em seus cantos de “Eu sou um anticristo”, “Anarquia no Reino Unido” e “Não há futuro para mim nem para você” (ROTTEN, 1977, tradução minha).<sup>303</sup>

Marcus usa o exemplo de uma balada tradicional da música *folk* norte-americana para construir seu argumento sobre essa negatividade destrutiva. Os versos são “Ah, eu queria ser uma topeira no chão / Sim, eu queria ser uma topeira no chão / Como uma topeira no chão eu derrubaria aquela montanha / E eu queria ser uma topeira no chão” (MARCUS, 1990, p. 16, tradução minha).<sup>304</sup> Ele sinaliza nessa balada uma mistura bem particular de fatalismo e desejo, aceitação e raiva. Um impulso destrutivo rendido pela impossibilidade, mas que ainda assim persiste como desejo, o desejo de obliterar montanhas, de destruir o mundo e sobreviver a ele. Um desejo destrutivo que reside, pois, numa transformação corporal, a saber, tornar-se uma topeira no chão.

Há um componente corporal decisivo também no gesto de Elvis Presley, um componente racial. Afinal, o *rock ‘n roll* a partir de Elvis é predominantemente branco, embora suas raízes, codificadas na forma, sejam legados da cultura afro-americana. E não é por coincidência que esse desejo de negatividade, à beira do niilismo, ressurgiu explicitamente no *rock ‘n roll* (ainda que branco) com os Sex Pistols, numa época em que a crise econômica e o desemprego no Reino Unido alcançavam níveis tão absurdos que a perspectiva de anarquia nas ruas era algo palpável, discutido nas rádios; o caos era iminente. Os ditames

<sup>302</sup> No texto fonte: “Punk was not a musical genre; it was a moment in time that took shape as a language anticipating its own destruction, and thus sometimes seeking it, seeking the statement of what could be said with neither words nor chords” (MARCUS, 1990, p. 82).

<sup>303</sup> No texto fonte: “I am an antichrist / I am an anarchist / Don’t know what I want / But I know how to get it / I wanna destroy”, “Anarchy in the U.K.” and “No future for you [...] No future for me” (ROTTEN, 1977).

<sup>304</sup> No texto fonte: “Oh, I wish I was a mole on the ground / Ah, I wish I was a mole on the ground / As a mole on the ground / If I was a mole in the ground I’d root that mountain down / And I wish I was a mole on the ground” (MARCUS, 1990, p. 16)

estruturantes que geravam e eram gerados por esses corpos se encontravam em punções precarizadas. Eis porque a juventude da época se sentia privada de futuro. Tinham, como Nietzsche preconizou (2003, p. 25), o peito oprimido por uma necessidade atual e precisavam de uma forma historiográfica que julgasse e condenasse aquilo que lhes oprimia. Assim, seus cantos irônicos rogavam que se salvasse a rainha, o retrato da institucionalidade britânica.

Everett True é outro que argumenta o fato de que “O *rock* é fundado numa mentira: homens brancos usurpando a herança dos homens negros” (TRUE, 2006, p. 394). Ele complementa o raciocínio:

Para mim, o *rock* é sobre regras, pressão social, conformidade, misoginia, sexismo, preconceito de idade, ódio ao estranho, ditadura das massas, fascismo. É dedicado a pessoas como Guns n’ Roses, Slipknot e Jim Morrison, eternamente pisando no caminho daqueles que vieram antes. É sobre olhar para o passado e não para o futuro. É regressivo, procurando o mais baixo denominador comum.<sup>305</sup> *Rock* leva a exploração, degradação, segregação de qualquer estrangeiro revolucionário de pensamento livre. Sempre (TRUE, 2002, p. 394, tradução minha).<sup>306</sup>

Cobain, apesar de seu reconhecimento da herança misógina e gregária do *rock*,<sup>307</sup> parece finalmente ter sido cooptado pelo mesmo sistema que o permitiu. No encarte de *Incesticide*, ele próprio se diz apenas mais um aproveitador, a fazer uso de um sistema falido e corrupto: a indústria musical e a indumentária do *rock* ou do *punk-rock*. Paradoxalmente, *In Utero* talvez seja seu disco mais subversivo.

Isso se relaciona também ao uso controlado de caos que o Nirvana verte em suas canções. Como Inglis, novamente, analisa:

O Nirvana florescia no caos, promovia o caos, decorava a si mesmo com caos. Era uma parte extremamente importante da sua identidade. Porém, ironicamente, a música deles era qualquer coisa menos caótica, num sentido mais amplo. As canções e arranjos, mesmo em Janeiro de 1990, eram sofisticados e organizados. Contudo, a música é organizada soltamente – às

<sup>305</sup> Na linha do que pregou Iggy Pop em sua fala referenciada na seção “Cartas não enviadas”

<sup>306</sup> No texto fonte: “For me, rock music is about rules, peer pressure, conformity, misogyny, sexism, ageism, hatred of outsiders, mob rule, anti-style as facism. It’s dedicated to and ruled by people like Guns n’ Roses, Slipknot and Jim Morrison, eternally treading the path of those who came before. It is about looking backwards, never to the future. It is regressive, searching out the lowest common denominator. Rock music leads to exploitation, degradation, segregation of any freethinking revolutionary outsiders. Always.” (TRUE, 2002, p. 394).

<sup>307</sup> Notável em suas entrevistas e em seus diários, por exemplo, quando ele reconhece a importância vital (ou, em seus termos, “sagrada”) da herança negra na música norte-americana, quando mencionava bandas de *hip-hop* como o N.W.A em suas entrevistas como uma de suas bandas favoritas e o futuro da musicalidade estagnada do *rock*, ou ainda quando falava da importância de construir um *punk-rock* com sensibilidade feminina, menos gregário e preconceituoso. Por mais que seja fácil estabelecer essas menções explícitas como formas de reconhecimento e conseqüente denúncia dessa herança sectária, esses aspectos percorrem também, subterraneamente as obras do Nirvana, em verso e prosa, como tentei mostrar até aqui.

vezes, tão solta que pisa no limite entre organização e caos. (INGLIS, 2006, p. 168, tradução minha).<sup>308</sup>

Essa ambivalência do Nirvana entre caos e organização se demonstra em diversos aspectos da obra, em som, luz, letra e voz. Já que falamos especificamente da voz aqui, voz que é também denúncia de um corpo, materialidade desse corpo, faz-se necessário enfatizar que essa ambivalência se fazia presente na representação do corpo de Cobain, em sua voz e também na construção de sua imagem. Afinal, Cobain fazia o tipo galã de cinema, por um lado: branco e loiro, de maxilar proeminente e olhos azuis, podendo ser comparado a um Brad Pitt músico. Porém, diferentemente de sua contraparte fílmica, as ações de Cobain e, sobretudo, o modo como ele compunha a ação e percepção de seu corpo, dentro e fora das telas, era diversa e pendia para uma projeção menos *mainstream* e mais espontânea do corpo, talvez, em seu limite branco. Em outras palavras, Cobain poderia aparentar uma estrela de cinema, mas podia aparentar também um caipira drogado e sem-teto. Sua *performance* corporal e vocal certamente deixava essa linha turva.

A percepção do corpo de Cobain remete, em algumas instâncias, a uma associação *junky*. O modo como ele se veste, por exemplo, no *Acústico MTV*, foi, pelo contexto do lançamento, associado ao aspecto do usuário de heroína. O modo despojado do vocalista se vestir fez moda no início dos anos 1990. Desde o lançamento de *Nevermind*, a estética do *grunge* dominou as tendências da moda da época, como argumenta Charles Cross (2014).

Ademais, o tratamento que Cobain dava a seu corpo, tanto dentro como fora dos palcos remetia a uma precarização desse corpo, arremessado contra instrumentos, contra si mesmo, bailando pelo palco como dançarino cujo par é sua guitarra, ou feito palhaço trágico: drogado, doentio, curvado e, finalmente, silencioso, suicida.

Ao fim da biografia escrita por True, o retrato de Cobain é tão desolador que a semelhança ao conceito de muçulmano descrito por Agamben (2008) é, para mim, notável:

E assim a turnê [de *In Utero*] seguiu. [...] Alguém jogou um desenho do rosto de Kurt no palco durante ‘In Bloom’ e ele brevemente fingiu usá-lo como máscara. Mas o espírito dele já estava basicamente longe: era claro para todos que ele não estava a fim, que ele só estava aceitando os movimentos e, ainda, todos pareciam sem vontade ou incapazes de fazer algo a respeito: “As pessoas agiam como se nada estivesse errado” Melora [Creager, a violoncelista nessa turnê] contou a uma jornalista “Era estranho.

<sup>308</sup> No texto fonte: “Nirvana thrived on caos, promoted chaos, decorated themselves with chaos. It was a hugely important part of their identity. But, ironically, their music is anything but chaotic in a larger sense. Cobain's songs and arrangements, even in January of 1990, were sophisticated and well organized. But the music is organized *loosely* – at times, so loosely that it treads the boundary between organization and chaos.” (INGLIS, 2006, p. 167-168, realce no original).

Eles falavam ao redor dele e através dele, ignorando-o” [...] Kurt estava uma bosta – a pele uma bagunça de crateras e pústulas, o tom da pele uma palidez medonha, olhos desfocados [...] (TRUE, 2006, p. 542, tradução minha).<sup>309</sup>

Até o empresário da banda se referia abertamente a Cobain como o *junkie* (TRUE, 2006, p. 494) e fãs no público dos shows fumavam heroína e gesticulavam para Kurt com gestos positivos (TRUE, 2006, p. 540). Pior, talvez, era o fato de que Cobain começara a perder a voz, componente importantíssimo na percepção de sua imagem pública. A perda da voz se torna um enlace trágico final na deterioração de sua figura pública. Durante a última turnê do Nirvana, em vários momentos essa deterioração vocal é perceptível, o que levou ao cancelamento de vários shows. Isso e o fato de que Cobain tomou uma overdose de medicamentos para dormir e quase completou seu suicídio ainda em Roma durante a turnê encerraram o circuito promocional.

Em *Last Days* [Últimos Dias] (2005), do diretor Gus Van Saint, uma figura esguia e curvada cujo nome é Blake é interpretada pelo ator Michael Pitt. Blake é também um loiro, barbado, estrela do rock, canhoto e misantropo. A inspiração em Cobain é clara. E o destino do personagem, o mesmo, desenrola-se de modo extremamente similar. Nos dias que precedem seu suicídio, Blake anda sozinho pelo terreno de sua casa, vagueia como um fantasma e evita todos que aparecem na casa à sua procura. Ele se esgueira pelos aposentos para não ser visto e corre em direção à mata para fugir. Alguns dos breves momentos em que parece estar vivo acontecem quando ele vai a uma cachoeira próxima banhar-se ou quando toca violão sozinho. Uma ou duas músicas sombrias, muito claramente influenciadas pela estética do Nirvana, mas compostas pelo próprio Pitt, são trazidas à vida durante a peça fílmica. No geral, a presença do personagem de Blake é somente fantasmática, sempre curvada. Da mesma forma que seu contraponto “real”, Blake parece encontrar agência suficiente apenas na privacidade recôndida de sua oficina particular. O convívio com os demais o instaura numa nova forma catatônica. E ele se utiliza de sua evanescente agência, sobretudo, para esquivar-se da presença alheia. Assim, a agência que lhe restava só poderia ser levada a cabo dentro desse espaço privado e suicida, num gesto crítico final que, paradoxalmente, por força da situação extrema e midiática a que o sujeito se submeteu, torna-se *performance* pública.

---

<sup>309</sup> No texto fonte: “And so the tour ground on. [...] Someone threw a drawing of Kurt's face on to the stage during ‘In Bloom’ and he briefly pretended to wear it as a mask. But his spirit was pretty much gone: it was apparent to everyone his heart wasn’t in it, that he going through the motions and yet everyone seemed unwilling or unable to do anything about it: ‘People acted like nothing wrong’ Melora told Borzillo-Vrenna. ‘It was weird. They talked around him, or through him’ [...] Kurt looked like shit – skin a mess of craters and pockmarks, skin tone a ghastly pallor, eyes barely focused [...]” (TRUE, 2006, p. 542).

Uma das canções executadas diegeticamente no filme, quando Blake coloca o vinil para tocar, coincidentemente, é “Venus in Furs” do Velvet Underground, já discutida no primeiro capítulo desta tese. A canção funciona como prenúncio de sua transformação corporal final e igualmente como anúncio de um componente alquímico que lhe percorre as veias.

Voltemos à voz em si. *In Utero* parece ter sido o ponto da carreira do Nirvana em que Cobain melhor conseguiu estabelecer o diálogo de sua voz com a ambiência musical que a cercava. No álbum, ambos têm aspectos igualmente abrasivos e cenicamente selvagens, no limite entre organização e caos: jogo; ruído. Se em *Bleach* e *Nevermind*, Cobain tentara sem sucesso “enterrar” sua voz na instrumentação, como nos diz o produtor Butch Vig (ROCCO, 1998, p. 190), em *In Utero* ele finalmente conseguiu. Basta escutar uma canção da banda anterior de Steve Albini, o Big Black, para entender por quê. Em “The model” [A modelo], por exemplo, do álbum *Songs about fucking* [Músicas sobre sexo] de 1992, o vocal é soterrado abaixo das camadas ruidosas de instrumentação de modo que o sentido e o próprio som das palavras são quase imperceptíveis.

É um artifício claro de linguagem musical do século XX o vocal se sobrepunha aos demais instrumentos, pois ele é percebido como detentor da significação da música. Como Bob Dylan, no início da década de 1960, era visto como mais do que uma estrela da música, era um poeta, no Festival de Newport, em 1965, seus fãs reclamavam que suas letras se tornavam incompreensíveis com a adição da instrumentação elétrica amplificada. É sintomático o fato de que Cobain foi, mais tarde, também considerado “a voz de sua geração”, mas exatamente por suas letras serem incompreensíveis, mergulhadas na barulheira de sua instrumentação e voz. E, do mesmo modo, os fãs mais ferrenhos protestaram quando ele quis ser ouvido num formato acústico.

No Nirvana, como já vimos, essa questão é complexa e vai da incompreensão de seus vocais, mesmo nas canções de maior sucesso como “Smells like teen spirit”, até o desejo de compreensão e reconhecimento do trabalho de composição no *Acústico MTV*, passando pela insistência na divulgação das letras como forma de contrapor a ambientação musical ruidosa, especialmente em *In Utero*. Gestos como a publicação de todas as letras de *Nevermind* no encarte do *single* de “Lithium” em 1992 demonstram um desejo tardio e retrospectivo de dar sentido a sua voz, de dar corpo material e imutável a suas letras. Em *In Utero*, as letras já saíam normalmente no encarte e, em seus diários, Cobain rabiscou explicações para todas as faixas.



Por outro lado, a voz de Cobain em *In Utero* é menos sujeita a efeitos que alterem suas qualidades naturais e ele se permite realizar mais peripécias do que em álbuns anteriores em que ela ainda se propunha um tanto incerta de suas habilidades (*Bleach*) e onde ela necessitava ser mais precisa e técnica, balanceando as dinâmicas vocais entre o ruído e a melodia para atingir o nível perfeito do limite entre o pop e o *punk*, entre espontaneidade e *script*, entre honestidade e comodificação (*Nevermind*). Há menos dobras de faixas nos vocais principais, muito poucas. Do mesmo modo, as harmonizações são reduzidas a algumas canções, como “Pennyroyal Tea”. Ambos os artifícios ainda são utilizados, especialmente nas canções que foram projetadas como *singles* do álbum: “Heart-Shaped Box”, “Pennyroyal Tea” e “All apologies”.

Ao chegar ao final dessa quarta camada de leitura sobre a obra do Nirvana, gostaria de me deter um pouco mais em “All apologies” para um breve comentário final dessa questão. Essa é a música que mais sugere uma semelhança entre as apresentações de suas versões em estúdio e ao vivo no *Acústico MTV* do Nirvana, principalmente no que diz respeito à *performance* vocal. Por isso, ela parece adequada para fechar um caminho que traz a voz e o corpo de Kurt Cobain de uma “inadequação” estética entre ruído e melodia até a realização mais simbiótica desse casamento e morte.

David Fickle comenta no encarte de *Nirvana* (2002) a gravação do *Acústico MTV*. Fickle diz que havia um tom de desafio na voz de Cobain ao introduzir a primeira canção, exatamente “About a girl” com a frase “Essa música é do nosso primeiro disco, a maioria das pessoas não conhece”. Ele comenta, em seguida, um tanto cripticamente, que “All apologies” perto do fim parecia afirmar aquela promessa anterior. O jornalista da revista *Rolling Stone* se refere aparentemente à estrutura daquele set em particular. Porém, em muitos outros sentidos, “All apologies”, de fato, parece cumprir as promessas que “About a girl” fazia ainda em *Bleach*. Essas promessas diziam respeito a encontrar uma mesclagem de musicalidades tão diversas como o *underground* do Black Flag e o palco iluminado dos Beatles (que, de fato, era o palco iluminado de um estúdio de gravação). Diziam respeito a encontrar um equilíbrio entre ruído e melodia, em tratar da cacofonia e o *ludus* de William Burroughs e do Velvet Underground com o destaque e a seriedade de um Michael Jackson ou de um Richard Prior. Contemplar também o R.E.M e o Big Black, Sonic Youth e “My Sharona” [Minha Sharon]. Essas promessas diziam respeito a encontrar um balanço entre o significado das palavras e o significado da canção, a encontrar uma consonância entre o ruído da guitarra e o ruído da voz, encontrar um espaço que se aproveitasse tanto do silêncio entre os pontos de emissão melódica quanto da violência do urro que distorce e enriquece a melodia. Essas promessas

diziam respeito, também, de um ponto de vista mais técnico, a encontrar um acordo entre a sua voz e a ambientação do disco da qual ela faz parte. “All apologies” foi, ou o ápice desse desígnio, ou uma de suas melhores tentativas. É nela, finalmente, que o pop e o *underground* parecem se unir, no limite de suas forças, e serem enterrados, casados, sob a luz do sol. Igualmente, a voz de Kurt Cobain, como seu corpo, parecem finalmente enterrados num dilúvio pop sonográfico, sob o sol, sob o sol, dentro de um estúdio da MTV.

Finalizo esse capítulo de análise com uma última discussão sobre um aspecto particular da obra do Nirvana, tal como ficou estabelecida, e que remete a várias questões discutidas na presente tese. Em especial, a discussão diz respeito à continuidade da produção póstuma dessa obra, sua “pós-vida”, no exemplo mais claro de “You know you’re right”. Este último argumento lida principalmente com questões de imagem, embora não abandone o tópico da “voz”, que é mais próprio a esta seção. Voltarei à voz para pontuar os aspectos fônicos de “You know you’re right”. Todavia, enfatizo, mais uma vez, que essa mixagem de elementos é inevitável, como foi visto até agora, e noto que a discussão a ser realizada a partir daqui é focada em aspectos de imagem, sobretudo, como forma de chegar à questão central da tese: o corpo de Kurt Cobain, ligado de modo irremediável a sua voz, letra, imagem, som e, enfim, à percepção de sua obra. A discussão de “You know you’re right” é mais potente nesse ponto culminante, pois constituiu o modo mais claro e midiático de “exumação” de seu corpo após a morte.

Além dos discos e DVDs “ao vivo” que foram lançados após a morte de Kurt Cobain, houve uma faixa específica que havia sido gravada em março de 1994, cerca de um mês antes da morte do cantor, e que ficara guardada até 2002. Nesse ano, ela foi lançada como carro-chefe de uma compilação simplesmente intitulada *Nirvana* (2002) e acompanhada de um clipe como *single* de divulgação. Ambos o clipe como a compilação funcionam como homenagem póstuma e perpetuação de um legado tanto artístico quanto mercadológico da obra de Cobain e do Nirvana.

Roger Beebe, ainda no fim dos anos 1990, escreve em um artigo intitulado “Mourning becomes... ?” (2002) sobre o que ele chama de “o afeto minguante”. Beebe se debruça sobre a cultura pop e especificamente sobre as figuras de Kurt Cobain e Tupac Shakur (ambos ídolos pop mortos em pleno auge da fama) para discutir os efeitos midiáticos da morte precoce dessas celebridades. À época da escritura do artigo, o material inédito do Nirvana ainda não havia sido divulgado. Beebe então faz uma distinção entre o processo de luto efetuado em torno das duas figuras, uma vez que Shakur teve uma série de homenagens póstumas

colocadas em videoclipes e lançamentos de canções póstumas as quais foram capazes de “exumar” e expor seu corpo fúnebre para que se completasse midiaticamente o processo de luto. O mesmo não acontecera com Cobain até aquele momento, apesar de sua morte também claramente midiática.

O argumento de Beebe é de que o pesar para com a morte de Cobain não foi permitido avançar para o estado de luto, porém tampouco permaneceu no estado de melancolia a que se refere a teoria freudiana em sua análise do processo de perda. Beebe defende que a psicanálise tradicional não pode dar conta do luto midiático contemporâneo, e o processo em torno da morte de Cobain tem contornos muito mais pós-modernos. Ele não se limita somente à perda de um ídolo, um herói caído, que potencialmente representa um aspecto mais generalizante sobre a depressão de uma geração de fãs e a marcaria com o trauma dessa perda. Essa é certamente uma faceta do processo. Porém, Beebe defende que há também uma segunda. E, no caso de Shakur, ainda uma terceira faceta. A segunda faceta seria a possibilidade de que, num caráter deleuziano de negação da subjetividade ou da profundidade do sujeito, a morte de Cobain na verdade nunca houvesse existido. Ou, melhor dito, de que a morte de seu corpo material em nada implicasse perda para o seu público, uma vez que a obra, por sua natureza fundamentalmente televisiva, estava sempre presente e prontamente disponível ao público, como se nada houvesse acontecido. Esse público, então, não necessitava de um luto por sua morte e podia, ignorante, continuar a aproveitar os efeitos subjacentes à obra de Cobain e do Nirvana sem qualquer prejuízo.

Inicialmente, Beebe contrapõe a queda do herói nos anos 1990 com a queda de outros ídolos do *rock* como Jim Morrison, Janis Joplin e Jimi Hendrix – o famoso clube dos 27 anos, mais tarde adentrado, além de Cobain, por Amy Winehouse. A diferença, para Beebe, é que nos anos 1960 e 1970 o que restou em registros desses ídolos foram suas obras radiofônicas, sim, mas, em imagem, seu legado se ligava a uma perspectiva muito mais cinematográfica do que televisiva. E o caráter presentificador (sempre presente e sempre ligado à noção de ao vivo) da TV se contrapunha ao caráter de ausência com que a aura do cinema cercava essa mídia. Beebe não dá mais explicações por que o cinema se fundamentaria numa ausência, sua frase é simplesmente: “Diferente do cinema, que tem por premissa uma falta fundamental ou uma 'presença ausente' que põe em movimento a operação do desejo e o voyeurismo, a televisão oferece uma imagem presente 'atingível' com uma 'igualdade' e 'intimidade'”

marcantes.” (BEEBE, 2002, p. 317, tradução minha).<sup>310</sup> Contudo, é possível notar por suas referências que as afirmações se baseiam nos estudos de John Ellis em *Visible Fictions* (1992) e na chamada Screen Theory, uma teoria marxista-psicanalítica do cinema, de bases lacanianas.

Eis um trecho do livro de Ellis em que ele explicita sua tese:

O cinema como meio fotográfico coloca instantaneamente suas imagens e sons como fenômenos gravados, cuja construção ocorreu em outro tempo e outro lugar. No entanto, embora as figuras, objetos e lugares representados estejam ausentes do espaço em que a visão acontece, eles também estão (e surpreendentemente) presentes. [...] A imagem cinematográfica é, portanto, em certo sentido, a perfeição da fotografia [...] firmemente dentro do regime paradoxal de presença-ausência que pode ser chamado de "efeito foto". (ELLIS, 1992, p. 38, tradução minha)<sup>311</sup>

Em outro trecho, Ellis reafirma que o cinema é ausência-presença, o cinema fala “Isso é foi” (ELLIS, 1992, p. 58).<sup>312</sup> Ellis diz ainda que esse efeito aumenta a intensidade do desejo pelo objeto apresentado na tela, mesmo enquanto atesta a impossibilidade de realização futura desse desejo. Contrariamente, pelo modo como se insere na vida e na dinâmica do espaço familiar, bem como pelo modo representacional com que a maioria de seus programas e emissoras escolhe veicular seus conteúdos, a TV contrói um regime de representação que “ilude” o espectador a perceber uma maior igualdade e até intimidade de cada um para com os objetos de desejos demonstrados ali. Ellis faz uma análise do uso dos *close-ups* em ambos os meios e conclui: “Em vez dos efeitos de distância e inatingibilidade do cinema, o close-up da TV gera uma igualdade e até intimidade” (ELLIS, 1992, p. 131, tradução minha).<sup>313</sup>

Os efeitos dessa distinção entre televisão e cinema, portanto, se sentiam especialmente na lida com os ídolos. Não era possível resgatar Joplin, Morrison ou Hendrix pelo cinema, uma vez que o cinema era também ausência inalcançável. Porém, Kurt Cobain, porque era televisivo, nunca estaria ausente, era ainda “ao vivo”, próximo, íntimo. Nesse argumento, Beebe não teria como antecipar a existência das plataformas digitais sob demanda nas quais

<sup>310</sup> No texto fonte: “Unlike cinema which is premised on a fundamental lack or ‘absent presence’ that sets in motion the operation of desire, voyeurism, and so forth, television offers an ‘attainable’ present image with a marked ‘equality’ and ‘intimacy’.” (BEEBE, 2002, p. 317).

<sup>311</sup> No texto fonte: “Cinema as a photographic medium instantly poses its images and sounds as recorded phenomena, whose construction occurred in another time and another place. Yet though the figures, objects and places represented are absent from the space in which the viewing takes place, they are also (and astoundingly) present. The regime of cinematography presents an image which can claim a far higher fidelity and level of complication than any current video system, broadcast or not. The cinematic image is therefore in some sense the perfection of photography: superior in its ranges of nuance of colour or black-and-white to video; firmly within the paradoxical regime of presence-yet-absence that can be called the ‘photo effect’” (ELLIS, 1992, p. 38).

<sup>312</sup> No texto fonte: “Cinema is present absence: it says ‘This is was.’” (ELLIS, 1992, p. 58).

<sup>313</sup> No texto fonte: “Instead of na effect of distance and unattainability, the TV close-up generates an equality and even intimacy” (ELLIS, 1992, p. 131).

todos esses ídolos estão disponíveis a todos os tempos, muitas vezes sobrepostos; muito menos ele dá crédito ao fato de que ambos cinema e TV são compostos também por elementos sonoros e por voz, portanto, constituindo-se um aspecto de proximidade corporal não necessariamente discursiva que é registrada na mídia. Assim, se não era possível resgatar Hendrix, Morrison e Joplin pelo cinema, talvez fosse possível e cotidiano resgatá-los (seus corpos, ora!) pela voz, pelo registro fonográfico.

Imediatamente após a morte de Cobain, como é natural em mortes de celebridades, a circulação de produtos vinculados aumentou de modo exponencial. Porém, no caso de Cobain, os meses seguintes viram o lançamento e a divulgação de muito material inédito da banda, especialmente em gravações “ao vivo”, que incluíram principalmente clipes de canções do Acústico MTV. Um total de 12 clipes desta *performance* entraram na rotação cotidiana da emissora, um número muito maior que o comum. Isso contribuiu para o efeito de percepção pós-moderna de que o corpo material e o sujeito “real” de fato nada eram. Beebe comenta que o número de clipes era excessivo e incomum, mas que, no entanto, a apresentação dos clipes era extremamente tradicional, de acordo com o formato acústico.

Embora a edição, de fato, estivesse de acordo com o paradigma, com a introdução dos clipes sendo efetivada apenas com letreiros sinalizando nome do artista, nome da música, autor, gravadora, etc. sem nenhuma menção à morte de Cobain,<sup>314</sup> a apresentação dos clipes do acústico sinalizava um componente muito forte de luto na cenografia do palco montado, como já comentei em outro momento. Assim, conquanto nos clipes Cobain risse, falasse, fumasse um cigarro e executasse as canções como se estivesse “ao vivo” na televisão, havia uma linha concorrente de lida com o pesar de sua morte sendo executada no segundo plano da superfície de todos esses clipes. Por mais que eles insistissem no efeito pós-moderno da imagem vitalícia que toma o lugar do “real”, o cenário composto por velas, guirlandas e lírios brancos falava ao público de um funeral.

Mais tarde, outros lançamentos, sempre ligados ao caráter do *liveness* (AUSLANDER, 2008), vieram para enriquecer esse efeito. Foram lançados os vídeos de *Live, Tonight, Sold out!*, ainda em 1994, uma espécie de documentário crítico, arquitetado pela banda como peça artística que delineasse sua própria trajetória de fama de maneira lúdica e irônica, em contraposição ao modo como eram retratados em outros setores da mídia e também a

---

<sup>314</sup> Talvez seja necessário aqui comentar o funcionamento dessa rotação diária de clipes para uma geração que não a conheceu. A exibição dos clipes funcionava mais ou menos como ainda funcionam hoje os programas musicais de rádio. Havia blocos de canções que eram disparadas sem intervenção ou sem cortes publicitários entre umas e outras. A única forma de identificar essas canções eram letreiros que apareciam no começo e no final de cada exibição. Em alguns programas, havia VJs (o correspondente televisivo do Disk Jockey) que introduziam os clipes.

compilação ao vivo de *From the Muddy Banks of Wishkah*, lançada em 1996. Beebe trata de ambos os lançamentos em seu artigo.

Em contraposição, a morte de Tupac Shakur gerou não somente os dois efeitos já gerados pela morte de Cobain – o mais tradicional e moderno simbolismo geracional do herói caído e o afeto pós-moderno de iludir a morte e o luto pela produção contínua de artefatos “novos”, mas gerou também um terceiro efeito. Esse terceiro efeito diz respeito ao reconhecimento de que aquele sujeito midiático foi sempre isso: um sujeito múltiplo, gerado pela concatenação de vários segmentos e várias perspectivas concorrentes, sobrepujantes e às vezes (ou sempre) paradoxais. De todo modo, era um sujeito sempre mediado e mediado *pela* mídia de massa.

Beebe centra então seu argumento na análise do clipe póstumo de Shakur, “Changes” [Mudanças]. De imediato, há duas diferenças fundamentais ao se lidar com a obra de Tupac em relação à de Cobain. A primeira delas, Beebe nota prontamente. O vídeo de “Changes” reduz a moldura televisiva, colocando em volta das imagens mostradas uma faixa quadrilátera negra, representando tanto o luto sobre a morte de Shakur como a finitude dele como artista e da televisão como mídia. Desse modo, a presentificação sem limites da mídia e do ícone televisivos são minados, e Shakur é apresentado como uma entidade não-ao-vivo. Outros artifícios no clipe contribuem para isso. Há um uso constante de fotografias de Shakur, algumas das quais são postas em movimento por efeitos digitais, outras muitas ficam paralisadas e até mesmo em preto-e-branco, sempre um gatilho de nostalgia que atinge o passado do passado. Além disso, são utilizadas fotos de Tupac quando jovem sorridente como ferramenta para enriquecer esse efeito nostálgico. Na maioria dos casos, ele é mostrado em cenas contemplativas com o rosto em expressão séria. Na parte final do clipe, também, ele é mostrado em cenas fílmicas curtas, caminhando para fora do quadro ou da cena, de modo a instilar no espectador a noção de sua ausência.

Beebe dialoga com Roland Barthes (1984) para argumentar que, apesar do uso da fotografia estar relacionado pelo teórico francês à noção de melancolia irremediável (uma característica ligada à natureza fundamentalmente falha do processo do registro fotográfico em capturar a cena, como argumentei de modo análogo sobre o som, pela fala de Brian Eno), esse não é o caso aqui. Ele argumenta que o uso de fotografias por tempo limitado num contexto fílmico neutraliza seu efeito melancólico e viabiliza a passagem da melancolia para o luto. Aliado à trilha da própria música que, tanto lírica como melodicamente, sugere a passagem do tempo e a inevitabilidade da mudança, bem como aos demais artifícios já mencionados, o clipe serve como uma forma de luto coletivo mediado que desperta uma

terceira gama de afetos pós-modernos, na leitura de Beebe. Para ele, o clipe se constitui como uma forma de instrução coletiva de como lidar com o pesar da morte do ídolo pop, reconciliando a mídia de massa e o luto a partir do reconhecimento de que a construção do ídolo é sempre mediada e que não há um Tupac Shakur “real” que a morte expõe ou previne.

Na proposta imagética, essa questão se torna explícita por volta da metade do clipe quando há uma colagem de pequenas fotos e vídeos de Shakur. Um *voice-over* noticiário nos fala de seus últimos dias enquanto a câmera realiza um efeito de *zoom-out* digital. Na medida em que ela se afasta, percebemos que a imagem totalizante de Tupac Shakur é formada somente através dessas mínimas e diversas enunciações midiáticas. Hoje, esse efeito já é bem conhecido (até clichê), então acredito que apenas a descrição já torne a imagem clara para a visualização do leitor.

Em contraponto, não há nada sobre o processo de luto acerca de Cobain que sinalize efeitos similares. Ou, pelo menos, ainda não havia à época da escrita do artigo de Beebe. É aqui que entra a análise que empreenderei do clipe e da canção póstuma “You know you’re right”.

Por uma série de disputas legais entre os demais membros da banda e a viúva Courtney Love, muito material do Nirvana demorou a ser publicado. Assim, esse clipe só foi lançado em 2002, mesmo ano em que os diários mimeografados de Cobain foram lançados, em outro relance da continuidade produtiva de sua obra pós-vida, oito anos após a morte do vocalista. Por outro lado, o clipe de Shakur foi lançado menos de dois anos após sua morte.

Antes de entrar na questão do clipe em si, acho proveitoso apontar a outra diferença acerca do trato com as obras de Cobain e Shakur. Essa diferença é notada por Beebe, mas ele não a discute a fundo nem a relaciona mais pausadamente com a natureza dos fenômenos que analisa. Falo do fato claro de que a cultura do *hip-hop* já está muito mais bem inserida na dinâmica pós-moderna desde sua geração. Afinal, o próprio modo de fazer do rap se debruça por sobre o passado e busca nele tudo aquilo que já é seu, incorporando aqueles fragmentos a si sem constrangimento algum. Falo, pois, da natureza do *sample*, bloco de construção básico da musicalidade no *hip-hop*.

Enquanto a estética do *rock* se compromete com conceitos modernos de autenticidade e expressividade supostamente genuínas, a cultura *hip-hop* abraça mais abertamente a natureza de colagem da linguagem. O *hip-hop* se constrói também em ditames de integridade de seus ídolos, claro (o dito “*street cred*”, ou seja, a credibilidade que o indivíduo tem “nas ruas”), mas não nega em momento nenhum a ancestralidade. Por outro lado, o *rock*, embora seja sempre fincado naqueles caminhos já percorridos (e regressivos, como opinou Everett

True), está sempre armado da política vertiginosa do *liveness*, da execução no frenesi do agora. O *hip-hop*, mesmo em suas *performances* ao vivo, assume elementos de registros passados e os traz à tona no presente, ecoando ambos passado e futuro. O *rock*, na tradição de Elvis Presley, tenta eludir seu passado, negando sua ancestralidade (negra) e construindo seu edifício musical sob uma ilusão apenas codificada em sua forma. Geram-se, assim, registros excludentes, registros excluídos e registros maníacos, que negam tanto o passado quanto o futuro e vertem-se sobre si mesmo com desejo de destruição, como na obra dos Sex Pistols, como na obra do Nirvana e Kurt Cobain.

No clipe póstumo de “You know you’re right” muitos dos aspectos contemplados no clipe de Shakur reaparecem. Contudo, há diferenças importantes. Vejamos algumas delas.

O clipe também constitui uma homenagem a Cobain e é centrado em sua imagem. Por outro lado, os demais membros do Nirvana também aparecem e povoam o imaginário da canção, bem como sua sonoridade. Outra presença inegável é a de Courtney Love. Enquanto Tupac parecia falar, em “Changes”, para a sua comunidade negra de um modo amplo e esperançoso, por tudo que sabemos a respeito do fim de sua vida e porque sua morte está tão poluída pela percepção de desavenças maritais,<sup>315</sup> Cobain parece falar, em sua voz póstuma, sobre e para sua esposa. Assim, em “You Know you’re right”,<sup>316</sup> a primeira estrofe consiste em uma lista do que ele fará e não fará no futuro. Contudo, as afirmações são negativas, coisas que ele nunca fará, exceto uma: “rastejarei para longe de vez”. Nunca te incomodarei, nunca prometerei, nunca te seguirei, nunca te incomodarei, nunca direi uma palavra novamente, enquanto o ruído da guitarra ascende ao fundo, ao não-futuro. Ele segue na segunda estrofe, o silêncio voltou a se estabelecer. O diálogo de baixo e bateria conduz a canção. A guitarra é dedilhada limpa, “Eu me mudarei daqui / Você não terá medo de temer”<sup>317</sup>

<sup>315</sup> Especialmente, os rumores que chegaram a ele em relatos de que Courtney estava o traindo ou terminaria o relacionamento (TRUE, 2006, p. 540-541).

<sup>316</sup> Eis a letra completa no texto fonte: “I will never bother you / I will never promise to / I will never follow you / I will never bother you / Never say a word again / I will crawl away for good // I will move away from here / You won't be afraid of fear / No thought was put into this / I always knew it would come to this / Things have never been so swell / And I have never failed to fail // Pain (3x) / You know you're right (3x) // It's so warm and calm inside / I no longer have to hide / There's talk about someone else / Steaming soup against her mouth / Nothing ever really bothers her / She just wants to love herself” (COBAIN, 2002).

<sup>317</sup> Apesar de a música não constar em *In Utero*, faço uso de uma última entrada do dicionário de Barbara Walker que consta no álbum. Essa diz respeito a Baubo (segunda imagem da fileira da direita). Baubo consiste numa representação da metade inferior do corpo de uma mulher, até a cintura. No lugar do ventre e do órgão sexual está um rosto ferminino. Em algumas representações, a figura tem cabelos adornados por uma guirlanda de flores. Baubo era uma personagem fantástica, lasciva e irônica que aparecia, na mitologia grega especialmente conectada à Deusa Demeter e seus rituais de fertilidade. Uma figura similar aparece também na mitologia japonesa como a Fêmea Alarmante, Ame-no-uzume-no-mikoto, que criou um rosto na frente de seu corpo para tirar as risadas dos deuses trazendo a luz do sol para o mundo novamente. Mas o comentário de Walker ao fim é que me é interessante no momento e que reconecta a figura de Baubo ao trecho de Cobain: “In both mythological traditions, the ‘alarming’ idea seems to be that the world’s welfare depends on the relief of



/ Nada disso foi planejado / Eu sempre soube que seria assim / As coisas nunca estiveram tão bem / Eu nunca falhei em falhar”. (COBAIN, 2002, tradução minha). Vários versos nessa sequência ligam em controvérsias o passado e o futuro, entre planos, ações, pensamentos e destinos: fracasso, fracasso que insiste em dizer “nunca fracassei”. A teoria de Brian Eno (ENO, 1996, p. 281) retorna nessa frase, a linguagem icônica de cada mídia é afinal o som/imagem de seu fracasso como registro. E o fracasso da voz se torna, pois, corpo ou quase-corpo (se seguirmos Rancière), possibilidade e mapa de um campo sensível, de uma fratura, de uma fenda, em fracasso estruturante.

O refrão é simples, como de praxe, em termos puramente verbais. Cobain grita “Pain” [Dor], mas em sua voz granulada e sobreposta essa letra mínima se contorce e se distorce em um lamento tanto lânguido quanto espinhoso de seis segundos cada, cada espinho restando latente de energia. A música explode. E o vocal complementa os *power-chords* realizados, três deles apenas, com cerca de 10 a 12 notas extensivas para cada uma das vezes que ele grita a palavra mínima “Pain”. Cobain realiza manobras sofisticadas em seu vocal, tomando notas emprestadas de acordes sugeridos anteriormente, no que se chama, em harmonia tonal, acordes de empréstimo.<sup>318</sup>

Depois, a música se recolhe novamente, enquanto ele canta “Você sabe que você está certo/a”. Essa frase é somente no final variada para “Você sabe os seus direitos”, sinalizando um possível divórcio. Um longo *feedback* de guitarra acompanha a frase, antes que o refrão se resolva.

Love parece surgir mais nitidamente na terceira estrofe: “Estou tão quente e calmo por dentro / Não tenho mais que me esconder / Há conversas de que há outra pessoa / Sopa quente contra os lábios dela / Nada a incomoda de verdade / Ela só quer amar a si mesmo” (COBAIN, 2002, tradução minha). Na sopa quente, quem sabe, está o renascimento da sexualidade feminina que redimirá o mundo, qual a figura de Baubo. No clipe, contudo, ela não aparece. É Cobain apenas quem domina a emissão, do começo ao fim.

Uma diferença bastante notável para com o clipe de Tupac Shakur reside no fato de que poucas fotografias de Cobain são utilizadas. Em sua grande maioria, as imagens são de conteúdo fílmico e estão sempre em movimento constante, quase maníaco. Cobain é mostrado

---

female sadness or fear and the restoration of female sexuality, merriment, and joy” (WALKER, 1988, p. 235). Na canção o sujeito poético fala exatamente de aliviar o medo de sua parceira e, mais tarde, possivelmente, em restaurar sua sexualidade. Eis o trecho traduzido: “Em ambas as tradições mitológicas, a ideia ‘alarmante’ parece ser que o bem-estar do mundo depende do alívio da tristeza ou medo feminino e da restauração da sexualidade, da alegria e exuberância da mulher.” (WALKER, 1988, p. 235, tradução minha).

<sup>318</sup> Mais uma vez, devo dar crédito ao músico Rick Beato por sua análise da canção. O vídeo em que ele realiza essa análise é o mesmo citado anteriormente.

se divertindo, no palco executando canções ou destruindo o equipamento. Os cortes são frequentes e o ritmo é frenético. Contudo, há inserções ainda mais breves que chamam atenção pelo fato de se tratarem exatamente das esparsas fotos ou *stills* utilizados. O luto, assim, se torna quase subliminar durante parte da música, e essas imagens avançam contra o telespectador de modo violento, pois sofrem um *zoom-in* súbito, mesmo na brevidade absurda de seus cortes. O efeito, especialmente se coordenado com a vibração da canção, é vertiginoso.

Como essas fotos, surgem também em intervalos brevíssimos imagens de Cobain sendo mostrado em uma TV que é rapidamente desligada. A presença do vocalista é constante e vertiginosa, mas a ameaça de sua ausência também é instilada na mente do telespectador por esse artifício quase subliminar.

Tal qual no vídeo de Tupac, há o reconhecimento do meio (persistente) da televisão. Suas bordas são reconhecidas por um enquadramento específico da imagem, bem como pela granulação da imagem que se estabelece diegeticamente, como se o vídeo em si já-sempre estivesse na televisão. O efeito é digital.

Ademais, o fim do vídeo é revelador dessa relação e do processo de luto coletivo denunciado dentro dela. Após o segundo refrão, a canção descamba para uma algazarra de vozes que gritam as duas frases repetitivas, “Dor” e “Você sabe que tem razão”. Elas, brevemente sobrepostas, são acompanhadas por uma série de *feedbacks* da guitarra, até que o ruído instrumentista silencia e nos resta apenas um último grito de dor (cênica?) de Cobain que já não é mais sequer identificável com a palavra que, nos dizem as letras impressas, ele cantava. O que ele canta agora está mais para um “*yeeeeeah, yeaaaah, yeaaaah*”, arrastadíssimo e melancólico, sem acepção mais palpável de significado verbal. Esse grito é acompanhado da condução estável do baixo e da bateria. Quando o grito se esvai, começa um *riff* estridente de harmônicos retirados das cordas da guitarra na altura anterior à ponte. É quando essa última condução estável é abruptamente interrompida que o vídeo inicia seu último gesto fílmico.

O frame congela num êxtase momentâneo em que Cobain arremessa finalmente sua guitarra contra os tambores da bateria após girá-la, redemunho, em torno de si pelo que parece um tempo terno demais para não perdurar-se mais um pouco. Um punho se erguera da plateia em júbilo, um momento antes de se congelar. A câmera está posta atrás desse indivíduo visto todo escuro na contraluz. Cobain aparece emoldurado por esse membro do público, por esse júbilo e sob esse jugo. A câmera, digitalmente, faz um *zoom-in* enquanto a imagem se distorce progressivamente. A estática televisiva própria de quando não há mais transmissão a ser

captada assume o controle da imagem e do som. Ouvimos seu ruído característico. Vemos o ruído imagético também. Eles aumentam em intensidade e proximidade até que essa televisão também desliga.

**Figura 51** – Cena final de *You know you're right*



Fonte: Hafner (2002)

Cobain se foi. Porém, em contraste com o efeito apaziguador das imagens de Tupac demonstradas ao longo de seu vídeo, o luto pelo vocalista do Nirvana aqui é rompente e um tanto perturbador. É difícil estabelecer se o clipe instrui sua audiência a avançar, de modo mediado, da melancolia para o luto, se mantém essa audiência em estado de choque ou ainda se propõe um estado maníaco de êxtase. Parece que todos esses efeitos podem ser encontrados em maior ou menor escala. Certamente, o artifício final busca encerrar o pesar e afirmar a partida do ídolo. Contudo, os rompantes cortes de imagens congeladas ao longo do vídeo sugerem uma melancolia inerente que, talvez, no fundo do espectro emocional, se confunda em paradoxo com o estado do maníaco. Aliam-se a isso o fato de que não há fotos de Cobain quando criança e de que raramente vê-se imagem dele inativo ou contemplativo, numa encenação que sugira quiçá sua morte e repouso. Assim, sem passado ou futuro, o corpo de Cobain permanece imagem, não nostálgica, mas perturbadora vertigem.

Se no clipe de Shakur, de modo a enfatizar a televisualidade dos clipes, a imagem parece ter sido refilmada através de um monitor para que os *pixels* da imagem fiquem visíveis e um efeito de *zoom-out* é utilizado para que nos atentemos à composição geral do quadro formado, no clipe de Cobain um processo de granulação da imagem é similarmente usado, mas a câmera não nos retira da imagem. Ela faz um *zoom* para dentro da imagem, para dentro do ruído, como se nos dissesse, qual William Burroughs, que o único caminho para fora é *através*. Assim, por caminhos diferentes, qual Shakur, que não é real, nem ficcional, mas múltiplo em instâncias divergentes e convergentes, Cobain, alternado, não se qualifica pela

pureza de sua voz, mas por sua impureza imagética, verbal, sonora, e é também múltiplo. Quando a TV se apaga, a imagem nos arremessa para dentro do vazio deixado por ela.

## CONCLUSÃO

Iniciei esta pesquisa a partir de explorações focadas no reconhecimento e análise de certos aspectos específicos relacionados à obra do Nirvana, tais como: a herança da Arte e da Literatura Pop, o suicídio de Kurt Cobain, a confusão entre vida e obra, a representação do corpo feminino em *In Utero*, a lida com a mídia de massa, a ética relacionada à comunidade *punk*, o aspecto ritualístico do evento comunal da *performance* ao vivo, dentre outras perspectivas políticas e estéticas que permeiam a obra desses artistas.

Foi necessário estabelecer uma série de precedentes tanto teóricos quanto historiográficos para que pudéssemos lidar com as questões que estavam propostas nesses estudos iniciais. Essa discussão foi vital para que eu pudesse chegar ao conceito de ruído como operador da obra do Nirvana, um conceito que finalmente orientou o percurso restante da pesquisa e estruturou a análise dos diversos textos audiovisuais, imagéticos, verbais e sonoros, organizando-os em torno de si. Vejamos algumas dessas questões resumidamente.

No primeiro capítulo, estabelecemos os principais temas a serem explorados pela obra do Nirvana: transformação corporal, mídia, usos narcóticos, usos maquínicos, sexo, morte, paixão e violência. Estabelecemos alguns dos ditames político-estéticos que percorrem essa obra, sobretudo, estratégias da banda na lida com a mídia de massa, buscando a valorização de grupos menores, pouco midiáticos e inserindo componentes de ruído atritivo em suas interações. Discutimos se essas estratégias diziam respeito a um desejo de desocupação do centro midiático ou, por outro lado, de legitimação do próprio status. É demonstrado que, ambivalentes, os gestos performáticos do Nirvana dizem respeito a ambas essas instâncias.

Prefiguramos também uma discussão acerca do papel da mídia (o suporte e o conjunto dos meios de massa) na construção da obra e da imagem de autor que se insere nela. Na obra do Nirvana, essa construção está ligada, sobretudo, à imagem, à voz, à letra e ao corpo de Kurt Cobain. A figura autoral, no contexto da linguagem pop, parece assumir uma primeira pessoa dúbia, fantasmática e carnal que, estratégica e mercadologicamente, atesta a autenticidade do “real” e do “ao vivo” (AUSLANDER, 2008), constituindo-se tanto como obra de arte quanto como negação dela, de acordo com seu interesse. Há várias facetas do embate em torno dessa figura, como demonstramos e voltaremos a pontuar abaixo.

Na forma da *performance* a(r)-riscada do *punk*, essa autenticidade se torna mais veementemente carnal e clama ainda por negar “tudo que é sagrado”, tudo que já é escritura, para instaurar uma *performance* em que imperam os aspectos libidinosos do corpo e na qual os sistemas de significação estabelecidos são distorcidos, como parte do projeto poético

buscado, tanto de ressonância comunitária quanto de emissão midiática de voz. Qual seria seu contraponto, quem sabe, o ponto em que ela se tornaria, afinal, obra de arte? Esse seria o registro eternizante da Arte Pop e do *rock 'n roll*, mas que não são os opostos da *performance punk*, apenas outra faceta dela.

Na seção “Cartas não enviadas”, delineamos uma breve genealogia dessas performances de risco e analisamos o modo como elas buscam desarticular os sistemas de significação historicizantes para evidenciar novas possibilidades de construções político-estéticas. A premência de sua significação está no corpo, que, no caso de Cobain, se constitui como uma composição midiática de luz, voz, som e letra, atestada em sua “autenticidade” pela *performance* “ao vivo”, mas também por sua morte, que se estabelece então como uma fenda, a abertura de novas possibilidades sensíveis, uma vez que o corpo orgânico, biográfico e histórico do sujeito se vê sobrecarregado de determinações discursivas e torna-se inoperante. O gesto suicida de Cobain se torna assim o movimento arriscado que abraça performer, cena e público, num instante paradoxalmente isolado, sem testemunhas, tornado possível somente pelas mesmas sobredeterminações midiáticas e historicizantes que minavam a atuação do corpo anteriormente, incitando-o a transformar-se.

Nesse limite, até o risco *punk* torna-se cooptado e mercantilizado, como *commodity*. Descobrimos, nesse limite, que ele já o era, desde o início. Para o indivíduo, contudo, ele é a única opção de perpetuação. Para a comunidade, não. Ela se mantém e se perpetua, como um rumor, como um ruído corporal, habitando os mapas sensíveis que nos restam, apesar de sua iminente alienação. Resta saber que esses mapas nunca foram pertencentes a outros, foram sempre paradoxais, ligados ao centro dêitico potencial que se põe sobre eles para habitá-los.

A poética de *In Utero* se centra nessa concepção do corpo que traz para si e engole tudo. O corpo de Cobain se estabelece nessa tensão violenta e contraditória e ressoa através do disco final, composto e sobreposto por diversas outras imagens, sons e construções verbais, como demonstramos. *In Utero* é o disco que funciona como culminação do projeto poético do Nirvana, uma vez que estabelecemos o ruído como operador e percebemos que ele dispara uma associação notável de linguagem e corpo que é, sobretudo, transformacional, ou seja, esse operador estabelece a proximidade da linguagem à transformação corporal (NOLAND, 1995), no corpo da representação, do texto, do autor, da obra, do público.

Já no segundo capítulo, a seção “A maçã envenenada” explora mais a fundo a tensão operante sobre a qual se constitui a arte contemporânea, em vista da mídia, entre experiência individual e coletiva, obra e autor, história e ficção. Em diálogo com a obra de Herberto Helder, vimos que não é mais a obra que busca se libertar das amarras do mundo para tornar-

se absoluta e “assassinar” o autor, como estabelecido pelas teorias pós-estruturalistas (BARTHES, 2004), mas é o autor que, encarnando a obra em primeira pessoa, leva consigo o mundo e traz a obra para si, para sua figura (in)orgânica, qual um dançarino estilhaçado que, ainda assim, continua sua dança. Essa dança contemporânea se estabelece como a única voz social possível num âmbito midiático, um ritual comunitário e sacrificial sempre agora *on demand* [sob demanda].

O não midiático resulta contemporaneamente em não-humano, o anônimo e silencioso muçulmano de Agamben (2008), ao redor do qual nenhuma tensão produtora de mídia pode se criar, mas que é indissociável do sujeito à luz, como seu duplo. Por outro lado, esse aspecto midiático só se realiza quando os braços puros do orgânico se retiram do mundo (HELDER, 2016, p. 589). É na resiliência não midiática, mas corporal e pré-pessoal desses gestos muçulmanos que se baseiam as formas de sobrevivência cultural que tentamos desenvolver em seguida.

Em “Historiografias suicidas” tratamos de suscitar quais seriam as possibilidades performativas de um artista que se colocasse na posição desse muçulmano e se recusasse a produzir. O seu contraponto seria o artista “ressurreto” digitalmente, que não tem escolha senão produzir, mesmo em pós-vida. A finalidade desse exercício foi dar conta da *performance* suicida de Kurt Cobain, um ato paradoxalmente íntimo e público, uma recusa e uma aceitação dúbia, qual a frase de Bartleby “Eu preferiria não” (MELVILLE, 2014), eu preferiria não produzir, mas, aceito, produzo.

Ademais, questionamos se é possível ver as representações midiáticas restantes de Cobain com alguma afeição alterna à desesperança. Para enxergar essas possibilidades alternas recorreremos à historiografia crítica nietzschiana (2003) e ao uso sacrificial dela, como proposto por Foucault (2006). A historiografia crítica constitui uma ferramenta delicada, pois acessa uma negatividade que beira o niilismo, em especial na tradição virulenta do *punk* (MARCUS, 1990), e arrisca constantemente eliminar tudo, sacrificando inclusive o sujeito do conhecimento, inclusive a própria linguagem, que se verte sobre si mesma para se consumir. Contudo, sua possibilidade é a de retirar desse sujeito todos os discursos e narrativas pregressas, estabelecendo uma segunda natureza, um passado a posteriori, abrindo o indivíduo a uma nova multiplicidade. O corpo seria assim o próprio suporte da história, o um-consigo ético-estético que alternadamente se deixa ver à luz e se mantém obscurecido. Por não se deixar ler em absoluto, constitui um campo tenso e ruidoso, um campo de enfrentamentos dessas multiplicidades. Mesmo incompreendido pelos outros e opaco para si mesmo (BUTLER, 2015), o corpo não deixa de ser fonte de conhecimento, esse conhecimento

alterno, saber dos gestos e dos timbres, num contexto poético e comunitário constituído de mito e rito. Através de sua ação libidinosa, desejosa, o corpo constitui uma fenda, um traço mnemônico, uma fratura material que esboça um plano sensível: um cheiro, um gosto, um adorno, um braço repousado de certa maneira, um movimento, um acorde, uma cor... E esses traços resistem inclusive em face do mais solar dos holofotes (DIDI-HUBERMAN, 2011), eles resistem, como vaga-lumes, mesmo na mídia de massa que busca eliminar seu corpo orgânico e a sua violência.

Para o indivíduo esse contexto rito-poético é a possibilidade de ficcionalizar-se, de performar-se num transe de reencontro com seu corpo em que o coletivo, externo ao ser, mas estruturante dele, se sobressai para constituir “um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz” (MARTINS, 2002, p. 80). Para Cobain, o reencontro com o seu corpo se deu num ato final que o encerrou. Seu rito suicida (poético?) constituiu uma profecia autorrealizável, o cumprimento da produção de uma imagem que, retroativamente, constrói o sujeito poético e (re)significa a sua obra. Seu corpo resta então ambivalente: por um lado, o coletivo se sobressai e vemos esperança no conhecimento alterno de outras performances não-cobanianas acessadas através da relação à qual ele deu vazão no mundo, por outro, o indivíduo é eternizado e seu corpo-imagem permanece escravo da produção de capital, um maníaco dançante, cativante e destruidor. A questão é: ainda assim, ele sempre foi o mesmo, ambas a sua imagem límpida e a sua matéria ruidosa, indissociáveis, como somos todos nós, se somos visíveis enquanto indivíduos, somos, duplamente, cooptados e comunitários.

Outro tema bastante abordado foi a relação homem-máquina, que pode ter contornos metafóricos muito amplos ou específicos se referindo a diversos aspectos do embate de binômios tais como mercantilização e integridade, vida e obra, organização e caos, pertencimento e alienação. Esses aspectos, contudo, não são isolados, mas fluentes, transientes e rasurados.

Em “Performance quebrada”, vimos como se apresenta na obra do Nirvana essa faceta recorrente da Arte Pop do século XX (CRUZ, 2013; 2014), num momento mais tardio em que as separações terminais de binômios tradicionais não são mais nítidas e surge um componente de fluidez suplementar a partir daquelas relações antes dicotômicas (TUCHERMAN, 2012).

A seção experimenta com as possibilidades de tornar Cobain um objeto, um item finalizado de arte autodestrutiva (METZGER, 1996). A partir de sua inutilização, um terceiro Cobain, qual a terceira mesa de Graham Harman (2012), surge para que possa ser incorporado qual apêndice à experiência estética do Nirvana, como possibilidade expansiva aos corpos de seus usuários e ao próprio corpo de sua obra, como rasura. O conceito de *pharmakón* de



Derrida (2002, 2005) também foi muito explorado para dar conta do tipo de excedente que se gesta nessas experiências literárias. No caso de Cobain, esse excedente é, mais notavelmente, narcótico, ligado ao notório vício em heroína do vocalista, mas também ao método pop de composição que ele herdou de William Burroughs, da tradição da canção pop e, indiretamente, de Andy Warhol. O Nirvana fez ressurgir no âmbito da canção pop elementos de negatividade antes elididos nessa tradição. Um componente implícito na forma estética musical do *rock 'n roll*, mas elidido, sobretudo, a partir de Elvis Presley, na ânsia de inserir um corpo midiático como rosto “apto” a estabelecer uma musicalidade jovem e branca. O Nirvana se insere também dentro dessa lógica de aptidão tardia, embora insira elementos explícitos e veementes que remetem de modo mais claro a essa tradição afro-americana, muitas vezes, tornada ausente na mídia.

Ademais, ainda na seção “*Performance Quebrada*”, trabalhamos aspectos da *performance* ao vivo do Nirvana: espontaneidade, expansividade energética, sonora, e corporal, violência e interação corpo-instrumento-público. Esses componentes do ato performático constituem uma afirmação tanto político-estética quanto mercadológica, que ganha contornos míticos e rituais, no âmbito de violência pré-pessoal em que tradicionalmente a *performance punk*, ainda que midiática, se dá.

Baseado nesses estudos teóricos iniciais, estabeleci o conceito de ruído como operador das tensões encontradas na obra do Nirvana, o ruído que é inerente à mídia (inclusive à mídia corporal) e que, tanto mensagem, quanto ruído, é a própria capacidade transformativa do texto e da mídia, sua falha icônica em registrar (ENO, 1996), expressar/representar e comunicar. Estabeleci, sobretudo no terceiro capítulo, uma leitura de como esse operador ruidoso se encontra e se aplica na obra do Nirvana como chave de acesso e transformação, ainda que precária, a essa obra. Apliquei o conceito de ruído também ao método de trabalho, realizando quatro leituras consecutivas da obra, rasurando-a consecutivamente para obter novos níveis, não de profundidade, mas de projeção. Foram eles “Luz”, “Som”, “Letra” e “Voz”.

Na seção “Luz”, discutimos como a construção midiática da imagem do Nirvana se deu ao longo de sua carreira e realizamos um estudo das representações imagéticas dessa obra. A análise principal se dá em relação a *Heart-Shaped Box* (CORBJIN, 1993) e aos aspectos de transformação corporal demonstrados no clipe. O argumento dessa breve narrativa fílmica é um de perpétua transformação cíclica, mediada por instrumentos e artifícios mecânicos, luz e som. As transformações corpóreas se apresentam em diversas técnicas e formas de filmagem, principalmente, pela interação da figura de Cobain, central à

figuração imagética do Nirvana, com as representações dos demais personagens, em especial, o velho e a garotinha narrativizados em diálogo com *O mágico de Oz* (FLEMING, 1939), mas também com os corvos mecânicos e os bebês suicidas representados no clipe. Entram também nesse diálogo as papoulas, as borboletas azuis e a cruz, com diversas simbologias atreladas a cada uma.

O ruído se apresenta como mediador em várias instâncias da peça fílmica: o ruído é a luz que permeia todo o clipe e, por vezes, invade o primeiro plano, permitindo os cortes vertiginosos de edição, mas ruidosas são também as cores vivíssimas que dominam a emissão e arriscam obliterar o “conteúdo” representativo das imagens. Além disso, o uso controlado do foco de câmera é um dispositivo narrativo recorrente. Ele sinaliza um suplemento narcótico que recompõe os corpos representados e os previne de serem definidos e completados, um recurso inserido anteriormente em outros clipes do Nirvana através da água que percorre a lente fílmica em *Come as you are* (KERSLAKE, 1992) e através do ambiente cheio de fumaça cênica em *Smells like teen spirit* (BAYER, 1991). Como se dá ao longo da carreira do grupo, esses recursos potencializam a percepção de um ruído que representa a força caótica de expressão desejada pelo Nirvana, mas que é posta sobre o breve controle do suporte midiático através do processo de produção, registro e emissão maquínica, próprios da Arte Pop. O ruído sinaliza também a violência e a transitoriedade do projeto poético do Nirvana, sua persistente incompletude centrada ao redor de corpos vistos tradicionalmente como frágeis (mulheres, bebês, crianças, figuras magérrimas, bonecas distorcidas, idosos, etc.), mas que, na poética do Nirvana são tornados potentes, seja de modo viral, como um câncer negro que se espalha violentamente, seja de modo contido, como uma sutil emissão melódica sobre um pisciano que se olha ao espelho.

A relação de dependência narcótica do Nirvana para com o capital também foi discutida. A cena armada pelo projeto poético da banda, que busca encerrar o sofrimento do mundo no estabelecimento de um transe sonoro e imagético, só é efetivada como desígnio graças à aquiescência a uma estrutura artificial a serviço da proliferação de capital e status. Sua linha de escape é o fato de que esse projeto é sempre incompleto, sempre falho.

O papel da mídia de massa foi fundamental na construção da poética do Nirvana. Vimos como a banda se aproveitou do ruído gerado por essas construções midiáticas para infundir seu álbum final de estúdio com uma série de recortes e espectros imagéticos que, sobrepostos, ressoavam emissões anteriores, sejam biográficas, ficcionais ou histórico-sociais. Afinal, o método da linguagem pop é exatamente esse, aproveitar-se dos veículos de mídia de massa para (re)construir sua linguagem.

Na seção “Som”, vimos como a musicalidade do Nirvana se estabelece na linha tênue e tensiva entre organização e caos. Vimos como o Nirvana utiliza o caos como adorno de suas canções e, embora o mantenha sempre como componente efervescente dentro de um frasco laboratorial, busca contê-lo. O Nirvana, como grande parte do *rock 'n roll*, se constitui a partir da ilusão de uma *liveness*, que, no caso, deles, tentava abraçar esse elemento de caos.

A negatividade virulenta de suas canções, contudo, mais do que uma fórmula implícita em sua musicalidade, era presente, lírica, harmônica e melodicamente, muitas vezes de forma ampla e aberta. Em termos de harmonia, essa presença se dava, sobretudo, pela adição de camadas de ruído, a partir das entradas vocais distorcidas e por vezes desarticuladas linguisticamente, mas também pela instrumentação da guitarra e da bateria, multiplicando seus efeitos fônicos.

Em termos de melodia, o processo mais interessante a ser ressaltado nos introduz a um componente que toma um passo diverso à negatividade anteriormente sugerida pela articulação *punk* seminal de bandas como os Sex Pistols. Esse componente diverso é a indefinição, outro componente infusor de caos e ruído. Pelo uso dos *power-chords*, a poética do Nirvana institui uma indefinição harmônica de escalas maiores ou menores da qual a voz lírica se aproveitava para tornar-se ambivalente, entre um gênero e outro, entre uma escala e outra, com o uso de notas extensivas que retornavam à guitarra para (re)definir seu acorde em maior ou menor, suplementando o instrumento maquínico.

Esse instrumento maquínico já era ambivalente, como vimos na seção “Performance quebrada”, através de uma série de processos que se dava na ambientação sonora do Nirvana, mas principalmente nas *performances* ao vivo da banda. Uma interação fluente entre instrumento e instrumentista permitia a potencialização de ambos, especialmente a partir de suas destruições. A destruição desses instrumentos se dava no palco rotineiramente, em face do público. A do instrumentista se deu, de modo paradoxal, na circunstância privada e reclusa de sua “oficina particular” (HEIDEGGER, 2012), tornada palco iluminado pelo contato pregresso que aquele indivíduo estabeleceu com a mídia de massa e através da constituição de sua própria obra até ali.

A relação é ambivalente e constitui um “coice” que remonta tanto instrumento quanto instrumentista. As guitarras destruídas por Cobain são tornadas históricas e historicizantes, ícones singularizados e nomeados de acordo com a data e local de sua destruição, marcadas indelevelmente por seu usuário, como se fossem parte dele, parte também de um evento ritual público pretensamente (ir)repetível. Essas guitarras atestam por extensão de si também a destruição final de seu usuário, parte da mítica associada a ele e a elas. Por outro lado, o

usuário se constituiu cada vez mais maquínico e utilitário, a partir da repetição exaustiva do rito de sua própria obra de “encenação improvisativa”.

A destruição que ele encena no palco sinaliza destruições de aspectos fálicos e libidinosos no âmbito individual e coletivo, tornados mais uma vez ambíguos, uma vez que o componente suicida adentra a equação para relativizar as noções de atividade e passividade, sujeito e objeto, homem e máquina. Num outro enlace, atesta-se mais uma vez o caráter transformativo do corpo na obra do Nirvana e de Kurt Cobain.

Esses aspectos improvisativos de palco são parte de toda a estrutura da obra do Nirvana em encenações tanto de organização quanto de caos. Fazem parte do mesmo enlace entre melodia e ruído, desenvolvido através da sua sonoridade, na busca de reter o caos numa moldura. Há elementos de improviso, encenação, silêncio, imprecisão, violência e constrição, mas também coesão, estrutura, sobreposição e técnica, lançados com o desígnio de recriar uma experiência do “ao vivo” irrecuperável.

*In Utero* é um disco violento, de potência crítica, como um corpo cantado em êxtase elétrico, transe performático, uno, em seu urro musical, múltiplo. Entre a gritaria primal e a intensidade instrumental, o disco se mostra enamorado tanto com a filosofia *punk* de baixo orçamento quanto com a herança pop de alta definição, incapaz de levar ambas a cabo sem hesitação. Por isso alguns dos aspectos preponderantes da composição musical são a indeterminação, a tensão, a sobreposição e a distorção, todas causadoras de ruído. A tensão, em *In Utero*, assume uma forma quase sentiente e responsiva, enquanto a estrutura e a *performance* das canções instituem um diálogo semântico por vezes muito claro: as frases da bateria comunicam trauma em “Milk it”, seu bumbo emula as batidas de um coração, aceleram-se ao fim de “Radio Friendly Unit Shifter” em êxtase e descompassam-se ao final de “All apologies”, decaindo em ritmo autômato.

Os elementos sonoros são sobrepostos em camadas de ruído individuais que criam tanto atrito quanto penetração entre si, mas há também outros elementos como a falta de coesão sintática e a fraseologia mecânica de certas construções verbais, a negação ou trânsito da figura do sujeito, o automatismo da linguagem, a encenação de hesitação, a encenação de improviso, a encenação de estados físicos e emocionais como a ressaca narcótica, o desespero, a excitação ou a hilaridade. Todos contribuem para esse enlace de melodia e ruído que é a principal potência ambivalente do álbum.

Em “Letra”, vimos como a infusão de ruído midiático se deu no corpo lírico de *In Utero*, em suas construções verbais e temáticas. Estruturalmente, o álbum é formado por pelo menos quatro imagens segmentais que se atritam e se sobrepõe para formar o ruído imagético

do álbum, contemplando as figuras midiáticas, históricas e ficcionais de Jean Baptiste Grenouille, Kurt Cobain, Courtney Love e Frances Farmer, além de outras figurações que fluem entre si, como autores, personagens e músicos, todos presos nesse embate. Há ainda uma quinta linha segmental de vazão metapoética que dá consistência ao álbum, introduz temas e liga determinadas sequências.

A lírica de Cobain se constrói a partir de uma noção, não só de ausência e indefinição, mas também de fluidez, os corpos que ele define em suas letras estão incompletos, buscando transmutar-se em algo novo, num embate constante consigo mesmo, tão egocêntrico que arrisca constantemente obliterar a alteridade. A alteridade, contudo, se vê sugerida, pois os outros corpos parecem estar já-sempre implícitos em si, pela externalidade, opacidade e incompletude do ser.

A poética corpórea do álbum se centra na precariedade da subjetividade humana, como seu corpo, sempre transiente. Cobain aplica formas e técnicas verbais de dissolução das relações dêiticas para instar sobre possíveis reconstruções político-estéticas, reafirmando sempre a vacuidade da essência. São manobras poéticas essas maturadas ao longo de sua carreira, tais como: a quebra sintática, a adição narcótica de ruído, a desconectividade pronominal, imagética e perspectiva, bem como o exercício técnico da incompreensão, comumente levado a cabo por colagens discursivas, temporais e cênicas que implicam em lapsos interpretativos e temáticos, na tradição do *cut-up* de William Burroughs, das vanguardas dadaístas e da Arte Pop do século XX.

Alguns de seus principais temas são mídia e privacidade, sexo, morte, relações afetuosas e/ou parasitárias, interferências ligadas à percepção dos gêneros binários masculino e feminino, potência de corpos femininos e infantis, distorção do indivíduo frente à força fálica e repressiva da coletividade, isolamento, ódio, desespero, suicídio e escapismo narcótico. Por último, há um tema que é também método: a força orgástica e violenta vista como possibilidade de purificação, uma aproximação do nível pré-pessoal representado por e irresoluto até que se alcance a morte.

Finalmente, em respeito à “Voz”, vimos como o estilo vocal delineado por Cobain era parte de sua indefinição lírica, uma vez que ela instaurava pontos diversos de identificação dêiticos, estéticos e políticos ao longo de suas canções, embora seja inescapável o fato de que há uma única pessoa cantando todas as canções. Mais uma vez, cria-se uma ambivalência. A voz e o estilo vocal, afinal, contribuem também para o plano semântico, uma vez que estabelecem o lugar lírico daquela voz, muitas vezes percebido como anterior e excedente a Cobain, que é aqui somente o nome da relação através da qual esses valores e intensidades se

apresentam no mundo. O posicionamento dêitico, político e estético da voz se torna então fluente, a substância (corpo) quer se tornar transiente, através de componentes de indeterminação, fluência, paixão e simplicidade.

A voz representa um tipo de ligação semântico-emocional que se torna cada vez mais desarticulada linguisticamente, a partir do ruído que se insere no registro fônico de Cobain, a potência expressiva que nasce da impureza de seu timbre distorcido. Ela proporciona aspectos de cacofonia e flexibilidade cênica que lhe permitem tomar uma palavra linguisticamente mínima e distorcê-la em emissões de melodias complexas e emocionalmente amplas.

Em *In Utero*, essa voz está menos sujeita a efeitos, mas é proposta como abrasiva e selvagem na *performance* de Cobain, no limiar entre organização técnica e caos, constitui um jogo cênico. Constitui também um debate entre a vontade de ser compreendido em letra e a irremediável incompreensão da *performance* humana.

Ademais, cogitamos que o corpo de Kurt Cobain pode ser visto como a emissão mais midiática, à sua época, de uma gama mais ampla de ruído imagético, sonoro e lírico que ele também representou, precedente e excedente a si, em ecos e rumores das comunidades às quais ele se associou e com as quais dialogou. O corpo de Cobain expõe novamente a incongruência e o atrito permanente entre os nomes à borda da relação que se estabelece (autor e obra), vazão pela qual eles se penetram. Em público, exposto ao absurdo da luz e da explicação, esse corpo, como essa obra, afoga-se em si, irremediavelmente fendido em sua natureza corporal, fluente e cambiante.

Embora seja sempre essa a natureza da criação, que seja pública e “quente”, o corpo real e histórico do criador que é gerado se torna frio, inadequado, desejante de morte e arrebatamento, desejante de qualquer coisa alterna a si. Esse efeito é também gerado pelo cinismo constituinte desse corpo histórico que se coloca ou é colocado numa posição prometeica de unicidade e de luz, quando tudo que resta é retroalimentação biliar. Ironicamente, é seu corpo poético, bile regurgitada, que resiste como fonte de, não só vida, mas amor humano. Um corpo poético que é também rentável. E esse é o corpo de Cobain que se cerca de chamas, o que nunca existiu, mas que repousa somente em promessa, no despertar de um cheiro.

Exploramos bastante o gesto suicida de Cobain em busca de retratá-lo para além do desespero individual ou do trauma geracional imposto a um grupo ou grupos que se atrelassem, por mídia, a esse indivíduo. O texto de Roger Beebe (2002) foi muito prolífico num momento final para instarmos sobre a gama de efeitos modernos e pós-modernos que se inserem no debate da persistência imagética e sonora de Cobain, seu pós-vida. Exploramos,

assim, uma segunda gama de efeitos constituída pela morte midiática de Cobain, a possibilidade de um efeito pós-moderno segundo o qual essa obra persiste realizada como eterno presente, apesar de e mesmo ignorante à morte do cantor. Uma terceira gama de efeitos é ainda despertada pelo clipe póstumo de “You know you’re right”, em que há a busca de estabelecer um rito midiático e comunitário de lida com o pesar da morte. Busca-se também reestabelecer a figura de Cobain como já-sempre midiática, embora, contraditoriamente, a maioria das emissões mostradas na peça televisiva apresente Cobain atuando em *performances* ao vivo do Nirvana. O clipe, contudo, não elimina as gamas de efeitos anteriores e mantém Cobain tanto no presente maníaco quanto no passado memorial.

Críticos como Beebe argumentam, ademais, contra a percepção da figura de Cobain como trágica, associada a seu suicídio, pois enxergam um aspecto pessimista em relação ao simbolismo da morte como desistência. Elide-se, nisso, o fato de que a morte não é somente fracasso. É fracasso, sim, mas estruturante. É excitação e gozo, como escreve Bataille (1987), é também brilho fulgurante, como canta Cobain. A sua pós-vida, como vimos durante a tese, não elimina, mas abraça as possibilidades de sobrevivências culturais alternas acessadas através da sua imagem e voz, mesmo trágica e suicida. Elide-se também o contato carnal provido pela voz, mesmo em seu registro.

Quando tento colocar a questão da obra do Nirvana numa formulação, a mais rasa possível, o que me resta é essa pergunta: o que diferencia Kurt Cobain de uma Coca-Cola? A pergunta soa um tanto inadequada, à primeira vista. Obviamente, o primeiro é, ou foi, uma pessoa; o segundo item é somente isso, um item, um objeto, uma bebida, uma marca. Contudo, Kurt Cobain é também uma marca e estabelece um produto associado a essa marca. Esse produto não só é rentável como é devedor de pagamentos de direitos autorais a quem quer que os detenha. Igualmente, ambos, Cobain e Coca-Cola, são imagens constituídas e mediadas por um número infinito de entradas e veículos midiáticos. Não é senão por essas construções que se verte a própria linguagem do pop.

Essa relação conduz, possivelmente, ao fenômeno segundo o qual, contemporaneamente, o surgimento de uma presença representativa, a emissão de uma voz que busca fazer-se presente na ressonância da sensibilidade coletiva é sempre levada a cabo, em algum sentido, com vistas, ainda que secundárias ou ainda mais difusas, a capitalizar-se, fazer-se capital, criar-se em nome e história. De fato, o fenômeno da voz contemporânea só é possível se o item for capitalizável. Tornar-se capital, afinal, talvez constitua a forma mais intensa na contemporaneidade do desejo humano de se imortalizar.

Darei, de agora em diante, alguns exemplos alternos, de outras obras do século XX e XXI que podem ser tomadas como análogas à de Cobain, para que possamos, em formato ensaístico, nos questionar em que rumo a arte se coloca atualmente no âmbito do pop, em busca de um fechamento dessa questão e desta tese. O primeiro é o Parc Güell, na cidade de Barcelona, uma cidade que é hoje visada como convergência de capital e turismo num âmbito global. O Parc Güell foi construído no ano de 1900. Seu projeto inicial não previa um parque público. Na verdade, seria um condomínio de certo nível de luxo, alocado numa colina nos arredores de Barcelona, que contempla uma vista panorâmica da cidade. Seu idealizador foi Antoni Gaudí. Era, pois, uma propriedade privada que Gaudí foi incumbido pelo proprietário Eusebi Güell de modernizar e comodificar. Mais tarde, após a morte de Güell, em 1922, a cidade de Barcelona adquiriu o terreno e transformou-o num parque público. Hoje, contudo, dificilmente poderíamos chamar o parque de público, ou, dificilmente ele faz jus ao arquétipo idílico do que imaginamos deveria ser um parque público ou uma praça pública verdadeiramente democrática, pois é, afinal, regida e mediada também pelo capital (há qualquer possibilidade contemporânea de que não seja assim?). Essa cena idílica de que falo seria, possivelmente, um local onde a cidade respira, um local de decantação onde as pessoas vão passar seu tempo livre, buscar um pouco de contato com a natureza, transitar, quem sabe, encontrar outras pessoas, sem tanta pressa, fora de suas rotinas cotidianas ligadas à produção material e à subsistência. Esse aspecto idealizado do parque pode ser religado à concepção dada por Cobain ao nome Nirvana, como aquela possibilidade sempre incompleta e/ou irrealizável de desligamento da dor do mundo. Entretanto, é patente lembrar que ele louvava a obra dos Melvins por ser um lembrete viável de que vivemos dentre violência e foi assim que constituiu seu álbum final de estudo, nessa tensão estruturante entre desligamento e imersão, paz e atrito.

O Parc Güell hoje é uma das maiores atrações turísticas da cidade de Barcelona. As fotos de seus contornos e adornos estão espalhadas pela internet e por vários diferentes catálogos e guias de viagens, em agências turísticas e livrarias ao redor do mundo. Um símbolo particularmente importante desse fenômeno artístico/publicitário é o lagarto de Gaudí. A parte central do parque, onde o lagarto reside, tem acesso pago. Seu entorno é liberado ao público em geral, porém, para acessar a parte dita canônica do parque, onde se encontram todas essas peças de arte pop e *commodities* do turismo mundial, é necessário pagar. Não somente é necessário pagar, é necessário comprar uma visita com horário agendado, aguardar na fila, passar por uma revista, ser liberado ao acesso, mas, principalmente, entrar numa disputa com os outros visitantes (ainda que cordialmente) para



poder tirar uma foto – aqui, talvez, uma *commodity* pessoal, um atestado de que, através da aquisição experiente que o capital proporciona, um indivíduo tornou-se cidadão do mundo – adequada, de modo a comprovar sua parte na História, em particular, sua participação como público da História da Arte. O processo é similar ao que se dá em shows de *rock* ou *hip-hop* de grande escala mundial, em que não se basta ir ao evento, é necessário registrá-lo em seu *smartphone*. É similar também ao jogo de acesso a certas mídias restritas em plataformas digitais, liberadas somente através de pagamento.

A partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009) se dá, pois, de maneira seletiva, mediada pelo capital. E, como Rancière previa, o trabalho artístico não se diferencia da lógica do trabalho, mas se insere nela, eliminando talvez seu aspecto de aparte como mentira. Transformada em técnica, a arte é ofício como qualquer outro, exceto pelo fato de que ela deve ser exercida em praça pública. Ela deve eliminar a distinção entre o ofício realizado na privacidade e no isolamento espaço-temporal da oficina particular, que o indivíduo aliena de sua vida participativa, e aquele espaço-tempo da vida pública, cidadania efetiva.<sup>319</sup> A prática artística, afinal, “não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada” (p. 65), posta a debate, encenada em campo público, transformada em *performance*, e “É como trabalho que a arte pode adquirir o caráter de atividade exclusiva” (p. 68), exatamente por oferecer esse enlace. O resultado disso é que o artista é transformado naquele ser duplo que faz duas coisas ao mesmo tempo. Essa é a cisão constitutiva do fazer artístico que parece nos acompanhar desde a antiguidade clássica.

Outro efeito do cerceamento material estabelecido no Parc Güell e em outras instâncias da obra artística no pensamento contemporâneo tem relação com a perpetuação de seu legado, também no sentido em que esse gesto de isolamento transforma a materialidade do parque em obra, além de histórica (ou será que se torna, quando isolada assim, a-histórica?), rentável: convergência de capital.

Parece que a população da cidade não frequenta o parque, ou pelo menos não daquela forma idílica descrita acima. Ainda assim, seus traços estão lá e resistem. É possível encontrar diversas inscrições nas redondezas do parque que atestam certa presença, ditos como “*o turismo mata os bairros*”, “*okupa y resiste*” e outros grafites semelhantes. Talvez, nesses grafites, se faça referência à natureza predatória do investimento imobiliário que cerca tais áreas de interesse turístico. Talvez seja impossível saber exatamente o que o pixador que fez a inscrição quisesse dizer. Como, de fato, o turismo destrói o bairro? E o que quer dizer

---

<sup>319</sup> Parece-me, contudo, que a compulsão pelo registro descrita logo acima desconcerta essa participação efetiva, rentabiliza imediatamente a *performance* pública e desloca o desígnio político para o âmbito digital.

“destruir” um bairro? Ademais, destrói-se para quem? Constrói-se para quem? O que o pixador de fato produziu, contudo, nos permite imaginar que sua proposição era a de que o turismo destrói o bairro para a comunidade local e abre a experiência daquele espaço para a globalidade, mediada pelo capital (embora, mesmo para a comunidade local, ele jamais deixaria de ser mediado).

Outras comunidades, por outro lado, se formam, a partir daquelas experiências estabelecidas no Parc ou ao seu redor. Perdidas no espaço global, mas interligados digitalmente e em rizomas, pela experiência fragmental de uma comunidade turística que visitou certa vez o Parc Güell e guardou para si ou expôs na internet uma imagem. Resta um resíduo ou uma memória daquela experiência como também formadora de uma identidade (fugidia e digital) de si. Essa memória, esse rastro, se interpola com o corpo do indivíduo, quando ele toma para si aquele discurso, aquele status, e rende-se novo, do mesmo modo que alguém certa vez se afetou pela obra do Nirvana para igualmente capitalizar-se, tornar-se visível e, nesse processo, traduzir-se.

As frases grafitadas me complementaram o pensamento, quando, a certo dia de um dado fevereiro, em visita ao Parc, me pus a sair da área turística principal e fui explorar o restante do parque. Pareceu-me, inicialmente um passeio extremamente agradável, em comparação ao burburinho do parque central. Era algo mais próximo daquele parque romantizado que sonhamos, ouvia os passarinhos cantarem, caminhava com tranquilidade, absorvendo o verde da vegetação. Parecia-me que esse era um parque, afinal.

Notei que alguns músicos locais povoavam os arredores do parque. É de se esperar, pois é uma área de muito acesso turístico, e o capital que eles trazem é muito bem vindo, numa permuta de uma *performance* capaz de criar uma sensação estética de impacto por uns trocados de dinheiro ou quanto o turista avaliar adequado. Continuei a subir a colina, vacilando entre a crítica, a experiência estética e o turismo predatório. Teria encontrado o Parc Güell e a experiência verdadeira de Barcelona? É óbvio que não. Não há espaço para além da violência que a simples presença já causa.

Ao chegar mais ao alto, comecei a notar as inscrições. E, a partir de certo ponto próximo ao fim da colina que escalava, era possível ver, de um mirante, as casas mais altas, em outras colinas da redondeza. Uma delas, simples em sua constituição de tijolos expostos, trazia o grafite de que falo acima, “*okupa y resiste*”, em seu telhado, com letras garrafais. O (des)encanto da realidade retorna, assim, para constranger o visitante, turista, influxo de capital. Subi um pouco mais, até o ponto onde cruzei com o som dos pássaros que já ouvia desde mais abaixo. Na verdade, não eram pássaros, mas um brinquedo preparado por artesãos

locais. Se os artesãos eram de fato locais, imigrantes ou estrangeiros de passagem, não sei definir. Todavia, não parece ser um dado decisivo. Eles perambulam pelo parque fazendo sons de passarinhos e, colocando seu estoque de vendas no chão, oferecem-no aos turistas. Nem os passarinhos locais pareciam habitar o Parc Güell! Eram artifícios também. Era arte itinerante talvez.

Havia ainda um pequeno monte, no ponto mais alto da colina, em que se colocara uma grande cruz cristã. Esse ponto também era bastante movimentado, com alguns vendedores, turistas e artistas, que executavam suas canções. Por acaso, era *rhythm and blues* em inglês o que tocavam quando passei por lá, e pude ouvir alguns clássicos do gênero dos anos 1950 e 1960.

Antes de fazer esse passeio às áreas externas do parque, contudo, eu me concentrei mais fortemente na questão da semelhança entre Kurt Cobain, o Nirvana e a Coca-Cola, à qual volto a me dedicar agora.

Segundo Rancière:

No terceiro livro da *República*, o fazedor de mimesis é condenado não mais apenas pela falsidade e pelo caráter pernicioso das imagens que propõe, mas segundo um princípio de divisão do trabalho que já havia servido para excluir os artesões [sic] de todo espaço político comum:<sup>320</sup> o fazedor de mimesis é, por definição, um ser duplo. Ele faz duas coisas ao mesmo tempo, quando o princípio de uma sociedade bem organizada é que cada um faça apenas uma só coisa, aquela à qual sua “natureza” o destina. Em certo sentido, isso diz tudo: a ideia do trabalho não é uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material. É a ideia de uma partilha do sensível: uma impossibilidade de fazer outra coisa, fundada na “ausência de tempo”. (RANCIÈRE, 2009, p. 64).

Assim, o artista é aquele que desloca o seu “fazer” (que é, em certo sentido, também sua forma de “ver”, “ouvir” e “ser”) do espaço privado do trabalho para uma cena pública, em que ele compartilha o sensível com a comunidade que o cerca. Contudo, “as práticas artísticas não constituem uma exceção às outras práticas do trabalho. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades” (RANCIÈRE, 2009, p. 69). Baseando-se na “ausência de tempo”, cada indivíduo em sociedade deve se dedicar apenas a uma função. O trabalho seria exatamente o tempo em que o indivíduo é cerceado de sua participação no comum. O fazedor de mimesis era visto, desde Platão, como a quebra que viabiliza essa regra, pois seu ofício é exatamente a *performance* pública de sua obra. Ainda que trabalhada previamente num espaço recôndito, a natureza de sua arte lhe forçava a estar de corpo presente na execução

<sup>320</sup> Quem sabe, contemporaneamente, ele também está excluído, caso não tenha voz de mídia.

pública do feito. E a partir dela, há uma possibilidade de representar e reconfigurar, em partilha, essas atividades.

Ademais, a performance artística, especialmente a depender da mídia em que se insira, arrisca-se constantemente a confundir a comunidade entre o ofício e o indivíduo, pois aparenta não ser trabalho, uma vez que é pública. Há, também, uma confusão aí entre o que é o *performer* e o que é a *performance* que ele realiza. Como dissociá-los se eles constituem também um duplo? Será que há uma escolha dicotômica entre o Parc Güell ou Kurt Cobain, de acordo com o fato de que um ou outro difira da Coca-Cola? Diferem-se enquanto obras ou enquanto artistas?

Certamente, todos os processos de isolamento seccional realizados no Parc Güell se devem, entre outras coisas, à perpetuação do legado material vinculado ao Parc. Afinal, caso fossem vandalizadas as obras, destruídos os ícones, o que restaria? Caso fosse destruído o quadro da Gioconda, o que restaria dessa obra de Da Vinci? O que restaria da obra de Da Vinci em geral? O que resta de Cobain? Morto o autor, resta a obra, mas, morta a obra, o que resta? Se nada resta é porque não há nome e sequer podemos trazê-la à linguagem num campo em que eu escreva algo aqui e o leitor compreenda o que estou a dizer. Caso não reste nome, o movimento é somente pré-pessoal, anônimo, “muçulmano”. É um gesto fugidio. Porém, ainda que reste um nome, isso não anula o fato de que esse gesto quiçá existiu e resistiu. Ele resta, talvez, em memória e, mais do que em memória, em corpo! São corpos outros, aos quais a memória está ligada, nos quais ela resiste e pelos quais ela percorre também o passado, o presente e o futuro, imediatamente política.

Sobretudo, se não há de fato um corpo material a ser vandalizado, o modo como podemos vandalizar, digamos, Cobain e retorná-lo ao cotidiano é exercendo-o, como midiático, sim, inevitavelmente, mas também em nossos próprios corpos materiais e performáticos, não somente como o nome que exerce indelevelmente uma força midiática, mas num nível pré-pessoal, abaixo, através e adiante desse nome e de nosso nome, em oportunidades performativas de trazer ao mundo valores emocionais e estéticos similares àqueles que, como indivíduos e comunidades, percebemos na relação estabelecida por Cobain, pelo Nirvana ou por diversos outros artífices.

Restam, contudo, também os registros ditos frios. Em tempos pós-modernos, ambos são comodificados e comodificáveis, corpos e registros, intercalando-se e interferindo-se. Os corpos que se revestem, então, de discurso e de signos, e que são arrecadados em direção a um âmbito digital tornam-se também arrecadantes de status, e o status se confunde com a capacidade de produção de capital, num contexto em que existir é ser visto e ser visto é poder-

se vender em qualquer plataforma digital que se deseje. É, porém, nessa fração de segundo em que um movimento se intercala com o outro que surge, quem sabe, uma possibilidade de friccioná-los, quentes e frios, orgânicos e inorgânicos, visíveis e invisíveis. Como uma fratura estética sensível e violenta que torna o mundo presente à nossa circunspecção. Essa é também uma fratura tempo-espacial, uma vez que o vaga-lume não responde ao ritmo programado da placa publicitária digital, mas age em seu próprio tempo e se desloca como uma imagem, como um som ou como um gesto que sai da superfície e cria outro rumo para fora do eixo das duas dimensões projetadas. Voltará, quem sabe quando. Vertido no corpo de Kurt Cobain, é o leitor, a leitura, o texto e a própria obra que se deslocam e abrem para si um espaço de fricção e de ficção.

É preciso ficcionar para pensar, disse Rancière (2015, p. 58). Adiciono a isso que é preciso também friccionar. É preciso, mais que penetração, interpenetração, sobreposição, caos e violência. É preciso corpo. É preciso também falhar. São as “falhas” de Cobain que abrem fendas à sua imagem digital e constituem no plano sensível que a cerca as rupturas pelas quais podemos adentrá-lo, o fracasso estruturante de sua poética.

Parece-me, assim, ser necessário intervir à postulação de Rancière e recolocar também nessa questão, além da “ausência de tempo”, a ausência de um corpo. Quero dizer, por isso, a limitação de corpo do artista, pois caso não seja um pintor ou um escritor que facilmente se ausenta, em corpo autoral, de sua obra; o artista em *performance* corre o risco de ser confundido incessantemente com a sua obra, pois ela é desempenhada exatamente através de seu corpo.<sup>321</sup> Isso se dá, sobretudo, no contexto da linguagem pop. O contraponto desse efeito se dá na figura do pintor ou escritor tradicional que, por sua vez, vive punções de pertencimento e alienação na forma de sua obra.

De todo modo, seja no orgânico ou no inorgânico, o corpo privado e público do artista confundem-se em um só, propondo devires outros a seus espectadores que são levados a reconfigurar as partilhas de suas atividades em comunidade, uma vez que as veem ali representadas, re-estabelecendo a partilha do sensível. É o que leva a concepção moderna do artista como homem duplo. Para Rancière, essa é a sua perniciosidade, já antevista por Platão.

O perigo do trabalho do artista inserido em seu tempo e não estranho à prática do trabalho cotidiano é que ele leve a uma concepção democrática da partilha do sensível e das atividades comunitárias, suspendendo a oposição entre a cidadania ativa e participante e a sensibilidade passiva, suspendendo a oposição entre os que pensam e decidem e o trabalhador

---

<sup>321</sup> De fato, contemporaneamente, o artista parece querer retomar para si, mais do que a primeira pessoa, o seu corpo em primeira pessoa.

comum, destinado à (re)produção material da vida. O perigo é que se perceba que o homem ou mulher que tem por profissão cortar o seu cabelo ou enlatar a sua bebida nunca esteve dissociado das decisões políticas da cidade em que ambos vivem. O perigo é que o artista nos leve à noção clara e irreversível de que o trabalho de todos possa também ser comunitário e vital, não só à perpetuação da vida, mas às decisões comunitárias, embora o contrário possa também ser efetivado e a ausência de corpos possa também reger a política, como de fato se dá. Afinal, pensemos nos corpos descritos acima no Parc Güell. Quais são os corpos artísticos envolvidos ali? O de Gaudí está ausente; o que resta é sua obra, seu corpo artístico. Por outro lado, há outros corpos artísticos que resistem e ocupam espaço ali, ainda sendo confundidos com os corpos individuais de seus autores, embora tenham consideravelmente menos renome. A saber, aqueles cantos de pássaros mimetizados são suas obras. Os cantos dos pássaros não como artifícios falsos, mas os próprios corpos dos artistas que clamam por sobrevivência, não menos que as peças de Gaudí clamam por capital experiente. As canções tocadas de clássicos do *rhythm and blues* também constituem “quase-corpos” incorporados pelos *performers* para render-lhes nutrição. Esses corpos estão lá, afinal, exercendo seu ofício em cena pública, criando mimesis em busca da permuta que se oferece a ela na forma de uma contribuição monetária da parte daqueles que dividiram a experiência estética. Arrisco dizer que, como Rancière parece advogar, caminhamos cada vez mais para o entendimento da atividade artística como não-exceção. A exceção é afinal ao capital e aos seus *comodities*,<sup>322</sup> suas obras, essas divinizadas em ausência de um corpo. É nesse sentido que a grande parte da comunidade que se estabelece no espaço-tempo fugidio de uma visita ao Parc Güell realiza sua partilha do sensível, junto ao setor canônico do parque, junto às imagens e contornos idealizados por Gaudí um século atrás. E a prática do artista contemporâneo, produtor de mimesis performático, do artesão que ainda resiste e desloca seu tempo de produção para o espaço público ainda contemporâneo se assemelha cada vez mais, na contemporaneidade, a do pedinte, anônimo, amputado, negro em nossas ruas. Seus corpos, ainda, resistem e ocupam algum espaço, embora talvez, em termos de mídia, de literatura e de status artístico, encontram-se sempre inviabilizados, invisibilizados, sempre precarizados. Por vezes, entretanto, os avistamos nos sinais de trânsito: malabares e saltimbancos. Ou, quando a

---

<sup>322</sup> Simplesmente, porque ele permeia tudo e se oferece como a única possibilidade de transcendência. O capital é, segundo Agamben (2007), a religião da modernidade, por isso, desligado do uso cotidiano que todas as outras coisas têm. Restam então as possibilidades das profanações. Uma vez que o capital e suas *commodities* se resguardam naquilo que é sacro, cabe a nós, ainda segundo Agamben, profanar certos itens atualmente sacralizados para trazê-los de volta ao uso cotidiano desmistificado, profanar o sacro.

violência os desperta para a nossa circunspeção, os denunciemos como ruído. Eles nunca estiveram ausentes.

Não parece ser isso que Rancière conclui da promoção estética do anônimo ou da visibilidade a qualquer um. O discurso de Rancière debate a possibilidade provida pelo avanço da técnica moderna e contemporânea em estabelecer um tempo/espço público de encenação ou *performance* de seu ofício a qualquer um. Contudo, essa possibilidade é mediada inevitavelmente pelo capital. Afinal, o sustento que esses artistas de rua conseguem retirar de suas *performances* é bem diferente do que conseguem os contemporâneos *youtubers*, que igualmente confundem sua vida pessoal com a obra que produzem, em corpos digitais. Do mesmo modo que o Kurt Cobain que certa vez habitou os palcos parece ser diferente do Cobain-imagem que resta hoje, o privilégio de monetização fica com o digital. Ou, me engano mais uma vez pela fascinação do “verdadeiro real ao vivo”. Afinal, não há outro corpo, não há outro autor, não há outro sujeito. Ele sempre foi o mesmo, indissociável. O que é rentabilizado, o que ganha corpo e o que ganha voz é somente o que resta na mídia, produção paradoxalmente anônima, um produto material vendável e uma imagem autoral sem corpo de autor, manipulável ao extremo, construído através de um nome. Talvez, o produto gerado iguala-se ao pão (ou à Coca-cola) que se leva para casa e se consome, pelo qual o padeiro recebe uma quantia monetária para repor seu tempo de trabalho. Em caso de norma, contudo, sequer há um padeiro, há somente uma empresa e uma linha de produção em que tudo já foi produzido.

Por outro lado, cada vez mais, o pão é transformado também em arte de *performance* pública e especialmente rentável, uma vez que se atrele a este a percepção de que é de fato artística, ou *gourmet*: performance irrepitível e não em série, portanto capitalizável. E o ponto de fuga da visibilidade de todos se torna não democrática e não participativa, mas capital e individualista. Assim, as cervejas artesanais, as barbearias gourmets e a infinitude de produtos alimentícios que também passam por esse mesmo processo de gourmetização parecem ecoar um grito de que a produção trabalhista tende a requerer status artístico de modo a se capitalizar mais refinadamente e não para estabelecer-se em voz comunitária.

Outro fenômeno contemporâneo concorrente a esse é a obliteração do conceito de artista como duplo. Veja-se, por exemplo, o especial *Nanette* da comedianta australiana Hannah Gadsby (2018). Dois dos principais argumentos construídos por Gadsby se relacionam com a percepção do artista como indivíduo contra o qual se mede sua obra. Utilizando-se do exemplo de Vincent Van Gogh, Gadsby tenta desconstruir a narrativa do

artista torturado e genial que é responsável pela produção de suas grandes obras a partir da dor existencial ou da loucura que sente e das quais é vítima, mais que qualquer indivíduo. Através de suas obras, o artista se isenta de ser medido, como os outros mortais, pelas leis, ética e moral mundana. A segunda parte do movimento retórico da comediantes tem como objetivo destruir seu próprio repertório passado e futuro.

De fato, Gadsby sinaliza ao final do especial produzido para a Netflix o encerramento de sua carreira de comédia *stand-up*, segundo ela, pois a estrutura funcional da piada requer que ela destrua a realidade e a reconstrua, tornando hilário o que uma vez foi traumático e trágico. Ela dá diversos exemplos de sua vida pessoal, incluindo momentos em que foi achincalhada, humilhada ou surrada por ser uma mulher lésbica. Ela conta que, no seu repertório progressivo, ela lutou por encontrar o humor daquelas situações. E ao final, depois que a piada estava pronta e contada, depois que o público gargalhava, ela acabava por fazer piada sobre si, sobre sua situação e sobre a condição de ser mulher e de ser lésbica. Gadsby era naquele momento a-histórica como indivíduo em sua *performance*. Ela, portanto, conclui que ela não pode mais realizar esse tipo de manobra retórica, pois isso seria um ato desonesto consigo mesma e com todas as outras mulheres lésbicas que podem passar por situações parecidas, seria encobrir a própria voz e gerar um tipo de reconhecimento representativo com o qual ela não gostaria de ser associada.

O exemplo de *Nanette* vem na esteira de uma série de eventos contemporâneos que sinalizam para a coincidência do artista e de sua obra, para além do duplo representativo que a mimesis uma vez instaurou. Caminhamos, talvez, para a estabilização do artista com seu próprio corpo, o fim do duplo.

Contudo, se o corpo do indivíduo e o artista são agora o mesmo, a condição social e econômica daquele corpo certamente influenciará a percepção da obra, que, como pontuei antes, será inevitavelmente mediada pelo capital, uma vez que se insere na lógica do trabalho mundano. Assim, é diferente ser um artista de rua negro e anônimo ou um *digital influencer* monetariamente bem equipado, as condições de produção são vastamente divergentes. É diferente ser Cobain e ser Immaculé Ilibalgiza, como pudemos ver ao longo da tese. Do mesmo modo, no ramo do já-sempre morto, é diferente ser Cobain e é diferente ser Tupac Shakur. Todas essas instâncias, no entanto, parecem responder ao paradigma proposto por Rancière, de uma *performance* artística como ofício, dentro da partilha comunitária do sensível; um artista que não deixa de se inserir politicamente no seu tempo.

Em vistas da máquina mercadológica que viabiliza a expressão contemporânea, permitindo a disseminação a uns e silenciando outros, faculta-se um irremediável “ou” tanto



ao público quanto à crítica: Cobain é igual a uma Coca-cola “ou” não é; é somente mercadoria “ou” não é. O que se mantém para além do “ou” (ou o que institui e decide para onde pende a conjunção) é a liquidez do capital, que tudo permeia. Todavia, é exatamente dessa tensão operante que se alimenta a produção do pop. Se essa é a linguagem comunitária possível, em searas mais amplas, há de se explorar sua multiplicidade e não mantê-la fechada em pólos opostos irreconciliáveis. Do conflito, há de resultar algo futuro ou pelo menos a desestabilização do que se põe além, daquilo que se promove como sacro.

Se há um desejo contemporâneo de saída da Estética para se entrar na História (ou um desejo de coincidência de ambos), não me parece, afinal, que essa sinalização de mudança encerrará o artista em uma entidade una e indivisível junto a seu corpo. Certamente, busca eliminar seu duplo. Porém, mais do que erradicar a cisão artística, esse movimento deve instaurar a multiplicidade de todo e qualquer corpo, a partir do reconhecimento de que o corpo em *performance* artística e/ou cotidiana coincide também com a sua mídia, e essa é irremediavelmente digital e falha, comunitária e obscura, fracasso estruturante de si e do corpo. Faz-se necessário, assim, buscar também irremediavelmente reconhecer nele, no corpo/mídia, o seu ruído e a sua possibilidade de procriação – fratura, suas ínfimas divergências e silêncios, sua violência, para que divirja da linha capital traçada. Para além do eterno presente maníaco, faz-se necessário incutir-lhe, à voz, também passado e futuro, uma voz comunitária.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. **Revista Cacto**. No. 1, agosto de 2002.
- \_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)** / Giorgio Agamben; tradução Selvino J. Assmann. - São Paulo: Boitempo, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Profanações**. tradução e apresentação de Selvino José Assmann. - São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**, 1928.
- ARNOLD, William. **Shadowland**. McGraw-Hill Book Company, 1978.
- ASPINALL, Sarah. **Modern Masters: Andy Warhol**. Direção Sarah Aspinall. Produção Sarah Aspinall e Lucy Van Beek. Duração 60 min. BBC one. 2010.
- AUSLANDER, Philip. **Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance**. The University of Michigan Press. Ann Arbor - US. 1995.
- \_\_\_\_\_. **Liveness: performance in a mediatized culture**. Routledge, New York, 2008.
- AUSTIN, J. L.. **How to do things with words**. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. Second Edition. 1975.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura** / Norval Baitello Júnior. – São Paulo: Paulus, 2014.
- BARTHES, Roland. **A Câmera Clara: nota sobre fotografia**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. “A morte do autor”. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo** / Georges Bataille; tradução de Antonio Carlos Viana. — Porto Alegre: L&PM, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Visions of excess: selected writings, 1927-1939**. Edited and with an introduction by Allan Stoekl. Translated by Allan Stoekl, with Carl R. Lovitt and Donald M. Leslie, Jr. University of Minnesota Press, Minneapolis. 1986.
- BAYER, Sam. **Smells Like Teen Spirit**. Dirigido por Sam Bayer. *Performance* de Nirvana. Los Angeles. Geffen Records. 1991.
- BEEBE, Roger. “Mourning becomes...? Kurt Cobain, Tupac Shakur, and the ‘Waning of affect’”. In: BEEBE, Roger; FULBROOK, Denise; SAUNDERS, Ben (Ed.). **Rock over the edge: transformation in Popular Music Culture**. Duke University Press, 2002. p. 311-334.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. / Walter Benjamin; apresentação, tradução e notas Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- BLAKE, William. **The marriage of Heaven and Hell: in full color** / William Blake. Dover Publications. 1994.
- BRITO, João Luiz Teixeira de. **Poética beat no cinema: “Howl” e On the road**. 2015. 228f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2015.

BURROUGHS, William. **Junky**: drogado. Introdução de Allen Ginsberg; tradução Reinaldo Moraes. – São Paulo: Companhia das letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Naked Lunch**. Grove Press. New York. 2001.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**: on the discursive limits of “sex”. Routledge classics. Routledge, New York, 2011.

\_\_\_\_\_. “Um relato de si”. In: BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. Vida Precária, vida passível de luto. In: \_\_\_\_ **Quadro de Guerra**. Quando a vida é passível de luto? Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 13-55.

\_\_\_\_\_. “Merleau-Ponty and the touch of Malebranche”. In: CARMAN, Taylor; HANSEN, Mark (Ed.). **The Merleau-Ponty Companion**. Cambridge University Press, 2005

CARDOSO FILHO, Jorge L. C. **Práticas de escuta do rock** [recurso eletrônico]: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação / Jorge L. C. Cardoso Filho; prefácio, Bruno Souza Leal; apresentação, Benjamim Picado - Salvador: EDUFBA, 2013

CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: EDUFMG, 2009.

CARMO, Isabel Paz Sales Ximenes. **(Des)aparições do rosto em Os olhos sem rosto** / Isabel Paz Sales Ximenes Carmo. – 2017. 113 f.: il. color. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2017.

CLIFFORD, Graeme. **Frances**. Brookfilms, EMI. Los Angeles, 1982.

COBAIN, Kurt. CHANNING, Chad. CROVER, Dale. NOVOSELIC, Krist. **Bleach**. Produzido por Jack Endino. Sub Pop Records. Seattle, (2013). 1989. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. GROHL, Dave. NOVOSELIC, Krist. **In Utero**. Engenharia de som por Steve Albini. Santa Monica. DGC Records. 1993. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. GROHL, Dave. NOVOSELIC, Krist, et al. **Incesticide**. The David Geffen Company, 1992. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Journals**. Riverhead books, Penguin Group, New York, 2002.

\_\_\_\_\_. CHANNING, Chad. GROHL, Dave. NOVOSELIC, Krist. **Nevermind**. Produzido por Butch Vig. Los Angeles. Geffen Records. 1991. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. GROHL, Dave. NOVOSELIC, Krist, et al. **Nirvana**. Santa Monica. Geffen Records and Sub Pop. 2002. 1 disco sonoro.

CORBIJN, Anton; COBAIN, Kurt. **Heart-Shaped Box**. Dirigido por Anton Corbijn. Performance de Nirvana. Los Angeles. Geffen Records. 1993.

COUSINS, Mark. **The Story of Film: An Odyssey**. Produtor: John Archer. Diretor e roteirista: Mark Cousins. Hopscotch Films. 2011.

COUTINHO, Liliana. Uma filosofia performativa: a dança como metáfora filosófica no texto de Alphonso Lingis, The first person singular. In: OLIVEIRA JUNIOR [org.] **A Performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: expressão Gráfica e Editora, 2011. 204 p.

CROSS, Charles R. **Cobain Unseen**. Little, Brown and Company. New York, First Edition: October, 2008.

\_\_\_\_\_. **Kurt Cobain**: a construção do mito. Tradução Roberto Muggiati. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Agir, 2014.

\_\_\_\_\_. **Mais pesado que o céu:** uma biografia de Kurt Cobain. Tradução Cid Knipel. – São Paulo: Globo, 2002.

CRUZ, Décio Torres. **O pop:** Literatura, mídia e outras artes. Salvador: Quarteto Editora. 2ª Edição. 2013.

\_\_\_\_\_. **Postmodern Metanarratives:** Blade Runner and Literature in the Age of Image. Palgrave Macmillan; 2014 edition (July 18, 2014). 2014.

DAVIS, Tamra. JONZE, Spike. **100%.** Dirigido por Tamra Davis e Spike Jonze. Performance de Sonic Youth. Los Angeles. DGC. 1992.

DEBORD, Guy. **Society of the Spectacle.** Rebel Press, London, 2004.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: \_\_\_\_\_. **Lógica do sentido.** Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 2015. p. 259-271.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Kafka:** Por uma literatura menor. Trad. Cíntia da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão** / Jacques Derrida; tradução Rogério da Costa. — São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Torres de babel.** Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lume** / Georges Didi-Huberman; Vera Casa Nova, Márcia Arbex, tradução; Consuelo Salomé, revisão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOLL, Jonnata. BREEDLOVE, Leo. GOGH, Edson van. RAPHAEL, Saulo. DENISDEAD, Marcelo. **Crocodilo.** Produzido por Alexandre Kassin e Yuri Kalil. EAEO Records. 2016. 1 disco sonoro.

ELLIS, John. **Visible fictions:** cinema: television: video. Routledge. Nova Iorque, 1982.

ENO, Brian. **A Year With Swollen Appendices.** Faber and Faber Ltd. Londres, 1996.

FEUERZEIG, Jeff. **The Devil and Daniel Johnston.** This is that Productions. US, 2005.

FLEMING, Victor. **The Wizard of Oz.** Metro-Goldwyn-Mayer. (1939), 2005. 3 DVDs.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: \_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

\_\_\_\_\_. **Arqueologia e história das ideias.** Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. – 8ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes. 1999. – (Coleção tópicos).

\_\_\_\_\_. “O que é um autor?”. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos:** Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 264-298

\_\_\_\_\_. “Sete Elos da Afirmação”. In: FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016. p. 57-79

\_\_\_\_\_. “Nietzsche, a genealogia e a história”. In: **Microfísica do poder** / Michel Foucault; organização e tradução de Roberto Machado. – 22ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. “Nietzsche, Freud, Marx”. In: Foucault, Michel. **Ditos e escritos II**: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Manoel Barros de Mota (org.). Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

FOWLES, John. **O Colecionador**. Tradução Fernando de Castro Ferro. Grandes Sucessos. Editora Abril. São Paulo. 1980.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**: Volume 14. Companhia das Letras, São Paulo. 2010.

\_\_\_\_\_. **The interpretation of dreams**. Translated from the German and edited by James Strachey. Basic Books, 2010.

GAAR, Gillian. **O livro do disco**: Nirvana, In Utero. Cobogó, 2006.

GADSBY, Hannah. **Nanette**. Escrito por Hannah Gadsby. Dirigido por Jon Olb e Madeleine Parry. Sydney, Austrália. Netflix. 2018.

GINSBERG, Allen. **Howl, Kaddish and other poems**. Penguin Classics. 2009.

HAFNER, Chris. **You know you're right**. Dirigido por Chris Hafner. *Performance* de Nirvana. Geffen Records. 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultura na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARMAN, Graham. The Third Table. In: **100 Notizen - 100 Gedanken** (100 Notes – 100 Thoughts): No. 085. Documenta (13). Kassel: Erschienen im Hatje Cantz. 2012.

\_\_\_\_\_. **Tool-being**: Heidegger and the Metaphysics of Objects. Open Court. Chicago and La Salle, Illinois, 2010.

HARVEY, D. **A Condição Pós-Moderna**: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural. 17ª Edição. SP: Ed. Loyola. Maio de 2008.

HEIDEGGER, Martin. **Being and Time**. State University Press. New York, 1996.

\_\_\_\_\_. **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Editora Vozes, Petrópolis. 2002.

\_\_\_\_\_. **Ser e Tempo**. Martin Heidegger; tradução, organização, nota prévia, anexos e notas Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

\_\_\_\_\_. Martin Heidegger, "The Question Concerning Technology". In: **Martin Heidegger**: Basic Writings. Edited by David Farrell Krell. (New York: Harper & Row, 1977), pp. 287-317.

HELDER, Herberto. **Protomaton & Vox**. 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim. 1979.

\_\_\_\_\_. **Poemas completos**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

HUNTER, Paul. **Dope Show**. Dirigido por Paul Hunter. Performance de Marilyn Manson e banda. Los Angeles. Nothing Label. Interscope. 1998.

HUGHES, Tim. “Nirvana: University of Washington, Seattle, January 6, 1990”. In: INGLIS, Ian (Ed.). **Performance and Popular Music**: History, Place and Time. Ashgate, 2006. p. 155-171.

HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção**: Céu e Inferno / Aldous Huxley; tradução Osvaldo de Araújo Souza. – São Paulo: Globo. 2012.

JONES, Steven. **Against Technology**: from the Luddites to Neo-Luddism. Routledge. New York, NY. 2006.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno** / Douglas Kellner; tradução de Ivone Castilho Benedetti. - - Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KEROUAC, Jack. **Diários de Jack Kerouac 1947-1954** / Jack Kerouac; edição e introdução de Douglas Brinkley; tradução de Edmundo Barreiros. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

\_\_\_\_\_. **On the Road: the original scroll**. Penguin Books. 2008.

KERSLAKE, Kevin. **Come as you are**. Dirigido por Kevin Kerslake. *Performance* de Nirvana. Los Angeles. Geffen Records. 1992.

\_\_\_\_\_. **In Bloom**. . Dirigido por Kevin Kerslake. *Performance* de Nirvana. Los Angeles. Geffen Records. 1992.

\_\_\_\_\_. **Lithium**. Dirigido por Kevin Kerslake. *Performance* de Nirvana. Geffen Records. 1992.

\_\_\_\_\_. **Live! Tonight! Sold out!**. DGC. Universal Music Company. 2006. 1 DVD.

\_\_\_\_\_. **Sliver**. Dirigido por Kevin Kerslake. *Performance* de Nirvana e Frances Bean Cobain. Geffen Records. 1992.

KOHLRAUSCH, Regina. “Gênero epistolar: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si...”. In: **Letrônica: Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS**. Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 148-155, janeiro-junho 2015.

KORICHI, Mériam. **Andy Warhol**. Tradução de Celso Mauro Paciornik. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

LAUB, Michel. **A maçã envenenada**. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2013.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária** / André Lefevere; tradução Cláudia Matos Seligmann. – Bauru, SP: Edusc, 2007.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MACIEL, Carolina P. R.. “Literatura de testemunho: leituras comparadas de Primo Levi, Anne Frank, Immaculée Ilibagiza e Michel Laub”. In: **Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas**. - n. 9 (2016) - São Paulo: FFLCH:USP, 2016

MARCUS, Greil. **Lipstick traces: a secret history of the twentieth century**. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1990.

MALABOU, Catherine. **Ontology of the accident: an essay on destructive plasticity**. Translated by Carolyn Shread. Polity Press, 2012.

MANSON, Marilyn. **Mechanical Animals**. Nothing Records. Los Angeles, 1998. 1 disco sonoro.

MARKEY, Dave. **1991: The Year Punk Broke**. Geffen Pictures. Los Angeles, 1992.

MARTELO, Rosa Maria. **Os nomes da obra: Herberto Helder ou O Poema Contínuo**. 1ª Ed. Lisboa: Documenta, 2016.

MARTINS, Leda. “*Performances* do tempo espiralar”. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2002.

MBEMBE, Achille. “A questão da raça”. In: MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MCCAIN, Gillian. MCNEIL, Legs. **Mate-me por favor**: uma história sem censura do *punk*. Vol. 1. Tradução de Lúcia Ribeiro – Porto Alegre: L&PM POCKET, 2011.

\_\_\_\_\_. MCNEIL, Legs. **Mate-me por favor**: uma história sem censura do *punk*. Vol. 2. Tradução de Lúcia Ribeiro – Porto Alegre: L&PM POCKET, 2004.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrevente**. São Paulo: Grua, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenologie de la perception**. Gallimard, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e tradição moderna**: o problema da arte na crise da cultura / José Guilherme Merquior. – 2. ed. – São Paulo: É Realizações. 2015.

METZGER, Gustav. **Damaged Nature, Auto-Destructive Art**. Russel Press, Nottingham. 1996.

MILLER, Fred D. Jr. “The Platonic Soul”. In: Benson, Hugh H. **A Companion to Plato**. Malden: Blackwell, 2006. p. 278-293.

MOORE, Thurston. GORDON, Kim. RANALDO, Lee. M. SHELLEY. Steven Jay. **Dirty**. DGC Records. New York City. Produzido por Butch Vig. 1992.

MORGEN, Brett. **Montage of Heck**. HBO Documentary Films. 2015. 1 DVD.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo: tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 3. Ed. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1975.

MORSON, Gary Saul. **Mikhail Bakhtin**: Criação de uma prosaística / Gary Saul Morson; Caryl Emerson; tradução de Antônio de Pádua Danesi. – São Paulo, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. “Primeira dissertação: ‘bom e mau’, ‘bom e ruim’”. In: Nietzsche, Friedrich. **Genealogia da Moral**: uma polêmica. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desnatagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NIRVANA. **Live at Reading**. DGC and Universal. Recorded august 30, 1992, at Reading Festival. 1 DVD, 2006.

\_\_\_\_\_. **MTV Unplugged in New York**. DGC and Universal. Recorded November 18, 1993. MTV, 1 DVD, 1994.

\_\_\_\_\_. **With the lights out**. Nirvana [boxset] DGC and Universal. Geffen records, 2004. 4 DVDs.

NOLAND, Carrie Jaurès. Rimbaud and Patti Smith: Style as Social Deviance. The University of Chicago Press, **Critical Inquiry**, Vol. 21, No. 3 (Spring, 1995), pp. 581-610. Stable URL: <<http://www.jstor.org/stable/1343938>>.

NOVOSELIC, Krist. **Of Grunge and Government**: Let’s fix this broken democracy! RDV Books/Akashic Books. New York, NY. 2004.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. “Cidade de riscos: notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo”. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, USO, 2013, v. 56 nº 1.

PETERSON, Charles. **Touch me I’m sick**. 1st edition. PowerHouse Cultural Entertainment, Inc. 2003.

PLATÃO. **Diálogos**. Editora Nova Cultural Ltda. São Paulo, SP. 2004.

\_\_\_\_\_. **Diálogos V**: O banquete; Mênon (ou da virtude); Timeu; Crítias / Platão; [tradução, textos complementares e notas Edson Bini]. – Bauru/SP; EDIPRO, 2010.

POP, Iggy. ALEXANDER, Dave. ASHETON, Ron. ASHETON, Scott. **The Stooges**. Produzido por John Cale. Elektra records. 1969. 1 disco sonoro.

PUCHEU, Alberto. O ensaio “teórico-crítico-experimental” de Roberto Correa dos Santos. **Revista Remate de Males**. Vol. 31, n. 1-2, Campinas-SP, Jan./Dez. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. Exo experimental. Editora 34 Ltda. São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_. **The future of image**. Translated from French by Gregory Elliott. Verso, 2009.

REED, Lou. CALE, John. MORRISON, Sterling. TUCKER, Maureen. NICO. **The Velvet Underground & Nico**. Metro-Goldwyn\_Mayer, Inc. Produzido por Andy Warhol. Verve, 1967. 1 disco sonoro.

ROCCO, John. **The Nirvana Companion**. Macmillan USA, Schirmer Books, 1998.

ROTTEN, Johnny. JONES, Steve. MATLOCK, Glen. COOK, Paul. VICIOUS, Sid. **Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols**. Warner Brothers Records. Londres. 1977. 1 disco sonoro.

SACHER-MASOCH, Leopold, Ritter Von. **Venus in Furs**. In: Masochism. Translated by Jean McNeil. Zone Books, NY, 1991.

SAVAGE, John. **Kurt Cobain (1993)**. *Rock's Backpages Library*. Audio. 22 July, 1993.

SHEVORY, Thomas C. “Bleached resistance: The politics of grunge”, **Popular Music and Society**, 19:2, 23-48. 1995.

SPHEERIS, Penelope. **The Decline of Western Civilization**. Spheeris Films. Performances de Alice Bag Band, Black Flag, Catholic Discipline, Circle Jerks, Fear, Germs e X. Los Angeles, CA, Estados Unidos. 1981.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SÜSKIND, Patrick. **Perfume: the story of a murderer**. Vintage International. New York, 2001.

TRUE, Everett. **Nirvana: the biography**. Da Capo Press edition. Omnibus Prese, 2006.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Nova Veja, Limitada, 3.ª Edição. Lisboa. 2012.

VELOSO, Caetano. **Transa**. Polygram. 1972. 1 disco sonoro.

VIGO, Jean. **Zero de Conduit**. Franfilmdis, França, 1933.

VLAGOPOULOS, Penny. “Rewriting America: Kerouac’s nation of “underground monsters”. In: KEROUAC, Jack. **On the Road: the original scroll**. Penguin Books. 2008.

WALKER, Barbara G. **The woman’s dictionary of symbols and sacred objects**. Illustrated by the Author. Harper & Row Publishers, San Francisco, 1988.

WHITMAN, Walt. **Leaves of Grass: the first (1855) edition**. Peguin Books, 1986.

YORKE, Thom. GREENWOOD, Colin. GREENWOOD, Jonny. O'BRIEN, Ed. SELWAY, Phil. **OK Computer**. Parlophone and Capitol Records. 1997. 1 disco sonoro.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2ª ed. Revisada e ampliada. 2007.



