

REPRESENTAÇÕES DO CORPO NA CULTURA POP: *IN UTERO*, TRANSFORMAÇÃO, RUÍDO E MATERIALIDADE

João Luiz Teixeira de Brito¹
Décio Torres Cruz²

Resumo: O presente artigo busca discutir a representação do corpo na obra *In Utero* (1993), da banda de *rock* norte-americana Nirvana. Iniciarei fazendo um pequeno recorte historiográfico de algumas questões relacionadas à tradição da representação do corpo, para depois ligá-las às propostas representacionais da cultura *pop*, especialmente aquelas que podem ser conjugadas à produção do Nirvana em *In Utero*. Como o nome do álbum sugere, além das questões mais prementes na cultura *pop* da segunda metade do século XX, bastante ligadas a discussões que contrapõem homem e máquina, a obra do Nirvana tem como vértice discursivo, também, questões de representação ligadas ao corpo feminino numa projetada simbiose que o liga ao corpo do eu-lírico. Outras questões como materialidade e transformatividade também serão trabalhadas através da proposição de uma obra ruidosa, suplementar e transformativa.

Palavras-chave: Nirvana; Corpo; Ruído.

REPRESENTATIONS OF THE BODY IN POP CULTURE: *IN UTERO*, TRANSFORMATION AND MATERIALITY

Abstract: This article aims at discussing the representation of the body in the album *In Utero*, by US band Nirvana. I will begin by drawing a brief outline of matters regarding the tradition of the representation of the body, in order to, later, tie these matters with the representational proposals of pop artists in the late XX century, particularly those proposals that might be linked to Nirvana's production. As the name suggests, beyond the most prominent questions that permeate the representation of the body in XX century pop culture, mostly tied to the relations between man and machine, Nirvana's work has a discursive hub related to the representation of the feminine, particularly in a projected symbiosis that connects it to the lyrical voice and body. Other matters such as materiality and transformation will be dealt with through the proposition of a noisy and supplementary work of art.

Keywords: Nirvana; Body; Noise.

Brevíssimo recorte historiográfico da representação do corpo

Ao folhear o *Dicionário de símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot (2012), em busca das expressões “Útero”, “Mulher” e “Nirvana”, talvez, a entrada mais pertinente para a análise que

¹ Professor Substituto do Departamento de Língua Inglesa, suas Literaturas e Tradução (DELILT), UFC. Doutorando em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, UFBA.

² Doutor em Literatura Comparada pela State University of New York (1997), EUA, com bolsa da Fulbright, Mestre em Letras e Lingüística (concentração em Teoria da Literatura, 1986, com bolsa da CAPES), Especialista em Tradução (1992) e Bacharel em Letras (Língua Estrangeira Inglês, 1980), pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente é professor titular da Universidade do Estado da Bahia e professor associado da Universidade Federal da Bahia.

busco empreender descobre-se em “Ventre”. Ela diz: “Em todos os casos, o interior do ventre é assimilado a um laboratório alquímico – mas em sua mecânica – ou lugar onde se produzem transformações.” (CIRLOT, 2012, p. 595). Embora o verbete seja um tanto críptico, a chave aqui parece ser: lugar de transformações. O ventre seria qual um “laboratório” biológico, que resguarda mecânica semelhante àquela de seu arremedo cientificista. A explicação continua: “Como se tratam de metamorfoses naturais apenas, é, de certo modo, o aspecto inverso do cérebro”. Já nesse ponto, a oposição sugerida em relação ao cérebro é a de uma metamorfose natural em oposição a uma metamorfose, talvez, espiritual.

A leitura do verbete “ventre”, pois, nos remete a outro item lexical, o do cérebro, que não consta no dicionário. Existe a entrada para “cabeça”, que fala de sua simbologia ligada à “luz astral” e ao “céu” (CIRLOT, 2012, p. 129). Novamente, chama atenção o texto da entrada: “[...] a decapitação de cadáveres marca o instante em que o homem percebe a independência do princípio espiritual com respeito à totalidade vital representada pelo corpo, e enterra apenas a sede do espírito”. (CIRLOT, 2012, pp. 129-130). A definição estabelece o corpo como representante de uma totalidade vital. Ele, o corpo, contudo, não é visto como essencial, pois o que deve ser preservado é o espírito.

Ainda sobre a entrada léxica relacionada à cabeça, é relevante ressaltar a polissemia da palavra “sede”, encontrada tanto na entrada relativa à cabeça quanto naquela relativa ao corpo. “Sede”, pela falta de um acento diferencial, pode dizer respeito tanto ao local físico onde se situa o governo de determinada função (a sede do Governo Estadual da Bahia), como pode determinar uma série de estímulos, igualmente materiais, mas também de ordem psíquica, originados dentro do corpo orgânico para impelir à procura daquilo que lhe falta, ou seja, a sede que leva um corpo/indivíduo a beber água, buscar vingança, embriagar-se ou desfrutar do sexo. Esta segunda definição está relacionada, no imaginário sócio-histórico, à fonte desses desejos, o corpo.

O próprio termo “corpo” se define no mesmo dicionário de símbolos, numa entrada brevíssima, em que consta o seguinte trecho, “sede de um apetite insaciável, de doença e de morte” (CIRLOT, 2012, p. 184). Apresenta-se o corpo como fonte dos desejos, da doença, da morte. Novamente, algo do qual o espírito deve se livrar, algo que deve ser domado ou curado. Ora, em Platão, especificamente em *O Banquete*, essa é a característica essencial atribuída por Sócrates ao descrever o deus Eros, como a fonte dos desejos, e o amor representado por ele, como a busca daquilo que lhe falta (2010, p. 75). É necessário notar que, nesse diálogo específico, o “amor”, bem como o “belo” (que é referido em seguida), dizem respeito não

somente ao corpo (estético), mas também a características morais e éticas, próprias do espírito. É notável, contudo, que Sócrates construa seu argumento sobre a questão da falta, relacionada a Eros, 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*, um intermediário entre o mortal e o imortal, entre o humano e o divino. Ambos, Sócrates e Diotima (esta, por intermédio da voz literária de Sócrates, claro) estabelecem que o desejo fundamental de Eros é a geração, a criação, a *poiesis*, ou, em suas palavras traduzidas “É do gerar e dar à luz *no* belo” (2010, p. 84, realce no original). Isso se dá exatamente porque a geração é aquilo que permite a imortalidade aos mortais, de modo que o desejo fundamental dos homens seja buscar aquilo que lhes falta.

Façamos um longo salto histórico agora.

O fascínio pela máquina pode ter sua origem na consciência infeliz de se ter um corpo vulnerável, sofredor, inadaptável, mortal; [...] 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 do artista plástico americano Andy Warhol. Estamos já no terreno da cultura *pop*. A obra de Warhol, para sua biógrafa, estava imbuída da fascinação com o corpo e sua finitude, bem como de um desejo do outro bastante marcado. Este desejo se apresentava, em algumas instâncias, como o desejo pela maquinaria. 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, latas de sopa *Campbell's* e de si mesmo. A figura trágica de Monroe salta aos olhos, também, por associar novamente um corpo finito – a atriz havia se suicidado em agosto de 1962 – e um gesto em direção à imortalidade, presentificado pela obra de Warhol e pelo culto devotado à musa *pop*; união de Eros e Tanatos. Porém, é verdade, apenas a *cabeça* de Marilyn está nas serigrafias, bem como apenas a cabeça de Warhol o identifica em seus autorretratos, ou melhor, suas *faces*.

Se até o Renascimento, o corpo humano era parte do mundo e encontrava suas correspondências no cosmos, na modernidade o corpo será individualizado, possuído pelo ego do indivíduo, que se separa do mundo e buscaria em seguida sua separação do governo, nas revoluções modernas que se seguirão (ressalva: é patente lembrar que estarão implicados na jovem liberalidade moderna somente os corpos visíveis e masculinos da burguesia que podem clamar sua separação do Estado através de seus meios produtivos; clamar a liberação do

“indivíduo”). Mais que isso, o homem descobre ou promove também seu rosto, como nota 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)³.

Warhol representaria o corpo (em oposição ao foco exclusivo no rosto), de forma mais potente, em seu trabalho como cineasta. Ali, Warhol colocou frente a sua câmera indivíduos, famosos ou não, em *performances* de seus corpos. Em *Screen Tests*, *Sleep*, *Kiss*, *Eat* e *Blowjob* (todos produzidos entre 1964 e 1967), o agora diretor faria exposições dos comportamentos e hábitos corporais em longos planos, tediosos e/ou constrangedores, ao ponto de extrair toda a humanidade (talvez, impureza, de corpo ou de comportamento) de seus objetos. Repetí-los até exaurí-los, fazê-los vibrar em sua aridez, esgotá-los até que mudem de natureza e se revertam em (ou saiam da forma do) 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 seu outro, a maquinaria. No caso mais específico dos *Screen Tests*, o debate era entre o *performer* e a câmera, numa proposta eminentemente moderna.

Podemos pensar inicialmente sobre um trabalho que caracteriza exemplo marcado desse debate moderno – digamos, Charles Chaplin, no aptamente nomeado *Tempos Modernos*, de 1936 – no qual, de diversos modos, o corpo e a máquina estão em conflito ou em penetração, fricção. O personagem de Chaplin, em várias cenas da narrativa, se coloca em digladio com esteiras e engrenagens mecanizadas; torna-se, ele próprio, até certo ponto, não mecânico, mas mecanizado. Penetram-se? Talvez apenas na direção e sentido da máquina para o homem, este, irônico, na figura de Chaplin, e crítico, da sociedade que inflige essa possibilidade de comportamento a seus trabalhadores. A máquina, entretanto, parece restar irremediavelmente inumana. Ela ainda não recebe grande penetração. Não ganha ainda traços claramente humanizados. Neste tipo de obra artística, o receio (e até o terror, contraposto de certa fascinação) humano frente o domínio da maquinaria emerge. Essa relação é, contudo, ainda bastante dicotômica. Ela se relativiza em sua posterioridade, no momento ao qual muitos

³ Sobre o tema, Le Breton discorre: “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*. 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).

críticos se referem como pós-moderno. O exemplo modelar seria agora o *Blade Runner*, de Ridley Scott, de 1982.

[...] 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. [...] os antigos dualismos e as seguras fronteiras que caracterizavam a nossa tradição cultural são postos em cheque. Separações radicais como o eu-outro, corporeamente, criador-criatura, verdade-ilusão, real-irreal, entre outras – não são tão nítidas e operacionais no mundo da relação homem-máquina. (TUCHERMAN, 2012, pp. 154-155)

Ieda 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 *Robocop* e *O Exterminador do Futuro* –, mas também ao devir *freak*, termo ressignificado, segundo Tucherman, a partir da contracultura.

Em seu texto “Do Frankenstein aos ‘novos *freaks*’”, Tucherman identifica “novos agentes do processo: os corpos femininos e feministas, os corpos *hippies*, os corpos *gays* e, pouco mais tarde, os corpos *punks*, os *skinheads*”. Ou seja, 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, pp. 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.

Em *Postmodern metanarratives: Blade Runner and literature in the age of image* (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. O principal modelo literário é o *Neuromancer* de William Gibson, de 1984, mas o principal expoente na cultura *pop* é exatamente o *Blade Runner*, de Scott (e, mais

tarde, o *Matrix*, dos então diretores e agora diretoras Wachowski). O diálogo homem-máquina será prolífico nesse movimento aparentemente contínuo de representação, baseado nos anos 1980. A palavra *cyberpunk*, por sua vez, é derivada de *punk*, termo que se convencionou como uma ligação ao submundo cultural e remete normalmente a outros termos como revolta e alienação. Essa entrada léxica é especialmente ligada à música, embora seja extrapolado para a moda, para a literatura e para diversas formas de apropriação. Em música, muitos associam o nascimento do movimento *punk* exatamente à *Factory* de Andy Warhol, que, em meados dos anos 1960, apadrinhou certa banda chamada The Velvet Underground. O Velvet se ligaria, em tendências da época, a outros artistas como David Bowie, Patti Smith e Iggy Pop and The Stooges. Mais tarde, todos seriam apontados como padrinhos e madrinhas do *punk-rock*, gênero musical ao qual se filiava o Nirvana.

In Utero

Pareceu-me pertinente iniciar o artigo com um estudo das entradas de um dicionário, pois é de um similar, o *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*, de Barbara Walker, ao qual infelizmente não tive acesso, que se retira a imagem de capa em *In Utero* (1993), talvez o álbum mais propriamente *punk* da banda de Seattle que constitui meu objeto de estudo atual.



Figuras 1 e 2: *In Utero* (1993), material gráfico, capa e impressão interna.

Ela instaura desde o primeiro contato com a obra a representação do corpo (em especial, do corpo feminino) como chave da constituição artística do disco. A experiência do corpo é continuada pelo material gráfico interno do CD. Ao se abrir a capa, vemos 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 Kurt Cobain (vocalista e compositor do Nirvana) e Courtney Love; uma figura de um corpo humano masculino grávido sem pele, qual estaria num modelo anatômico, e que, portanto, se coloca em diálogo com a capa do álbum (Cobain era fascinado pela figura do cavalo-marinho macho que gesta os filhotes da espécie); e a foto de torso desnudo do baterista Dave Grohl, em *performance* no palco. Ao desdobrarmos o encarte, outras figuras demonstram corpos humanos em plena *performance*, particularmente, os membros da banda. Uma cena curiosa é a de Cobain, vestido como paciente médico, numa cadeira de rodas e com uma longa peruca loira. A foto foi tirada antes do *show* no Festival de Reading em 1992. Rumores circulavam de sua dependência química, à época, e a banda resolveu jogar com essa percepção. Cobain entrou no palco vestido assim, qual muitas outras vezes fez, travestido. É importante ressaltar: todas essas emissões de representações corporais partem do ventre inicial do corpo feminino disposto na capa.

Levanto, pois, outra entrada do *Dicionário de símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot, e faço um recorte para localizar “mulher”: “[...] aspecto informe das águas e do inconsciente [...]” (CIRLOT, 2012, p. 390).

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; se as imagens corpóreas da década são de andróides, do Rambo Sylvester Stallone ou do exterminador Arnold Schwarzenegger, o Nirvana nos apresentará, 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 frágeis, porém, potentes. A questão é notável, como é o fato de que a banda, a partir de certo ponto, fazia questão de mencionar tópicos relativos ao movimento feminista em entrevistas e abria espaço para bandas femininas, como L7, Shonen Knife e Bikini Kill, em suas turnês. Cobain 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).

Em *In Utero*, mesmo quando seu assunto é o romance, a sedução ou o ato sexual, o corpo feminino se apresenta, longe de um objeto silenciado ou de um ídolo romântico, como pleno de mistério e força. Longe de uma relação sujeito-objeto, a lírica é confusa, por vezes, trocando ou confundindo o “eu” (ele) por “ela”, num processo potencialmente simbiótico. Eis, pois, os versos que talvez mais se assemelhem a uma canção de amor tradicional, em “Heart-Shaped Box”:

Ela me olha como uma pisciana⁴ quando eu estou fraco
 Estive trancado em tua caixa em forma-de-coração por semanas
 Eu fui atraído até o seu poço-armadilha magnética de alcatrão
 Eu queria poder comer o seu câncer quando você fica negra
 [...]

 Orquídeas carnívoras não perdoam ninguém ainda
 Me corto em cabelo de anjo e hálito de bebê
 Hímen partido de Sua Alteza, sou deixado para trás
 Jogue sua força umbilical para que eu possa subir logo de volta (COBAIN,
 1993, tradução minha)⁵.

O desejo expresso nas linhas finais é o de retorno ao útero materno, desejo que Freud ata 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 daquela fase primeva em que o indivíduo era abraçado pelos outros e pelo mundo como não-dissimilar, antes da ascensão do Eu (FREUD, 2010, pp. 247-283). A noção dessa fase primeva pode ser aproximada da definição que Cobain muitas vezes deu ao nome de sua banda, “Nirvana significa liberdade da dor e do sofrimento no mundo exterior e isso é muito próximo da minha definição de *punk-rock*”, (COBAIN, 2002, p. 166, tradução minha), especialmente se a atarmos ao título do álbum *In Utero*. Já o fato de que é uma “força umbilical” que se desenrola do útero, em “Heart-Shaped Box”, causa, novamente, qual Marilyn Monroe, uma associação de Eros e Tanatos.

Embora Cobain utilize a estrutura tradicional da canção *pop* (verso, refrão, verso, refrão, interlúdio, solo, verso, refrão) à risca, sua poética verbal não poderia estar mais longe do que se consideraria um *pop* romântico “tradicional”. É o corpo, potente, negro de câncer, cheio de morte e promessa que povoa o imaginário desses versos. Contrariando o movimento progressista de tendências cibernéticas – algo que viria a ser cantado em verso também por outra grande banda de *rock* daquela década, o Radiohead, em *Ok Computer*, de 1997 –, o Nirvana cantava o corpo elétrico, alquimia bioelétrica indecisa, em toda a sua pulsão.

A maquinaria não está, de modo tão claro, presente na poética verbal do álbum, exceto em algumas referências indiretas. Em “*Milk it*”, fala-se em “carne de teste”, “deficiência de ferro ou sono” e “ecto-plasma/exoesqueleto”, o que potencialmente diz respeito a alguma forma

⁴ Cobain era pisciano.

⁵ No original: She eyes me like a Pisces 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 [...] 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).

de tratamento médico ou abordagem científica de estudo. Outro tipo de tratamento medicinal aparece em “*Pennyroyal tea*” (o título da música se refere a um chá de ervas supostamente abortivo), na qual o eu-lírico fala em fazer um tratamento medicinal à base de leite quente, laxativos e antiácidos com sabor de cereja (laboratório alquímico, de fato!). Contudo, é talvez na canção “Radio Friendly unit Shifter” 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*” é traduzido como música agradável aos gostos radiofônicos, enquanto “*unit shifter*” diz respeito à capacidade de uma obra de vender-se, unidade a unidade.

Além das referências à mentalidade consumista da época, o barulho e a interferência incessantes do maquinário industrial podem ser ouvidos na canção, por meio das microfônias inseridas ao longo de toda a gravação. Essa hipótese talvez seja válida para o álbum como um todo. 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 (não-humanidade; ou ainda outromanidade) está na própria ambientação musical da obra do Nirvana, baseada em sons 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 e poética⁶. Como, certa vez, Cobain afirmou a seu amigo e, mais tarde, biógrafo Everett True: “Nossas músicas são sobre transformar a si mesmo, frustração” (TRUE, 2006, p. 113). Assim, esses elementos elétricos e industriais são tomados pelo corpo do indivíduo, para transmutar-se em algo diverso, na tradução perpétua do ventre materno, punk-rock, livre do sofrimento do mundo externo: Nirvana.

Contudo, ainda que aceitemos essa proposição poética alquímica, o que dizer da máquina? É certo que ela penetra a musicalidade humana, tornando-a maquinica, mas como ela, digamos, na guisa da guitarra, é penetrada? Tornar-se-ia humanizada em algum ponto, ainda que fosse como representação do falo masculino?

Talvez seja afinal no ruído maquinico que resida a relação do Nirvana com a tradição de representação do corpo humano em digladio com a máquina. A banda era notória por destruir

⁶ Em minha tese, introduzo a noção de *phármakon*, de Derrida (2005), para dar conta desse componente suplementar alquímico-poético. Aqui, satisfaz dizer que *phármakon* 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, criação de seu serviçal, o homem. 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.

seu equipamento ao final dos shows, numa algazarra microfônica que durava até 20 minutos por noite ou mesmo o *show* inteiro. Ali, o equipamento se humanizaria? Dilacerado, qual num *show* de Ludismo reinventado em fins do século XX como *performance*? Seria esse *show* capaz de inserir a destruição da maquinaria na sua execução, tornando a máquina também atriz? Talvez sim, talvez não, mas, nesse ponto, podemos começar a falar em uma penetração na direção e sentido que parta do humano para a máquina, especialmente se considerarmos que a tática mais famosa de Kurt Cobain, para realizar essa mutilação cênica, era arremessar-se, projétil, contra os *kits* de bateria pilotados por Chad Channing ou Dave Grohl. Ludismo também contra si.

Ou será, afinal, que o outro de Cobain, com os quais seu diálogo e penetração se dão mais veementes, não se constitui na diferenciação do gênero humano em relação com a máquina, mas do gênero humano tradicionalmente binômico homem/mulher e no ruído que também trespassa esse limite tradicional?

Corpo a corpo

Se a leitura de uma simbiose entre maquinaria musical e um corpo verbal pode ser sugerida na forma do ruído poético, por outro lado, a simbiose corpo-a-corpo, igualmente ruidosa, é difícil de ignorar na terceira e final obra de estúdio do Nirvana. A já referida “*Radio friendly unit shifter*” pontua essa confusão, ao referir-se a opostos bipolares (humanos) que se atraem; uma bolsa amniótica se parte, logo em seguida. Necessário notar: é a “minha” bolsa amniótica que se parte, nesta frase cantada por um vocalista masculino:

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)⁷.

⁷ No original: “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

A questão 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” (questão anteriormente pontuada em “*Drain you*”, do álbum *Nevermind*).

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 estimulação
 Eu posso fazer carinho e nomeá-la
 O leite dela é minha merda
 Minha merda é o leite dela (COBAIN, 1993, tradução minha)⁸

Um dos livros favoritos de Cobain era *Perfume*, de Patrick Süskind. Lançado em 1985, o livro de Süskind também coloca em voga a potencialidade do sensível, num livro que Cobain professava ter lido mais de dez vezes ao longo de sua vida. O romance conta a história de um assassino, cujo olfato incrivelmente sensível o possibilita se orientar através desse sentido corporal. Em sua busca para criar o perfume perfeito, feito das essências que ele extrai de corpos femininos, o protagonista Jean-Baptiste Grenouille acaba por matar inúmeras vítimas. Seu fim, no romance, é ser devorado vivo por um grupo de mendigos, ladrões e prostitutas nos arredores de Paris. A canção “*Scentsless Apprentice*” de *In Utero* está em diálogo aberto com essa obra, como o próprio Cobain afirmou (COBAIN, 2002, p. 234), e 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 eu-lírico se deita no solo e se transmuta em cogumelos; e os gases se tornam perfumes (COBAIN, 1993)⁹.

Foucault comenta, em *Isto não é um cachimbo* (2016), 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 as afirmações diferentes, que dançam juntas, apoiando-se e caindo umas em cima das outras.” (FOUCAULT, 2016, p. 61). As canções de Cobain parecem

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).

⁸ No original: “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).

⁹ Devido ao foco e espaço restritos deste artigo, não mencionarei outras questões relevantes presentes no álbum, como a temática da caça às bruxas e a polêmica canção “*Rape me*”.

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; em fluxo.

Podemos pensar essa proposta como uma quebra, uma evasão das proposições de enquadramento anteriores, que buscavam retratar o corpo pós-moderno em direção à perfeição, na imagem do *cyborg*? Ou, quem sabe, como um último suspiro conservador, que teima em inscrever a humanidade nos termos de um puro corpo natural?

A perspectiva de Ieda Tucherman em *Breve história do corpo e de seus monstros* é a de abraçar o devir pós-moderno. Tucherman acredita que discursos propagantes de que “a tecnologia como instrumento fragmentou e despersonalizou a experiência” (TUCHERMAN, 2012, p. 188) já se estenderam por tempo demais. 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. Ela propõe duas imagens finais. A primeira é a do ex-atleta, Joe Bousquet, que se tornou um grande literato, aos olhos de Tucherman, após o incidente que o deixou paralítico. 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. A outra é a 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 prótese 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* e *low-life*, entre a tecnologia de ponta e os extratos sociais mais excluídos. Ora, a alta tecnologia não se encontra com os extratos sociais mais excluídos senão na ficção, pelo exato fato de que esses extratos sociais são excluídos e, portanto, não têm acesso àquilo que as elites econômicas e sociais produzem e consomem. *Hightech* e *low-life* não se misturam. Contrapomos, portanto, às imagens propostas por Tucherman, aquela de um anônimo pedinte, amputado, em qualquer rua de cidade brasileira. Desnecessário nomeá-lo; poderíamos, ainda que quiséssemos? Seríamos capazes de reconhecê-lo (enunciá-lo!), em sua invisibilidade, em sua materialidade inapreensível e ruidosa? O que dizer do devir-*cyborg* dessa figura propositalmente anônima, sem voz, negra? Como celebrá-la? Como compará-la às vozes reconhecíveis de Mullins e Bousquet?

Por outro lado, como enxergar a questão da simbiose homem/máquina, em face das novas propostas tecnológicas que surgem dia a dia? Propostas como a realidade aumentada de jogos agora amplamente disseminados, tal qual o fenômeno recente do Pokémon GO? Muitos, qual Tucherman, pensam que a resistência a essas novas tecnologias é um posicionamento conservador e reacionário que ainda não compreende as possibilidades e a inevitabilidade do processo em questão. Por outro lado, a premência da linguagem de programação e da consequente imersão comunicativa no universo digital entre os públicos mais jovens é notável. Muitas escolas já incluem a programação entre as suas linguagens contempladas, com aulas específicas.

Já, em termos de narrativas ficcionais na cultura *pop*, a proliferação contemporânea da temática pós-apocalíptica, sobretudo aquelas que retratam o “apocalipse zumbi”, leva-nos a refletir sobre o terror e a fascinação, aparentemente intrínsecos à representação artística destes casos, no que diz respeito ao futuro da humanidade em diálogo com o cibernético ou o viral e a subsequente eliminação do binômio humano corpo/espírito, para privilegiar somente um suposto espírito ou um ainda suposto devir-outro. Como pensar o corpo do zumbi? O que é ele senão um corpo humano degradado, mas agora parte de uma corrente silenciosa e consoante (digital)?

Em *OK Computer*, de 1997, o Radiohead cantava a desesperança com a eminência da finalização de tal junção, que, pelo menos segundo a lírica daquele álbum, já parecia efetivada. O disco conta com formulações poéticas que incluem androides paranoicos e homens que se comunicam em linguagem matemática e fazem ruídos de refrigeradores (e por isso são julgados execráveis pelo eu-lírico).

Em 1998, o Pearl Jam, banda *grunge* concorrente ao Nirvana, demonstrava também a preocupação daquela geração com a questão. Se nos anos 1980 sonhava-se ou flertava-se com a possibilidade de um corpo *cyborg*, nos anos 1990, esse sonho se transformaria mais propriamente num pesadelo ou numa ameaça eminente. Especialmente no clipe de “*Do the evolution*”, numa narrativa que busca demonstrar o flerte eterno da humanidade com a lasciva e sedutora morte, cenas de zumbis cibernéticos de vários modelos são abundantes (sempre, igualmente, execráveis na representação). A tendência a esse tipo de representação é intermitente e pode ser pontuada também, por exemplo, nos anos 1970. Mais precisamente, ela pode ser ligada ao Pink Floyd e canções como “*Welcome to the machine*”, lançada em 1975 e que conta também com um clipe em animação feito em 1977.

Talvez, contudo, as imagens de zumbis, tal qual as encontramos nessas narrativas e em muitas outras, seja errônea. Pois os heróis ainda são os humanos e há um desejo latente de permanecer humano¹⁰. A penetração ocorre somente no sentido da máquina para o homem, este se tornando mecanizado, enquanto aquela permanece puramente inumana, maligna. Assim, somos levados a enxergar o zumbi com terror: o receio recorrentemente humano da junção com o desconhecido, receio da inconsciência, do simulacro, do eterno fluxo que somente uma vida que anule ou que esteja além do nosso viver tradicionalmente dicotômico pode nos oferecer.

Faz-se necessário pensar esse fluxo, essa inconsciência. Necessitará ela de uma estrutura que a guarde? Ou será libertada completamente da estrutura, feito o espírito do corpo? Podemos realmente mover-nos para além do pensar dicotômico, aceitando a máquina ou “o aspecto informe das águas, inconsciente” que Cirlot menciona na definição do imaginário coletivo simbólico trespassante do signo do corpo feminino na antiguidade? Poderíamos? Poderia Cobain falar a partir ou através de um corpo “de mulher” na representação que propõe do imaginário feminino em *In Utero*?

Faz-se necessário pensar, afinal, a materialidade dos corpos que, por enquanto, ainda residem e resistem. Essa é, ainda, a resposta, ou pelo menos a resposta de Kurt Cobain, que parece apontar em *In Utero* para a retomada do corpo em sua materialidade e na possibilidade material de sua transformação. Entre as últimas frases estabelecidas do disco, no refrão da despedida “*All Apologies*”, após todo o desejo de morte e toda a precariedade da vida dispostos ao longo das outras onze faixas, Cobain celebra mais uma vez a vida e o corpo. No sol, no sol, me sinto uno, no sol, no sol, me casei e me enterrei, ele diz, parecendo querer crer na unidade do corpo, sob a tutoria do sol.

A questão, na obra de Cobain, afinal, parece ser menos uma batalha consciente, ainda que simbiótica, entre o humano e o não humano, na guisa da maquinaria, e mais uma batalha biopolítica e confusa do humano versus o também humano em sua alteridade fragmentária, ambos se arriscando inclusive à não humanidade, numa batalha em busca de efetuar uma asserção. Talvez a asserção seja: quem de nós é humano é quem de nós tem voz. Ou, quem sabe, o humano esteja apenas em jogo, em busca de uma suplementação constante, compulsivamente arriscando-se em *performance* a penetrar a não humanidade, transformar-se, frustrada, em ruído, rasura.

¹⁰ Há, verdade, reversões contemporâneas mais complexas, como, por exemplo, na série televisiva *Westworld*, lançada em 2016, em que os eu-líricos protagonistas são parte dessa corrente silenciosa cibernética (ainda que ignorem esse fato) na guisa dos *cyborgs*. Sugestão similar há no próprio *Blade Runner*, no qual se sugere que o protagonista Decker, ignorante do fato, pode ser também um replicante.

REFERÊNCIAS:

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COBAIN, Kurt. **In Utero**. Santa Monica. DGC Records. 1993. 1 disco sonoro.

_____. **Journals**. New York, Riverhead books, Penguin Group, 2002.

CROSS, Charles R.. **Kurt Cobain: a construção do mito**. Tradução Roberto Muggiati. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Agir, 2014.

CRUZ, Décio Torres. **Postmodern Metanarratives: Blade Runner and Literature in the Age of Image**. Palgrave Macmillan; 2014 edition (July 18, 2014). 2014.

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

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão** / Jacques Derrida; tradução Rogério da Costa. — São Paulo: Iluminuras, 2005.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. – 8ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes. 1999. – (Coleção tópicos).

_____. “Sete Elos da Afirmação”. In: FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016. pp. 57-79

FREUD, Sigmund. **Obras completas**: Volume 14. São Paulo, Companhia das Letras. 2010.

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

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2013.

PLATÃO. **Diálogos V: O banquete; Mênon (ou da virtude); Timeu; Crítias / Platão**; [tradução, textos complementares e notas Edson Bini]. – Bauru/SP; EDIPRO, 2010.

TRUE, Everett. **Nirvana: the biography**. Cambridge, MA – EUA, Da Capo Press. 2007.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa, Nova Veja, Limitada, 3.ª Edição. 2012.

Enviado em: 30/03/2018

Aceito em: 16/04/2018