

Canções de Ninar, Esqueletos e Fetos: o Universo de Kurt Cobain e o abjeto

Chanckoo Karann Mebenene Teixeira Cavalcante¹

DOI 10.20396/eha.vi14.3471

Introdução

Pensar em Kurt Cobain, não somente como músico, mas como um artista multimeios abre uma possibilidade de pensar como aspectos sonoros e verbais se conectam com componentes plásticos e visuais. Nesta junção entre diferentes formas de apresentação de um conteúdo é interessante observar de antemão como o escrito e o sonoro evocam por si só um conjunto de imagens, formadas muitas vezes pelo receptor.

“Almoço nu”, livro de William Burroughs, forte influência na construção do pensamento visual de Cobain, com seu imaginário caótico, de ambientes pútridos, parece exigir tanto dos nossos olhos e olfato quanto da nossa capacidade de concatenar palavras, trazendo muitas vezes um desconforto que impele - mas ao mesmo tempo fascina, em descrições minuciosas de operações e reações corporais diante uso de substâncias químicas.

Os caminhos intrincados do corpo humano, inclusive, foram um local de conforto para Cobain, uma vazão para sua autodeclarada obsessão por anatomia e suas dissonâncias. O modo como este corpo aparece, em palavras, desenhos, pinturas e colagens, algumas destas últimas usadas como material ilustrativo para discos e singles, está fortemente vinculado à concepção humana, tendo fetos e questões que envolvem o nascimento como ponto importante. Dentro deste recorte, surgem pontos de discussão a respeito da noção de corpo materno e sua capacidade de modificação, bem como da formação do próprio sujeito, desvencilhado deste corpo, tendo existência própria.

Essa complicada relação se manifesta no trabalho de Cobain com um misto de contemplação e agressividade, que parece ter sido uma marca de personalidade do artista² que se transpôs no que temos como suas obras, colocadas em algum lugar entre a agressividade e a platitude.

¹ Mestrando em Artes Visuais pelo PPGAV/UFBA, bolsista FABESB.

² “Cobain resvala entre opostos. Ele é precavido e descuidado, sincero e sarcástico, tem pele fina e é insensível, é consciente de sua popularidade e tenta ignorá-la” (CROSS, 2002, p.342)

Canções de Ninar

“Sobre o que era a música do Nirvana senão sobre o princípio do Nirvana, uma canção de ninar embalada pelo ritmo sonhador do impulso de morte?”³, se pergunta Hal Foster, uma reflexão que gira em torno das considerações do culto ao abjeto e ao desejo do indiferenciação que frequentemente o acompanha.

Este sentimento encontra vazão na figura do ser humano desleixado, que não mais se importa, em tese, com sua aparência e demais questões práticas cotidianas, se encontrando em estado flutuante de existência, para o qual o reflexo ativo mais frequente é a raiva, a negação do entorno, diante de uma impossibilidade de harmonização.

O desleixo e a narrativa do loser encontram espaço na geração X, da qual Kurt Cobain foi transformado em ícone, tido como porta voz e carregador do que hoje se transformou em seu simbolismo e aspecto mitológico. A ideia de líder de um movimento, inclusive, ganha um senso melancólico, dada determinada natureza niilista que cercava a juventude da qual ele, quase que ironicamente, também fazia parte – o que significaria, portanto, ser líder de um movimento de descrença? Ser o sujeito icônico que não se quer sujeito?

Nesta perspectiva, tal liderança outorgada não traz consigo um sentido prático de ações que levem à uma mudança de situação. Havia o grito, como manifestação de “it hurts, i can't feel anything (dói, não sinto nada)”⁴ marca do cansaço fundamental, do desejo de não desejar, em uma representação da apatia. O grito, intercalado entre partes cadenciadas de uma canção, irrompe.

Esta intercalação é uma característica que marca as canções do Nirvana de maneira geral e cria espaço para a quebra da ilusão, aproximando o indivíduo da possibilidade metafórica de tocar o real, sem algo que o proteja. O rompante quebra uma barreira, furando a imagem sonora anteparo – e se pensarmos na primeira vez que ouvimos tal configuração, pode-se dizer que esta chegada ocorre de maneira inadvertida.

Ao pensar em “Smells Like Teen Spirit”, um dos hits da banda, é possível perceber no começo da canção uma melodia calma, até doce, que poderia, se cantarolada, ser comparada aos embalos de uma canção de ninar. Ocorre que em seu refrão o andamento muda, abrindo caminho para a exposição de uma agressividade instrumental e vocal. Há, nesta mudança de atmosfera, um chamamento catártico, que compele à junção, como em uma sessão coletiva.

³ FOSTER, 2005, p.184

⁴ FOSTER, 2005, p.185

As palavras trazidas, por sua vez, se alinham com um senso de desconforto com a existência, e uma imobilidade diante da falta de propósito:

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 libido⁵

Aqui, se sentir estúpido e contagioso marca um autodepreciação forte, acompanhada por uma impotência - “Aqui estamos agora/ Nos entretenha”, como se o indivíduo não tivesse mais campo de ação além do fato de simplesmente existir. Mulato, albino, mosquito, são representações de algo que destoa, como nos dois primeiros casos - tomando a liberdade de recorrer a raiz etimológica da palavra mulato⁶, que faz alusão à mula como híbrido infértil - e de algo que universalmente incomoda, como no caso do mosquito. Tais alusões apontam para uma auto abjeção, na descrição de si mesmo como algo indesejável, fora de lugar, ou que sobretudo, não possui um lugar e só pode ser representado como descartado.

Diante dessa dinâmica de rompimento, é possível traçar um paralelo com os efeitos provocados pelas refotografias de imagem publicitárias Richard Prince - onde um imaginário de felicidade da propaganda, com toda a sua perfeição é atravessado pelo impacto dos corpos queimados que emergem da água. A este respeito Foster diz:

Prince manipula a aparência super- realista dessas propagandas a ponto de elas se tornarem desrealizadas no sentido da aparência, mas realizadas no sentido do desejo, Em várias imagens, um homem levanta uma mulher para fora da água, mas a pele dos dois aparece queimada - como em uma paixão erótica que é também uma irradiação fatal. Aqui o prazer imaginário da cena de férias vai mal, torna-se obscuro, deslocado por um êxtase real de desejo acompanhado de morte, jouissance, que espia por detrás do princípio do prazer da imagem- propaganda ou, em geral, da imagem anteparo.⁷

A náusea trazida pelas imagens se equipara com o deslocamento presente no refrão da canção, em sua disparidade em relação ao que vem antes assim como o que está depois - sendo, portanto, um intervalo cortante. O ocultamento, quase que como uma brincadeira de algo que espera ser

5 Com as luzes apagadas, é menos perigoso/Aqui estamos agora, nos entretenha/Eu me sinto estúpido e contagioso/Aqui estamos agora, nos entretenha/Um mulato, um albino/ Um mosquito, minha libido. Tradução livre.

6 Essa palavra ainda tinha uso corrente no começo dos anos 90.

7 Foster, 2005, p.174-75

encontrado, é tão familiar à estrutura de Cobain quanto a celebrada alternância estrutural de suas canções e se repete inúmeras vezes no catálogo da banda, no diálogo entre discurso e som - como em “Polly”, canção melodicamente calma que traz em suas palavras o caso verídico de um sequestro seguido de tentativa de estupro.

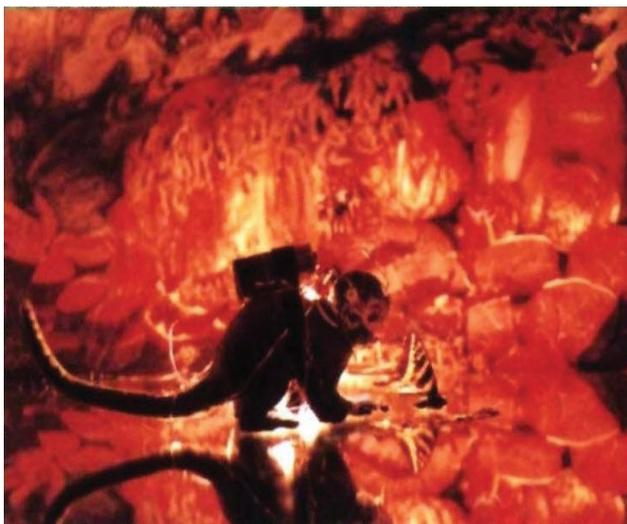
Embora não se enquadre exatamente na cadência lenta/rápida/lenta da fórmula usual, essa música traz uma ampliação de um campo de imagens que fortalece a passagem da suavidade para um universo de violência e hostilidade, intensificando a distância entre o aspecto “canção de ninar” e o espectro do corpo violentado.

Por estarem inseridas em uma canção, este conjunto de imagens traz em si um aspecto quase que subliminar, visto que por muitas vezes é possível cantar e seguir sua melodia sem se ater ao aspecto tanto semântico quanto visual que seu conteúdo carrega - em uma dissociação involuntária causada pelo aspecto sonoro, na mesma natureza do que nos permite seguir estruturas melódicas de uma música cujas palavras, não entendemos. e por conseguinte, não alcançamos as imagens nela presentes. Neste sentido, estas imagens podem ser tidas como parte oculta da estrutura da canção.

Muito embora, obviamente, o componente verbal não se encontre ausente nas canções, o aspecto melódico por muitas vezes o deixa escondido, sendo de algum modo uma imagem que se encontra flutuando à espera de ser vista. A ideia de uma melodia anteparo, que protege o sentido de palavras e conseqüentemente de imagens mentais é curiosa. Por alguns momentos o som pode parecer um elemento intruso na dinâmica usual das imagens que escondem outras. Contudo, se tratarmos o ocultamento e aparecimento do real na instância do impacto - da sensação - é possível entender que o som pode ocupar este lugar, pelo menos em primeira instância, como ocorre aqui. A melodia funciona como escudo para a criação de um ambiente que encobre o discurso; estranheza que pode gerar fascínio ou distanciamento.

Há na construção de Cobain a estranheza, um resvalar entre opostos, colocando as coisas em lugares em que supostamente não deveriam estar. Isto se mostra em suas canções, assim como em seus trabalhos gráficos, como na colagem que ilustra a contracapa do álbum *Nevermind*, onde um macaco de brinquedo se encontra em meio a pedaços de carne doente (figura 01).

A presença do macaco, elemento do universo infantil, se contrapõe aos pedaços de carne de maneira agressiva, mas sobretudo intrigante, como em um convite para que nos perguntemos por que essa junção acontece - de forma semelhante ao que ocorre com as músicas que se enquadram em sua conhecida dinâmica. Isto mostra que a disparidade entre o “ninar” e o desejo de morte se



[Figura 01] Kurt Cobain, S/título. 1991. Colagem.
 Fonte: <https://www.livenirvana.com/art/mixedmedia.php>



[Figura 02] Kurt Cobain, *Autorretrato*. S/ data.
 Fonte: <https://www.livenirvana.com/art/paintings.php>



[Figura 03] Kurt Cobain, S/ título, S/data.
 Fonte: <https://www.livenirvana.com/art/paintings.php>



[Figura 04, Figura 05 e Figura 06]
 Kurt Cobain, S/título e s/data. Técnica mista
 Fonte: <https://www.livenirvana.com/art/>

estende para o campo plástico/visual de maneira mais direta.

Jogue seu Cordão Umbilical

Os trabalhos visuais de Cobain - cuja maioria não relacionada com a banda veio à público recentemente - mantém a dualidade do deslocamento, de algo que surpreende por estar colocado em um conjunto díspar. Contudo, nota-se um direcionamento específico mais forte rumo à abordagem do corpo - com seus fluidos e fragmentações - sobretudo para questões que envolvem o nascimento.

Este corpo é representado muitas vezes com um aspecto doente, e até cadavérico, em um estágio que parece próximo à fragmentação - tanto no que concerne ao aspecto de putrefação, quanto no que diz respeito à silhueta que aparenta ser frágil, quebrável.

Quando estas representações apontam para o *self* (figura 02), se configura novamente a auto abjeção, pintando a si mesmo de modo putrefato ou esquelético, como que deixando aos poucos de ser sujeito, situado em um limbo de existência. Essa posição intermediária tem relação estreita com o caminho da abjeção, assim como do real, em um esfacelamento gradual do sujeito em direção à obliteração.

A condição de semi-sujeito aqui tem, também, um paralelo forte com o universo descrito por William S. Burroughs, inserido na experiência *junkie* dos anos 50 nos estados Unidos. Indivíduos transformados em zumbis, esqueletos carcomidos andantes são figuras frequentes em suas descrições - sob as quais Cobain declaradamente se debruçou repetidas vezes, o que pode ser percebido em suas esculturas (figuras 04, 05 e 06). Ao descrever o Justiceiro, personagem de seu livro, Burroughs diz:

[...] seu rosto transfigurado como uma película destrocada pelos desejos e apetites dos órgãos larvais que brotavam de sua carne hesitante e ectoplasmática, abstinente de *junkie* (passou dez dias na solitária antes da Primeira Audiência), a carne se esvai à primeira carícia silenciosa da *junkie*.⁸

Como um morto em vida que anda pelas ruas quase que por acaso, como se ninguém os tivesse avisado que estão mortos, estes sujeitos existem, sendo corpos estranhos, como as figuras de Cobain também são, com seus tons de pele esverdeados e partes dilaceradas - se nota que o

8 BURROUGHS, 2005, p.16

ideário *junkie* se insere em suas composições, como na figura 03, onde o fundo de flores coloridas, apesar de parecer indicar um contraste, faz referência a um campo de papoulas, que remete ao seu consumo de heroína. A consciência dessa condição é aterradora: “Um peso de sem sentido que não tem nada de insignificante e que me esmaga. Na beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se eu a reconheço, ela me aniquila. O abjeto e a abjeção são as minhas salvaguardas”⁹.

Diante do aniquilamento à espreita a abjeção pode ser de fato uma salvação. Está ideia se reflete nas representações do corpo violentado, como descarga solicitada pelo abjeto. Como pontua Foster, “se seu objeto a , perdido, não pode ser reconquistado, pelo menos a ferida que ele deixou pode ser explorada”¹⁰, buscando uma explicação para o fato de os artistas ligados ao abjeto parecem não conseguir representar ou expor seus corpos em uma configuração que não seja violentada - como um grito possível.

O grito é familiar a Cobain - seja denotativa ou metaforicamente. Mas pensar no que fundamental expressão revela camadas mais intrincadas. A virada para o abjeto que se mostra em suas pinturas deriva de um já sabido senso de inadequação com a existência e seu sentido consequente, como se ele nunca tivesse de fato se estabelecer como um sujeito autônomo, perdido entre os extremos colocados por Kristeva, antes de se tornar um sujeito, separado do corpo materno, e na condição pós sujeito, cadavérico.

Grande parte de suas composições visuais, em meio a estes opostos, mostram uma propensão à primeira condição, preso à um cordão umbilical, obcecado pelo processo de nascimento, com composições repletas de fetos e outros elementos simbólicos da concepção, ainda invadidos por elementos externos (figuras 07 e 08).

Aqui a ideia de não ser sujeito encontra sua fundação mais forte, no desejo de voltar ao ventre, expressada de maneira clara, como aponta Charles Cross, trazendo um excerto do diário do artista em que ele narra seu próprio nascimento:

Minha primeira lembrança era um ladrilho verde-água do piso e uma mão muito forte me segurando pelos tornozelos. Esta força deixou claro para mim que eu não estava mais na água e não podia voltar. Tentei chutar e me contorcer, de volta ao buraco, mas ele apenas me manteve ali, suspenso da vagina de minha mãe. Era como se ele estivesse me provocando e pude sentir o líquido e o sangue se evaporando e retesando minha pele. A realida-

9 KRISTEVA, 1982, p.2

10 FOSTER, 2005, p.178



[Figura 07] Kurt Cobain, S/título e s/data.
 Fonte: <https://www.livenirvana.com/art/paintings.php>



[Figura 08] Kurt Cobain, S/título e s/data.
 Fonte: <https://www.livenirvana.com/art/paintings.php>



[Figura 09] Frame do videoclipe "Heart Shaped Box", Nirvana. Trecho: 2'57"
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=n6PoSitRwy8>



[Figura10] Frame do videoclipe "Heart Shaped Box", Nirvana. Trecho: 1'35"
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=n6PoSitRwy8>

de era o oxigênio me consumindo e o cheiro estéril de jamais voltar para o buraco, um terror que nunca mais se repetiria de novo. Saber disso era reconfortante e, por isso, comecei meu primeiro ritual de lidar com as coisas. Não chorei”¹¹.

Colocar este momento como um terror dá o tom do que o atormentava longamente, muito embora ele se mostra resignado a forte, não chorando diante da situação. A representação de elementos da concepção pode ser vista como vazão de um desejo de voltar, de fazer parte deste universo novamente. Sua fascinação por cavalos marinhos machos, carregam embriões é um passo neste desejo de participação.

Em “Heart Shaped Box”¹² inúmeros elementos apontam para tal desejo. Um deles, verbal, é: “*throw down your umbilical noose / só i can climb right back*”¹³. Ainda, no clipe, é criada uma ambientação onde os fetos ocupam uma posição importante. Quando os membros da banda estão em uma sala de hospital, à espera da morte de um Jesus moribundo, há, no recipiente que deveria conter a medicação intravenosa, um feto mergulhado em um líquido vermelho - ao invés de estar no formol, condição em que são deixados fetos abortados, ele está embebido em algo que emula fluidos corporais, como se vivo estivesse (figura 09).

No entanto, a relação simbólica mais forte se dá com a aparição de uma árvore, onde os fetos são pendurados como frutas - de uma maneira quase boba, é muito difícil não fazer conexão entre fruto e concepção. Uma mulher sem pele, com um sorriso no rosto, tenta pegar estes fetos/frutos de volta para si, caminhando com seus órgãos à mostra¹⁴ em direção à árvore (figura 10). Há uma nota perversa: perceber-se que na mulher está andando em uma esteira, caminhando sem sair do lugar, buscando um objetivo que claramente não será alcançado - o mesmo pode ser dito para a cena da criança que busca alcançar estes fetos sem sucesso. Repete-se a presença de uma força que deixa claro que não se pode mais voltar, reaver um estado original. Assim como o destino desses personagens está selado, o de Kurt também está. A impossibilidade da volta o faz percorrer caminhos tortuosos, manifestando através dos corpos estranhos uma existência no limbo, explicitando os resultados da inacessibilidade da questão central.

11 CROSS, 2002, p.406

12 Faixa que integra o álbum “In Utero”, cuja contracapa traz uma assemblage de bonecos de fetos e manequins de estudo de anatomia feminina, feita por Cobain.

13 “Jogue seu cordão umbilical/ para que eu possa subir de volta”. Tradução livre.

14 Corpos, gestação e bebês são temas recorrentes em todo o álbum, cujo período de concepção coincide com o nascimento e os primeiros meses de vida de sua filha.

Considerações Finais

Um desajuste que encontra a sua salvaguarda no abjeto, no mergulho da antíteses em lugares de conforto tornados sombrios, na inserção de fluidos corporais usados como material de pintura - Kurt afirma ter usado sêmen em um de seus quadros - imagens de partes do corpo doentes retiradas de consultórios médicos e recolocadas ao lado de bonecos de super-heróis ou macacos de pelúcia.

Em se tratando de Cobain, contudo, este processo é interrompido, pelo próprio indivíduo, com o suicídio. “Não tenho mais a paixão, então lembrem - se, é melhor queimar que se apagar aos poucos”¹⁵ disse ele nas últimas linhas de sua carta de despedida, escolhendo encerrar sua condição de sujeito em detrimento de seguir em busca de um propósito para sua existência.

Está cravado em suas palavras finais o senso de despropósito e desajuste que permeia o seu corpo de obras, como um atestado do que estava flutuando em suas manifestações, confessando a culpa que carregava por não sentir mais o entusiasmo mesmo diante de eventos esperançosos.

O nascimento de sua filha, Frances Bean, que poderia ser um ponto de plena suavidade em meio ao caos, foi repleto de especulações negativas - tabloides veicularam fotos de um bebê deformado, que afirmavam ser Frances, com as sequelas provenientes do uso de drogas de Courtney Love durante a gravidez.

Neste turbilhão Cobain se retira, em seu último passo, desfigurando sua face com um tiro de espingarda, em uma abjeção final, fragmentando-se, mas não sem antes trazer um deslocamento: a carta de despedida é endereçada a Boddah, amigo imaginário de infância, trazendo uma memória de tempos felizes e inserindo-a em um momento mórbido, cessando sua busca inócua de voltar ao conforto.

Referências Bibliográficas

BURROUGHS, William S. Almoço nu. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CROSS, Charles R. Mais pesado que o céu : uma biografia de Kurt Cobain. São Paulo: Globo, 2002.

FOSTER. Hal. O retorno do real. _____ nº 6, volume 1, número 8, julho 2005.

KRISTEVA, Julia. Powers of horror – an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

15 CROSS, 2003, 403