

## A LINGUAGEM POP EM NIRVANA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, RESISTÊNCIA POLÍTICA E TRÂNSITO DE FORMAS

**João Luiz Teixeira de Brito**  
(PPGLitCult/UFBA – Doutorado)

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR
<b>João Luiz Teixeira de Brito</b> é licenciado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e mestre em Letras pela mesma universidade. Atualmente, é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Emeio: joaoluiztb@gmail.com

RESUMO	ABSTRACT
Este artigo busca refletir sobre o uso da linguagem pop estrangeira como linha de fuga na formação identitária nacional, a partir de exemplos historiográficos recontados em colagens disjuntivas que remetem à intermitência das imagens vagalumescas propostas por George Didi-Huberman em <i>A sobrevivência dos vaga-lumes</i> (2011). A pesquisa tem como objeto de estudo literário principal a obra da banda de rock americana Nirvana e suas aproximações com outras vertentes da estética pop, particularmente a obra plástica de Andy Warhol e a literatura dos escritores beat William Burroughs e Allen Ginsberg. Também, no aspecto que chamaremos <i>trânsito de formas</i> , a imagem dos vaga-lumes retorna para corporificar as emergências das formas da linguagem pop. Os vaga-lumes de Didi-Huberman são retrabalhados aqui em paralelo com a imagem proposta da geladeira, para construir um debate sobre a natureza ambivalente do discurso artístico em questão – a ambivalência e a intermitência de um discurso que é amplamente hegemônico e difusamente subversivo – e para ressaltar, novamente o aspecto político inerente a sua poética. Desse debate, é também o corpo que emerge, ambos, como tópico das canções de Kurt Cobain, dos enquadramentos de Andy Warhol e das linhas de William Burroughs e Allen Ginsberg; e como forma última de resistência política. O artigo dialoga também com o pensamento de Michel Foucault, David Harvey, Stuart Hall e Gilles Deleuze, entre outros.	This article aims at reflecting over the use of pop language as line of flight in the national identity formation, deriving examples from historiography, retold as disjunctive collages which refer to the flashing of firefly images proposed by Georges Didi-Huberman in <i>A sobrevivência dos vaga-lumes</i> (2011). The research has as its main literary object of study the work of the 1990's American rock band Nirvana and its approximations to other strands of the pop aesthetic, particularly the visual arts of Andy Warhol and the literature of beat writers Allen Ginsberg and William Burroughs. Also, in the aspect to be called transit of forms, the image of the fireflies (or lucioles) returns as a way of giving body to the process of emergency of forms in pop language. The lucioles are reworked here in parallel to the proposed image of the freezer, in order to construct the debate concerning the ambivalent nature of this artistic discourse – ambivalence and flashing of a discourse which is widely hegemonic and diffusely subversive – and to highlight once again the political aspect inherent to its poetic. From this debate, it is also the body which emerges, both, as topic of Kurt Cobain's songs, Andy Warhol's framings and Allen Ginsberg's and William Burroughs' lines; and as the last form of political resistance. The article also works with postulates from Michel Foucault, David Harvey, Stuart Hall and Gilles Deleuze, among others

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Nirvana; A sobrevivência dos vaga-lumes; Pop	Nirvana; Survival of the Fireflies; Pop

Michel Foucault enxerga a estrutura. Uma geladeira. Uma barreira que busca conter o fluxo. Um garoto. 17 ou 18 anos. Preso dentro de um instrumento de tortura. A cena é aberta, pode se referir a um sem número de situações. Temos duas, iniciais, em mente. A primeira corresponde a uma experiência relatada pelo professor Paulo Chagas, da Universidade de Riverside na Califórnia (informação verbal) <sup>1</sup>. A experiência sofrida por ele, jovem militante de esquerda, nos braços da ditadura militar brasileira. A tortura não lhe deixou cicatrizes, não visíveis, fincou nele “apenas” a experiência. Posto na geladeira (termo usado pelos torturadores), uma sala escura, isolada, vedada acusticamente, o jovem Paulo era alvo de sons. Sons, barulhos, ruídos, a uma altura insuportável, acompanhados da zombaria de seus torturadores. Diz-se que ouvir música é aceitar o ruído, pois ele, enfim, existe. Eis uma imagem.

Outra: no começo dos anos 2000, talvez. Um outro jovem, cujo nome não pensaremos ainda, está na Igreja. Há uma apresentação, um show, uma performance. Ela está na sua cabeça. E apenas. A geladeira se nos apresenta, uma vez e novamente, como imagem histórica e metafórica.

Em *Vigiar e Punir* (1987), Foucault se deteve sobre o poder disciplinar das estruturas. A princípio, prisões, manicômios, escolas, hospitais. Essas estruturas, contudo, se reproduziam de maneira exemplar em outros aspectos da sociedade moderna. Durante muito tempo, o pensamento sobre a cultura, por exemplo, ficou (e ainda fica) confinado justamente ao pensamento sobre estruturas, sobre a “máquina”, a dita indústria cultural. Como relata Douglas Kellner em *A cultura da mídia* (2001), os pioneiros dos estudos culturais, radicados na famosa Escola de Frankfurt, se viram limitados em suas análises do fenômeno cultural por terem os olhos virados sempre para a questão estrutural. Alinhavam-se afinal a um pensamento marxista clássico. Por outro lado, um ponto de vista mais contemporâneo, como sugere Kellner, junto a outras vozes, procura demonstrar que a cultura não é somente maquinaria estrutural deslocada de qualquer outro contato. O fenômeno da cultura de massa não se limita a exprimir a ideologia de uma classe dominante que controla seus produtos e desígnios. Há nessa maquinaria (sem dúvida, persistente) uma força inversa, que Foucault também enxergava. Há vagalumes.

Começo. Embora a atitude de Jonaz Sampaio e Verónica Valentino à frente da banda seja bastante ousada e segura, a infância para as duas travestis que integram o grupo não foi nada fácil.

Ambas de famílias evangélicas, elas tiveram o primeiro contato com a música ainda na igreja frequentada pelos pais, tios e avós. “Minha sexualidade, o meu verdadeiro eu, era

---

<sup>1</sup> Depoimento fornecido por Paulo Chagas no Congresso UFBA 70 anos, em Salvador, em julho de 2016.

completamente reprimido. A Igreja pune. Daí, comecei a estudar teatro e me libertei daquela forma opressora de vida. Foi lá, inclusive, que tive contato com o universo trans. Fui convidado para fazer uma peça em que interpretava uma transexual que cantava em um cabaré. Comecei a cantar e estudar música. A gente não junta teatro e música. É que tudo, hoje em dia, é mais performático. Há entrega. Todos os integrantes participam ativamente da performance. Afinal, nós somos uma banda de rock”, afirma a vocalista Verónica Valentino. (VERÓNICA..., 2016)

Nomeamos assim nosso segundo jovem: Verónica. Ou, como gostamos de pensar nela, a Amy Winehouse cearense.

Com respeito à primeira de nossas imagens fugidias, o jovem Paulo Chagas, antes de ser torturado por música, era fã dos ídolos pop da época, Beatles, Pink Floyd, Rolling Stones... Um militante de esquerda fã de Beatles no Brasil sessentista. Música anglofônica. Imperialista? Holofótica? Fascista? Não seriam esses os efeitos de produtos culturais gerados por uma cultura hegemônica de tais características? Ora, se o golpe militar foi apoiado pelos Estados Unidos, o braço não armado desse mesmo fenômeno não seria o imperialismo cultural levado a cabo pelo maldito *rock 'n roll*? Esse debate é antigo. A Tropicália já o propusera. Antes dela, o manifesto antropofágico. Mas, por que, então, ele, este discurso sobrevive? Música pop estrangeira como narcótico alienante, negação de identidade local. Haverá aí um fundo de verdade?

Em *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), o filósofo Georges 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, que 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 vagalumes. 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.

Chegamos assim, a nosso objeto de estudo, pois é esta, talvez, a natureza da arte pop, a ambivalência e intermitência de um discurso que é amplamente hegemônico e difusamente subversivo. Ao mesmo tempo, potencial holofote e vagalume.

O Nirvana. A maior banda de rock dos anos 1990. “A maior, para quem?”, pode-se

perguntar. Bom, a maior para a mídia. Por diversas razões, o fenômeno de aparelhagem midiática em torno do Nirvana (não dissimilares ao que ocorreu durante a Beatlemania ou até mesmo com o jovem Elvis Presley) se tornou impraticável dentro do novo paradigma cultural nascido a partir da popularização da Internet. Assim, o Nirvana talvez seja emblemático do fenômeno pop num universo midiático ainda envolto por uma maquinaria pesada que nos permita pensar em termos de uma indústria cultural. E, portanto, pode nos servir de ponte para cogitarmos devires mais contemporâneos para os fenômenos culturais.

Pensemos então brevemente em nosso objeto: gostaríamos de sugerir nas linhas de nosso trabalho que as formas resistivas das linguagens pop dos âmbitos da literatura ou das artes plásticas, latentes na cultura e transitivas das obras, por exemplo, de um Andy Warhol ou de um William Burroughs, para citar apenas dois, acharam seu repouso, ou melhor, suas intermitências de fins de século nas linhas do trabalho de Kurt Cobain. Esse fenômeno parece prestar contas do fato de que um discurso tão midiático possa ser igualmente voltado para o underground, o submundo, ou o bosque de *lucioles*. Pode? Pode, afinal, o ápice do pop ser subversivo? 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? A pergunta se cristaliza na imagem de Kurt Cobain, um talvez-vaga-lume no olho do holofote. Dilacerado. Suicida. Potência fantasmática. Intermitências também da morte.



Figura 1: WARHOL, Andy. 20 Marilyns. Sinografia, 1962.<sup>2</sup>

Há uma série de quatro mini-documentários feitos pela BBC intitulados *Modern Masters*. Cada um de seus episódios é focado em um pintor moderno: Picasso, Matisse, Dalí e Warhol. O episódio de Warhol é dirigido por Sarah Aspinall. Ao analisar as

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/01/15/905033/conheca-20-marilyns-andy-warhol.html>>. Acesso em 29 de setembro, 2016.

figurações de Marilyn, o crítico de arte e apresentador britânico Alastair Sooke imediatamente as liga a duas obsessões do falecido artista plástico americano: celebridade e morte (ASPINALL, 2010) <sup>3</sup>. Essa ligação é retratada também no estudo biográfico de Mériam Korichi, doutora em filosofia e diretora teatral, sobre Warhol: “acidentes de estrada, cadeira elétrica em todas as cores, tumultos raciais vibrantes, suicídios espetaculares, intoxicações alimentares escandalosas, outros retratos de Marilyn, personificação ideal desde agosto de 1962 da proximidade de Eros e Tanatos” (KORICHI, 2011, p. 104). Para a autora, a presença constante da morte em boa parte da obra de Warhol poderia ser significativa de um desdobramento moderno (especialmente pós-guerras) ligado à consciência da “vulnerabilidade e finitude do ser” (KORICHI, 2011, p. 106) em face da estrutura bélica e industrial emergente nos séculos XIX e XX. O desdobramento dessa angústia da morte seria a fascinação com a maquinaria, outro ponto essencial na poética de Warhol.

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).

Contudo, Warhol não era apenas fascinado pela potência da indústria. Seu foco se voltava para diversas idiossincrasias. Uma delas eram as funções corporais. Particularmente em seu trabalho como cineasta, o uma-vez-artista-plástico compôs uma série de trabalhos cujo foco era a ação simples do ser. Partindo dos *Screen Tests* (1964-1967), Andy Warhol produziu *Sleep* (1963), *Kiss* (1963), *Eat* (1964) e *Blowjob* (1964), para citar alguns. Todos estes não podiam estar mais longe do modelo hollywoodiano de cinema e estão na raiz do cinema independente americano e mundial. Todos eles, também, focam de maneira naturalista ações e indivíduos (alguns famosos, como no caso dos testes de cena) performando ações humanas comuns, em planos fixos quase intermináveis: comer, beijar, dormir, transar. Nada mais.

Nisso, há, talvez, um movimento de retomada do corpo. Modalidades de discursos semelhantes podem ser vistas nos autores beats contemporâneos da arte pop sessentista<sup>4</sup>. Vejamos Allen Ginsberg em *Sunflower Sutra*, de 1955:

<sup>3</sup> São dois lados da mesma moeda, atesta o escultor inglês Marc Quinn, no mesmo documentário. A questão também foi debatida pelo teórico de mídia Edgar Morin, em *Cultura de massa no século XX* (1975), celebridade como um gesto em direção à imortalidade.

<sup>4</sup> A precedência temporal dos trabalhos beat não deve indicar, de modo algum, uma descendência artística. Vemos, assim, fenômenos que se aproximam por responderem a ou iluminarem tensões/aspectos/sentidos semelhantes e historicamente recorrentes, mas sem necessariamente haver uma contaminação direta (Warhol lendo os Beats e se inspirando de fato neles, por exemplo). Nesse sentido, esses processos estão próximos do

Velha coisa ímpia e abatida você é, meu girassol Ó minha alma, eu te amei!

A sujeira não era sujeira de homem mas morte e locomotivas humanas,

Todo aquele vestido de poeira, aquele véu de pele de estrada escurecida, aquela bochecha de poluição, aquela pálpebra de angústia negra, aquela mão ou falo ou protuberância cheia de fuligem pior-que-sujeira-industrial-moderna-toda aquela civilização manchando sua louca coroa dourada.

e aqueles remelentos pensamentos de morte e olhos empoeirados sem amor e pontas e raízes murchas abaixo, na pilha principal de areia e serragem, notas de dólares de borracha, pele de maquinaria, tripas do carro que chora e tosse, as latas vazias solitárias com suas línguas enferrujadas de fora, que mais eu poderia nomear, as cinzas fumadas de algum charuto pau, as xoxotas de carrinhos de mão e os seios leitosos dos carros, bundas acabadas das cadeiras & esfíncteres de dínamos—todos esses

emaranhados em suas raízes mumificadas—e você aí de pé diante de mim no por do sol, toda sua glória em sua forma! (GINSBERG, 2009, p. 19-21, tradução nossa) <sup>5</sup>.

Vejamos também, mais escatológico, William Burroughs em *Naked Lunch*, de 1959 (por sinal, um dos livros favoritos de Kurt Cobain):

Em banquetas cobertas de cetim branco sentam Mugwumps nus chupando xaropes translúcidos coloridos por canudos de alabastro. Mugwumps não tem fígado e alimentam-se exclusivamente de doces. Lábios finos azul-turquesa cobrem um bico navalha-afiado de osso negro com os quais eles frequentemente rasgam uns aos outros a farrapos em brigas por clientes. Essas criaturas secretam um fluído viciante de seus pênis eretos que prolongam a vida, diminuindo o metabolismo. [...] Viciados em fluido Mugwump são conhecidos como Répteis. Um número destes fluem por suas cadeiras com seus ossos flexíveis e pele preto-rosada. Um leque de cartilagem verde coberto de cabelos ocos eréteis, através dos quais os Répteis absovem o fluído, floresce por detrás de cada orelha. Os leques, que se movem de tempo em tempo, tocados por correntes invisíveis, servem também a algum tipo de comunicação conhecida somente aos répteis. (BURROUGHS, 2001, p. 46, tradução nossa) <sup>6</sup>.

entendimento rizomático de Gilles Deleuze e Felix Guatarri em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1 (1995).

<sup>5</sup> “Unholy battered old thing you were, my sunflower O my soul, I loved you then! / The grime was no man’s grime but death and human locomotives, /all that dress of dust, that veil of darkened railroad skin, that smog of cheek, that eyelid of black mis’ry, that sooty hand or phallus or protuberance of artificial worse-than-dirt—industrial—modern—all that civilization spotting your crazy golden crown— / and those blear thoughts of death and dusty loveless eyes and ends and withered roots below, in the home-pile of sand and sawdust, rubber dollar bills, skin of machinery, the guts and innards of the weeping coughing car, the empty lonely tincans with their rusty tongues alack, what more could I name, the smoked ashes of some cock cigar, the cunts of wheelbarrows and the milky breasts of cars, wornout asses out of chairs & sphincters of dynamos—all these / entangled in your mummied roots—and you there standing before me in the sunset, all your glory in your form!” (GINSBERG, 2009, p. 19-21).

<sup>6</sup> “On stools covered in white satin sit naked Mugwumps sucking translucent, colored syrups through alabaster straws. Mugwumps have no liver and nourish themselves exclusively on sweets. Thin, purple-blue lips cover a razor-sharp beak of black bone with which they frequently tear each other to shreds in fights

No discurso de Ginsberg, há o debate incessante entre corpo e maquinaria; e a morte que paira sobre o conflito. O corpo como objeto e como poética. No trecho de Burroughs, o corpo é uma criatura de hábitos. Suas funções estão em voga na quase cientificidade da abordagem narratorial que inclui notas e análises sobre hábitos e comportamentos. Interstícios do discurso cinematográfico e plástico de Warhol.

Em uma entrevista ao crítico musical John Savage, em 1993, Kurt Cobain comentou que por muito tempo algo lhe incomodara na música de bandas das quais ele gostava, como Aerosmith e Led Zeppelin. Por muito tempo, o jovem Cobain não tinha certeza do que lhe incomodava. Mas, à época da entrevista, ele já discernia que era o sexismo. Nas palavras de Cobain, ele se irritava com o modo como aqueles artistas falavam repetidamente “dos seus paus e de transar” (SAVAGE, 1993)<sup>7</sup> e, embora ainda conseguisse apreciar algo de suas melodias, aquilo o incomodava profundamente. A reação do entrevistador foi perguntar há quanto tempo ele se importava com esse tipo de questão e comentar que era muito incomum para músicos terem essas preocupações.

Entra aqui um conflito vital: não se tratava mais de retomar o corpo frente à maquinaria, era importante saber *como* se retomaria esse corpo; e *que corpo* era esse, afinal; a quem ele pertencia? Poderia pertencer a um só indivíduo, masculino, sexualizado e heteronormativo? Ou será que poderíamos extrapolar as barreiras estabelecidas pela cultura pop dita *mainstream*? A questão parece ser menos uma batalha entre o humano e o não-humano e mais uma batalha pós-moderna do humano versus o humano em sua alteridade fragmentária, uma batalha em busca de efetuar uma asserção. Talvez: quem de nós é humano é quem de nós tem voz. Uma batalha imediatamente política, afinal. Ou, quem sabe, nas linhas do que propõe Stuart Hall (2005) para a compreensão do sujeito cultural pós-moderno: um descentramento, uma incompletude, uma suplementação constante.

---

over clients. These creatures secrete an addicting fluid from their erect penises which prolongs life by slowing the metabolism. [...] Addicts of Mugwump fluid are known as Reptiles. A number of these flow over chairs with their flexible bones and black-pink flesh. A fan of green cartilage covered with hollow, erectile hairs through which the Reptiles absorb the fluid sprouts from behind each ear. The fans, which move from time to time touched by invisible currents, serve also some form of communications known only to reptiles” (BURROUGHS, 2001, p. 46).

<sup>7</sup> Também disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2bsCIFsq5mY>. O trecho referido consta nos minutos 17-18. Acesso em 10 de outubro de 2016.



Figura 2: *In Utero* (COBAIN, 1993), capa e contracapa.

Não há uma faixa sequer em *In utero* (1993) 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 ou qualquer outra coisa sensual nessa amplitude. Porém aqui, longe de sexualizar constantemente um objeto, o discurso pende para uma experiência holística do corpo. Há, mais que tudo, uma confusão, ou melhor, uma indefinição acerca de que corpo estávamos falando; pertencia a alguém? A uma só pessoa? Num de seus momentos mais pungentes, a voz trespassada de Cobain balbucia, em Milk it:

Eu sou meu próprio parasita  
 Eu não preciso de um hospedeiro  
 Nós nos alimentamos um do outro  
 Podemos dividir nossas endorfinas  
 Bife de boneca, carne de teste

Eu sou meu próprio vírus de estimação  
 Eu posso fazer carinho e nomeá-la  
 O leite dela é minha merda  
 Minha merda é o leite dela (COBAIN, 1993, tradução nossa) <sup>8</sup>.

O tema da simbiose corporal – vislumbrado também em Radio Friendly Unit Shifter, especialmente no arremate “opostos bipolares se atraem / de repente minha bolsa estourou” (COBAIN, 1993, tradução nossa) <sup>9</sup> – não era novo à poética do Nirvana. Já estava em seu álbum anterior *Nevermind* (1991), particularmente em Drain you, canção na

<sup>8</sup> “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” (COBAIN, 1993).

<sup>9</sup> “Bipolar opposites attract / all of the sudden my water broke” (COBAIN, 1993).



qual o eu-lírico fala da relação passional entre dois bebês dentro do útero materno. Obviamente, essa temática seria aprofundada no álbum que carrega em seu título a referência ao corpo feminino/materno. Exemplos em *In Utero* são inúmeros e vão desde o apelo de uma vítima de estupro aos ossos de um adolescente que doem por crescer, passando pela experiência de um corpo exaurido pelo consumo de drogas; e não seria do escopo deste artigo discuti-los à exaustão, então sigamos.

Na linha da metáfora dos vaga-lumes descrita acima, gostaríamos de sugerir que as figurações da linguagem também são de natureza intermitente e *transitam*, inclusive através de sistemas sógnicos diversos, para compor a mais ampla gama de textos e discursos, daí o que chamamos trânsito de formas. Mais um exemplo desse fenômeno se dá na outra figuração a que fizemos referência: a associação entre celebridade e morte. Desta outra forma transitiva da linguagem pop americana também há intermitências que permeiam a obra final de estúdio do Nirvana. Elas são vistas, em especial, na faixa Frances Farmer will have her revenge on Seattle.

Frances Farmer foi uma atriz hollywoodiana cujo sucesso foi interrompido pelo declínio de sua estabilidade mental. Todo o caso foi coberto pela mídia da época de maneira sensacionalista. Farmer, finalmente, foi diagnosticada com esquizofrenia paranoide e internada em sua cidade natal de Seattle (cidade tornada famosa nos anos 1990 pelo movimento grunge encabeçado pelo Nirvana). Na canção, Cobain descreve uma caça às bruxas: “Em seu falso testemunho, esperamos que ainda esteja conosco, para ver se elas se afogam ou flutuam [...] Ela retornará como fogo, para queimar todos os mentirosos, e deixar um lençol de cinzas no chão” (COBAIN, 1993, tradução nossa)<sup>10</sup>. É possível que Cobain se relacionasse com a história de Frances Farmer, cuja biografia ele lera na escola, uma vez que ele sofreu, durante toda sua carreira, com a perseguição implacável da mídia e o escrutínio constante de seus hábitos e relacionamentos pessoais. Vez e outra, ele retorna à temática da caça às bruxas, inclusive na abertura do disco, *Serve the servants*, seu ataque mais aberto ao sistema comercial-cultural vigente nos anos 1990:

A angústia adolescente pagou bem  
Agora estou entediado e velho  
Autoproclamados juízes julgam  
Mais do que eles venderam

Se ela flutuar então ela não é  
Uma bruxa como nós pensamos  
Um calção pago em uma

---

<sup>10</sup> “In her false witness, we hope you're still with us, to see if they float or drown [...] She'll come back as fire, to burn all the liars, and leave a blanket of ash on the ground” (COBAIN, 1993)

Outra do lote de Salem (COBAIN, 1993, tradução nossa) <sup>11</sup>.

Satírica, ácida, distorcida e honesta, a faixa funciona como um prólogo a *In Utero*. As questões latentes do corpo ainda não se apresentaram em toda sua pungência, porém todas as temáticas já estão ali introduzidas. É importante notar que, também pela analogia à perseguição das bruxas, a figura feminina está sempre em destaque. A representação do corpo feminino, contudo, nunca é tão controversa quanto em *Rape me*, canção polêmica, por ter sido vista, à época, como uma apologia ao estupro, acusação que Cobain negou veementemente, rotulando a faixa como um manifesto contra o estupro. Novamente, a relação de Cobain com a mídia está em voga, e codificada também na frase “Meu informante favorito” ou “minha fonte interna favorita” (COBAIN, 1993, tradução nossa) <sup>12</sup>, presente no interlúdio da faixa 3 de *In Utero*.

A estrutura musical de *Rape me* por si só já faz referência ao modelo consagrado da canção pop anglofônica (Cobain pensou inclusive em nomear o álbum *Verse Chorus Verse*, em referência à estrutura mais explorada na música comercial) e seu riff de abertura na guitarra se assemelha bastante ao grande sucesso do Nirvana, *Smells like teen spirit*, de 1991. E aqui pontuaremos uma última figuração que, tal qual vaga-lume, se abre em possibilidade, na leitura dos textos de Cobain. Voltamos, pois, novamente, à Marilyn de Warhol. “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). Qual é a verdadeira Marilyn? Há uma? Ela está ali? Na imagem que vemos na pintura? Na TV? Ou mesmo ao vivo – se pudéssemos ter tido o prazer e nos lembrássemos dela? Serão mais que potências fantasmáticas? Reversão do factício em simulacro, como poderia pensar Deleuze? Reiconização dessacrossizante, como diria José Guilherme Merquior em seu *Formalismo e tradução moderna* (2015)? Cópias em degradação icônica, como poderíamos sugerir nós mesmos? Qual de nós estaria certo? O que falasse primeiro? Aquele que *tivesse voz*?

A figuração Marilyn pisca. Emerge, intermitente, uma vez e uma vez mais, em *Lithium*, de Cobain. A música se dá num perfeito encaixe da mesma progressão de acordes, matematicamente dispostos, oito deles, num compasso 4/4 que se repete ao longo de toda a música, feito molduras, no verso, no *chorus* e no verso novamente (excetuando-se o interlúdio). Eis, ora, o refrão:

Yeah, yeah, yeah

<sup>11</sup> “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 thought / A down payment on another / One at Salem’s lot” (COBAIN, 1993).

<sup>12</sup> “My favorite inside source” (COBAIN, 1993).

Yeah, yeah, yeah  
Yeah, yeah, yeah  
Yeah, yeah, yeah  
Yeah, yeah, yeah  
Yeah, yeah, yeah (COBAIN, 1991)

Nada começa ou termina com Kurt Cobain. Ou com Andy Warhol. Bem como não começa ou termina com Ginsberg, Burroughs, Verônica, Paulo Chagas, eu ou você. Buscamos aqui descentrar o nosso discurso, percorrendo as suas bordas possíveis através de imagens fugidias, permitindo que essas vozes traçassem também em seu percurso, através do breu escuro da geladeira ou do bosque ou do claro absurdo do holofote ou da ribalta, seus rastros de vaga-lume. Quereríamos que elas não se comunicassem diretamente, mas que talvez pudéssemos construir uma linguagem mais disjuntiva, mesmo dentro de um âmbito acadêmico, sem perdermos as rédeas do discurso, pois, alamedas parecidas já foram delineadas antes por alguns dos teóricos desconstrutivistas, os mesmos que projetaram tal teoria para o mundo, numa tentativa caracterizada por seus críticos, tais como David Harvey, de, no mínimo, irresponsável.

Em *A condição pós-moderna* (2001), o geógrafo e antropólogo britânico vituperou os escritos daqueles que, segundo uma resposta à contemporânea compressão do tempo-espço que caracteriza, segundo ele, a condição pós-moderna, resolveram “tentar montar no tigre da compressão do tempo-espço mediante a construção de uma linguagem e de imagens capazes de espelhá-la e, quem sabe, confrontá-la” (HARVEY, 2001, p. 316). Harvey elenca os escritores Jean Baudrillard, Paul Virilio, Gilles Deleuze e Félix Guattari, dentre outros, como discípulos da prosa nietzchiana, embora sem a mesma pungência do filósofo alemão. Para Harvey, entretanto, o risco latente dessa hiper-retórica dá vazão a discursos extravagantes, farsas e perdas do domínio da realidade: “a hiper-retórica dessa ala da reação pós-moderna pode decair na mais alarmante irresponsabilidade” (HARVEY, 2001, p. 316), uma vez que o modelo desconstrutivista abriria caminho para fortalecer “a estética em detrimento da ética” (HARVEY, 2001, p. 324). Assim, Harvey desdenha de Deleuze e Guattari, os quais julgam que a arte e a filosofia devam seguir o impulso esquizofrênico da multivocalidade pós-moderna para se tornarem revolucionárias.

Ora, o que tentamos aqui foi exatamente construir linhas, quiçá, esquizofrênicas de fuga, ao produzir um discurso que não repousa em um sujeito, mas que se desloca de imagem em imagem sem um ponto fixo de análise. De fato, privilegiamos o estético. É patente notar, entretanto, que a experiência estética, tal como a propomos, não é sem sua contraparte de amarras éticas. Nomeamos, afinal, a experiência estética *como* resistência política e, portanto, ética. Ao longo do texto buscamos demonstrar essa ligação latente

entre ética e estética através dos pontos de resistência delineados – se eles são resistivos, é porque são naturalmente éticos. Parte dessa abordagem é também o procedimento de legar vozes aos sujeitos da construção do conhecimento, o que tentamos fazer, por exemplo, através dos discursos informais de Paulo Chagas, Verónica Valentino e Kurt Cobain. Tudo isso não é sem referência ao trabalho de Stuart Hall, pois é da linha da incompletude contemporânea do sujeito, um discurso também descentrado, também fugidio e flexível, embora, por outro lado, não descambe para a completa incoerência esquizofrênica. Nesse sentido, vemos nosso papel de pesquisadores e de sujeitos produtores de discurso, talvez, próximo ao de um orquestrador, sujeito responsável por uma orquestração de vozes, cujo trabalho é, sem dúvida, não silenciá-las.

## REFERÊNCIAS

ASPINALL, Sarah. **Modern Masters: Andy Warhol**. Direção Sarah Aspinall. Produção Sarah Aspinall e Lucy Van Beek. Duração 60 min. BBC one. 2010.

BURROUGHS, William. **Naked Lunch**. Grove Press. New York. 2001.

COBAIN, Kurt. **Nevermind**. Los Angeles. Geffen Records. 1991. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **In Utero**. Santa Monica. DGC Records. 1993. 1 disco sonoro.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: \_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 2015. p. 259-271.

DELEUZE, Gilles, GUATARRI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lume** / Georges Didi-Huberman; Vera Casa Nova, Márcia Arbex, tradução; Consuelo Salomé, revisão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

GINSBERG, Allen. **Howl, Kaddish and other poems**. Penguin Classics. 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARVEY, D. **A Condição Pós-Moderna**: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural. 17ª Edição. SP: Ed. Loyola. Maio de 2008.

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.

KORICHI, Mériam. **Andy Warhol**. Tradução de Celso Mauro Paciornik. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

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.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo: tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 3. Ed. Rio de Janeiro, Forense-Universiária, 1975.

SAVAGE, John. **Kurt Cobain (1993)**. Rock's Backpages Library. Audio. 22 July, 1993.

VERÓNICA Decide Morrer faz show de lançamento de seu 1º disco em SP. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 21 de julho de 2016. Disponível em: <http://istoe.com.br/veronica-decide-morrer-faz-show-de-lancamento-de-seu-1o-disco-em-sp/>. Acesso em: 15 ago. de 2016.

Título em inglês:

**THE POP LANGUAGE IN NIRVANA: AESTHETIC EXPERIENCE, POLITICAL RESISTANCE AND TRANSIT OF FORMS**