

O FIM DO INSTRUMENTO: A PERFORMANCE MUSICAL EM NIRVANA E A ARTE AUTODESTRUTIVA DE KURT COBAIN¹

João Luiz Teixeira Brito²

RESUMO

O presente trabalho se utiliza de imagens da cultura pop para refletir sobre a relação instrumento-instrumentista no contexto da performance destrutiva do cantor norte-americano Kurt Cobain. Conhecido por destruir seus instrumentos ao fim das apresentações, Cobain se notabilizou pelo uso dinâmico de seu instrumento, pelo sucesso de suas composições e pelo fato de que sua carreira também foi encerrada por um ato destrutivo, seu suicídio. Veremos como esses eventos se entrelaçam no imagético construído a respeito dele, particularmente, em sua relação com o instrumento de sua escolha. Veremos como tecnologia e arte dialogam no desenvolvimento da obra do Nirvana, em representações imagéticas, líricas e performáticas. O trabalho faz uso das teorias de Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Graham Harman acerca do uso de instrumentos e sua relação com o artesão e com o mundo para gerir um debate acerca da performance de Cobain. A noção de Arte Autodestrutiva de Gustav Metzger será vital, bem como a comparação com outras performances de artistas pop contemporâneos. Contudo, um passo metodológico decisivo é uma leitura da relação sujeito/objeto proposta por Judith Butler, que nos permite instar sobre um devir pré-pessoal na relação. No primeiro trecho “O pianista”, temos uma introdução à temática; em “O instrumental em Nirvana”, descrevemos as diferentes formas tomadas pela questão na obra do Nirvana; “A guitarra desabrocha” explora ontologicamente a relação instrumento-instrumentista; em “A marteladas”, algumas performances destrutivas na música pop são brevemente analisadas; finalmente, “Feito bala” apresenta as considerações finais acerca da performance Cobain.

PALAVRAS-CHAVE – Kurt Cobain; Nirvana; performance; instrumento.

THE END OF THE INSTRUMENT: MUSICAL PERFORMANCE IN NIRVANA AND THE AUTO-DESTRUCTIVE ART OF KURT COBAIN

ABSTRACT

This paper uses pop culture images to reflect on the instrument-instrumentalist relationship in the context of the destructive performance of Kurt Cobain. Known for destroying his instruments at the end of shows, Cobain was notable for the dynamic use of his instrument, his compositions, and the fact that his career was also ended by a

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Código de Financiamento 001”. “This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Finance Code 001.

² Professor Temporário do curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)

destructive act, his suicide. We will see how these events intertwine in the imagery constructed about him, particularly, his relationship with the instrument of his choice. We will see how technology and art perform a dialogue across Nirvana's work, in imagery, lyrical representations and performance. The work employs theoretical readings of Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, and Graham Harman concerning the use of instruments and their relationship with the artisan and with the world to manage a discussion about Cobain's destructive endeavours. Gustav Metzger's notion of Auto-Destructive Art will be vital, as will the comparison between Cobain and other notable performances by contemporary artists. A decisive methodological step concerns an interpretation of Merleau-Ponty's work by Judith Butler, which allows us to put forth a pre-personal level of becoming in the subject/objeto relationship. In the opening section "O pianista", we give an introduction to the theme; in "O instrumental em Nirvana", we describe the various ways in which the theme is explored by Nirvana; "A guitarra desabrocha" ontologically explores the relationship instrument-instrumentalist; in "A marteladas", some destructive performances in pop culture are briefly analyzed; finally, "Feito bala" presents the final considerations regarding Cobain's performance.

PALAVRAS-CHAVE – Kurt Cobain; Nirvana; performance; instrument destruction .

O PIANISTA

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

Ele não pode tocar, gerar som, por força de sua circunstância premente de invisibilização diante de seu público em potencial, a saber, os nazistas janela afora. Contudo, sua performance existe/resiste. E há certo componente ritualístico implicado nela. Ele se senta no banquinho do piano e imediatamente percebe que algo não está certo. Ele ajusta o banco ao seu corpo, elevando-o para cima, de acordo com a medida e a definição precisa do espaço ao qual ele está acostumado em relação a esses objetos.

Então, ele prossegue na execução de sua peça. O piano agora está ajustado para ele, ele se ajustou ao piano, dadas as restrições muito específicas de sua situação de silêncio absoluto. Poderíamos negar que alguém, um personagem, é representado tocando piano nesta cena? Ainda assim, que piano exatamente este personagem estaria tocando se não toca na materialidade do piano, nem produz qualquer som?

Um objeto não pode ser parafraseado, diz Graham Harman em uma palestra intitulada *O que é um objeto?* (Estocolmo, 2015).³ Essa declaração (também em diálogo com o artigo de Graham intitulado “The third table” [A terceira mesa]), é herdeira de uma tradição literária que afirma desde meados do século 20 que uma obra de arte consiste em três aspectos básicos, forma, conteúdo e um excedente que é indefinível, variante. Em sua palestra, Harman expande essa noção para os objetos em geral⁴ e chama esse aspecto variante de a terceira mesa. A primeira mesa seria a mesa material, a mesa científica, uma elaboração de madeira, projetada de certa forma, composta de partículas e, principalmente, espaço vazio. A segunda mesa seria a mesa prática, a mesa que tem um propósito, pode ser movida pela sala, alguém pode se apoiar nela, ela tem um preço e uma história. Estas são conhecidas como as duas mesas de Eddinton.⁵ Harman afirma que ambas são igualmente irrealis, uma vez que ambas equivalem simplesmente a formas opostas de reducionismo (HARMAN, 1996, p. 6). Contudo, há também uma terceira mesa, além das duas. Esta terceira mesa seria um excesso, algo que nunca podemos agarrar plenamente, ou uma ausência, se preferirmos, que sempre pode ser adicionada à mesa, mas nunca a esgotaria nem nunca a tornaria plena.

O trabalho de Graham é derivado dos estudos de Heidegger em *Ser e Tempo* (1996), particularmente da discussão efetuada acerca das ferramentas. Muito já foi dito

³ A palestra promovida pelo Moderna Museet de Estocolmo está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=86uVfQ6NBtk>>. Acesso em 16 de julho de 2021.

⁴ Como pode se ver em *Tool-being: Heidegger and the Metaphysics of Objects* (2002), a compreensão que Harman faz dos objetos é bastante ampla. Para ele, toda entidade, inclusive seres humanos e animais, pode ser considerada um instrumento (aqui, seguindo a nomenclatura derivada de Heidegger). E os objetos se materializam em potencialidades ou poderes relacionados ao que eles podem executar no mundo. Sua abordagem está ligada à abordagem metafísica da ontologia orientada a objetos ou *object-oriented ontology*.

⁵ Sir Arthur Stanley Eddington, astrofísico britânico do século XX

e escrito sobre a célebre passagem em que Heidegger fala sobre o martelo. Não pretendo esclarecer a visão de Heidegger sobre esse episódio, nem viso discutir qualquer um de seus conceitos em especial. Existe um extenso corpo de trabalho já estabelecido para isso. Da mesma forma, não tenho intenção de esclarecer em absoluto os conceitos de Harman ou de Merleau Ponty, do qual falarei mais adiante. Interessa-me o que esses teóricos podem me oferecer na análise de um conjunto particular de gestos que são de interesse na relação sujeito-objeto, ou melhor, músico-instrumento no contexto da performance musical ao vivo do Nirvana, uma banda de rock norte-americana dos anos 1990 que acabou por ser tema de minha tese doutoral.⁶

Estou particularmente interessado no uso desses instrumentos, mas nas relações estabelecidas dinamicamente entre o usuário e o objeto instrumento, para ver em que medida essas entidades se afetam mutuamente, se sua atividade é mútua e recíproca e se, em algum momento, eles interceptam ou penetram um ao outro. Para isso, escolhi uma situação performática muito específica, que pode sinalizar ou mostrar as tensões dessa dinâmica de modo a atingir certo clímax. Discutirei um conjunto de gestos que eram comuns às performances do Nirvana, a fim de abordar o tema dos instrumentos (e por extensão os corpos ali envolvidos) a partir do ato de sua própria destruição.

O INSTRUMENTAL EM NIRVANA

Como defendo ao longo da dita tese, a poética do Nirvana se caracteriza por traços de confusão e fluidez. Essa confusão é lírica, por vezes, e se dá acerca de temas tais como: quem é que fala naquela voz que canta, quem responde, quem é objetificado, se são sujeitos fixos, erráticos, simbióticos, etc. Já a fluidez diz respeito, principalmente, à dinâmica e à performance musical, mas também considera a representação imagética de conceitos e sujeitos líricos que flutuam e tomam os postos uns dos outros de modo fluido. A indefinição lírica se estabelece, pois, entre o “eu” (que varia de gênero entre

⁶ Este artigo é também resultado daquela pesquisa (BRITO, 2020), que oferece uma discussão mais ampla sobre vários dos temas delineados aqui.

ele e ela) e o “tu” (o mesmo processo ocorre), ou por vezes entre o “nós”, o “vós” e o “eles”, ao longo de um álbum, como *In Utero* (COBAIN, 1993), ou ao longo de uma única canção, como “Smells like Teen Spirit” [Cheira a espírito adolescente] ou “Breed” [Procriar] (COBAIN, 1991). De um modo geral, esse é um artifício bem próprio da linguagem pop contemporânea, em várias canções nas quais há fluência de perspectivas e não há um ponto de vista fixo do começo ao fim da canção; muito mais se tem frases erráticas em várias perspectivas.

De modo similar, as temáticas de interação com substâncias externas, particularmente as psicotrópicas, que são comuns na poética do Nirvana e que se introjetam como suplementos para alterar a composição do ser e do corpo subjetivo/material, não são estranhas ao reino pop. Na obra do Nirvana e de seu principal compositor Kurt Cobain, especialmente em seu último álbum de estúdio *In Utero*, os corpos representados (sejam eles humanos ou não) estão em constante diálogo com outros corpos ou substâncias suplementares, tais como chás abortivos, doses de heroína, leites quentes ou laxantes.

Contudo, uma temática muito própria dessa mesma linguagem pop norte-americana desenvolvida ao longo da segunda metade do século XX, uma temática especialmente presente a partir dos anos 1980⁷, mas que se encontra, de modo bastante pronunciado, ausente na obra do Nirvana é o diálogo entre maquinaria e humanidade.

Certamente, há instâncias dessa representação. Em *Bleach*, primeiro álbum de estúdio do Nirvana, essa relação não tem grande destaque, mas em *Nevermind*, o segundo álbum, sim, ela aparece, especialmente na forma da arma de fogo, um tema recorrente em várias das canções. Porém, seu diálogo com o corpo biológico é mínimo, não há grandes processos literários de interação entre as representações maquínicas e as figuras corporais humanas.

⁷ Autores como Ieda Tucherman (2012), Douglas Kellner (2001) e Décio Torres Cruz (2014) fazem esse debate concernente às representações modernas e pós-modernas do corpo. Sobretudo, no universo pop a partir dos anos 1980, o diálogo corpo e máquina é centrado na aparição dos *cyborgs* fílmicos e nas raízes literárias do movimento *cyberpunk*.

Podemos deduzir por essa ausência que o Nirvana simplesmente não se interessava por essas questões e, portanto, elas não povoam seus trabalhos. É uma hipótese plausível, embora um tanto alienante de uma série de possibilidades. Uma destas se refere à ambientação sonora do Nirvana, baseada em elementos elétricos como guitarras, amplificadores, pedais de distorção, etc. Essa ambientação é exacerbada pela fluidez harmônica e pelo “desregramento” dos instrumentos, que, sobretudo nas performances ao vivo, são levados a emitir, cada qual, sua própria quantia de ruído. Assim, estabelece-se uma ambientação sonora ruidosa que pode, de modo fluido e difuso, criar um diálogo entre aspectos mais prontamente “humanos” e outros mais propriamente “maquímicos”, segundo demonstraremos, em parte, no presente artigo.

No terceiro álbum *In Utero*, a maquinaria não está, de modo tão claro, presente na poética verbal do álbum, exceto em algumas referências indiretas. Ainda assim, seu papel é cirúrgico, no diálogo com o corpo humano. Em “Milk it” [Ordenhe-na] (COBAIN, 1993), por exemplo, fala-se em “carne de teste”, “deficiência de ferro ou sono” e “ecto-plasma / exoesqueleto”, o que potencialmente diz respeito a alguma forma de tratamento médico ou abordagem científica de estudo; uma intervenção clínica é também sugerida.

Outro tipo de tratamento medicinal também aparece em “Pennyroyal tea” (COBAIN, 1993) – o título da música se refere a um chá de ervas supostamente abortivo. Na canção, o sujeito poético fala em realizar um tratamento medicinal à base de leite quente, laxantes e antiácidos com sabor de cereja, naquilo que vem a ser seu arremedo pessoal de um laboratório alquímico.

É, porém, na canção “Radio Friendly Unit Shifter” [Amigável Rádio Vendedor de Unidades] que a representação de um “maquinário” se apresenta de modo 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 próprio título depõe, em sua incongruência e na dificuldade que seus termos apresentam, à primeira vista, de se relacionar uns com os outros (numa ligação quase parassintática), sobre as características da poética do Nirvana referidas

acima. O termo “radio friendly” pode ser traduzido como música agradável aos gostos radiofônicos, enquanto “unit shifter” diz respeito à capacidade de uma obra (ou álbum) ser vendida ao público em larga escala, unidade a unidade.

Usar apenas uma vez e destruir
Invasão de nossa pirataria
Expulsão da placenta de uma nação
Passar fome sem sua chave mestra

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

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

Nada a ver com o que você pensa
Se você alguma vez pensou
Opostos bipolares se atraem
De repente minha bolsa partiu (COBAIN, 1993, tradução minha)⁸

A primeira impressão sobre a letra, talvez, seja exatamente a da falta de coerência entre suas asserções. De fato, os versos, como as palavras no título da canção, não formam uma corrente informativa coerente, muito mais eles parecem ser colocados em atrito. Na primeira estrofe, por exemplo, é como se cada verso fosse um enunciado independente sobre tópicos difusos.

Ademais, Cobain alterna falas sobre itens mecanizados ou industrializados e partes do corpo, de modo que ambos se deslocam entre si. Surgem construções como “invasão de nossa pirataria” e “lençol *acneado* de cigarros”. Na primeira dessas imagens, há uma sugestão de que os equipamentos eletrônicos interferem em nosso comportamento e em nossa privacidade. A expressão se monta em descompasso com a finalização esperada para a frase tipificada em inglês, que seria “invasão de nossa

⁸ Eis a letra completa no texto fonte: “Use just once and destroy / Invasion of our piracy / Afterbirth of a nation / Starve without your skeleton key / I love you for what I am not / I do not want what I have got / Blanket acne'd with cigarette burns / Speak at once while taking turns // What is wrong with me / What is what I need / What do I think I think // Nothing to do with what you think / If you ever think at all / Bipolar opposites attract / All of a sudden my water broke // Hate, hate your enemies / Save, Save you friends / Find, find your place / Speak, speak the truth” (COBAIN, 1993).

privacidade”. Assim uma ligação pode ser feita entre a privacidade do corpo e a publicidade do maquinário, que é também rentável e violável pela pirataria sugerida na canção. Na outra imagem, há uma transformação ou sobreposição de objetos, lençol e cigarros, em faces descritas como acneadas do corpo de indivíduos ainda imprecisos, ou seja, há uma ligação confusa entre corpos biológicos e objetos inorgânicos. Cobain insere ainda um verso sobre uma placenta (representativa, em sua letra, de toda a nação) que é expulsa do útero após o parto. Esse verso é seguido por outro em que se fala sobre a dependência que o usuário tem de sua chave mestra [*skeleton key*]. Podemos remeter este termo ao livre acesso aos produtos de consumo sugerido pela pirataria ou mesmo ao botão de sintonia do rádio, sugerido no título da canção. Ao final, opostos bipolares se atraem e uma bolsa amniótica se parte num outro par de versos que conjuga imagens orgânicas e inorgânicas.

Além das referências verbais ao diálogo corpo/máquina e à mentalidade consumista da época, o barulho e a interferência incessante desse maquinário industrial moderno podem ser ouvidos na canção, pelo uso das microfônias inseridas ao longo da faixa. Essa hipótese talvez seja válida para o álbum como um todo e para a obra do Nirvana de um modo geral. Afinal, se verbalmente não se fala tanto em máquinas e indústrias ou mesmo em uma simbiose entre humanidade e pós-humanidade (na guisa do *cyborg* pós-moderno), podemos pensar que esse diálogo reside na própria ambientação musical do Nirvana, baseada na fricção ruidosa do corpo do performer com seu instrumento maquínico, cada um deles. São 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 dessa alquimia material, mecânica e poética. Esses elementos elétricos e industriais são tomados pelo corpo do indivíduo, para transmutar-se em algo diverso (ou talvez utilizados simplesmente como ferramentas; veremos!), na tradução perpétua do ventre materno, na procriação do mundo (in)orgânico, segundo as linhas do presente trabalho: Nirvana *In Utero*.

Contrariando um movimento progressista de tendências cibernéticas explicitadas verbal ou imagetivamente – algo que viria a ser cantado em verso por outra banda de rock daquela década, o Radiohead, em *Ok Computer*, de 1997, e que já era pontuado na estética do rock desde os anos 1970 por bandas como Pink Floyd (vide, por exemplo, o clipe animado de “Welcome to the machine” [Bem-vindo à máquina]) –, o Nirvana buscava, sobretudo através da ambiência sonora, o canto de um corpo elétrico, alquimia bioelétrica, em pulsão de engolir tudo como seu, em desejo e procriação.

Há, porém, outro aspecto da performance da banda de Seattle, para além da ambiência sonora, que me parece dialogar com esses elementos e no qual me focarei por ora. Essa é a quebra de equipamentos protagonizada pelo Nirvana ao fim de seus shows.

Durante boa parte de sua curta carreira, a banda se tornou notória, em suas performances ao vivo, por esse elemento catártico, embora ele tenha se tornado eventualmente uma obrigação e, também, uma encenação quase tipificada, como Cobain pontuou em sua carta suicida (COBAIN, 1994).

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

Por exemplo quando estamos no camarim e as luzes se apagam e o rugido maníaco do público começa., não me afeta do jeito que afetava Freddie Mercury, que parecia adorar, saborear o amor e a adoração do público que é algo que eu altamente admiro e invejo. O fato é, eu não posso te enganar, nenhum de vocês. Simplesmente não é justo com vocês ou comigo. O pior crime que eu consigo imaginar seria roubar as pessoas disfarçando e fingindo como se eu estivesse me divertindo 100%. As vezes eu sinto como se eu tivesse que ter um relógio pra bater o ponto antes de entrar no palco. (COBAIN, 1994, tradução minha).⁹

⁹ Veja-se que tentei reproduzir no português algumas das imprecisões ortográficas de Cobain em sua carta. No texto fonte, “All the warnings from the punk rock 101 courses over the years, since my first introduction to the, shall we say, ethics involved with independence and the embracement of your community has proven to be very true. I haven't felt the excitement of listening to as well as creating music along with reading and writing for too many years now. I feel guilty beyond words about these things. For example when we're back stage and the lights go out and the manic roar of the crowds begins., it doesn't affect me the way in which it did for Freddie Mercury, who seemed to love, relish in the the love and adoration from the crowd which is something I totally admire and envy. The fact is, I can't fool you, any one of you. It simply isn't fair to you or me. The worst crime I can think of would be to rip people off by faking it and pretending as if I'm having 100% fun. Sometimes I feel as if I should have a

Essa façanha de quebra-quebra e *feedback* durava até 20 minutos por noite ou, às vezes, o show inteiro, dependendo da disposição da banda.

Podemos elencar algumas possíveis explicações para a presença quase constante da quebra de instrumentos nas performances do Nirvana. O primeiro destes aspectos é simples: frustração. Como Cobain sugere, em entrevista a Everett True: “Nossas músicas são sobre transformar a si mesmo, frustração” (TRUE, 2006, p. 113, tradução minha). Em várias partes das inúmeras biografias do Nirvana, é possível notar a atribuição, por parte dos analistas, de um componente de frustração como disparador de muitas das performances destrutivas da banda. Essa frustração podia se relacionar com o descontentamento com público, com o equipamento falho, com a própria performance “não-inspirada” daquele dia, com a vida em geral ou com os indivíduos eles mesmos. Entretanto, nem sempre era esse o caso. Em algumas entrevistas, os membros da banda falam em ter de cumprir certo tempo de apresentação e usarem o quebra-quebra para alcançar essa determinação contratual sem ter que adicionar mais músicas ao *set-list*. Além disso, devemos computar a possibilidade da performance em si como disparadora do ato, ou seja, do diálogo público-performer-cena, que resulta em fatores de interação, reconstrução de identidades (CARLSON, 2009) e, claro, entretenimento. Outro fator é a questão da pura vazão emocional e corpórea de destruir algo, de pôr o corpo em movimento e realizar uma ação, carregando-a até o fim. Por fim, podemos tentar inscrever questões mais abertamente políticas a essa execução.

Nesse rumo, há uma possível leitura Ludista da performance de quebra do equipamento. Ou seja, ela indicaria uma revolta contra a maquinaria ou um protesto contra as condições de produção material, na tradição dos movimentos operários britânicos da virada do século XVIII para o século XIX. Contudo, em se tratando de Nirvana, essa conexão me parece complicada. Talvez Cobain (e a destruição partia principalmente dele, embora não se limitasse ao guitarrista) tivesse certos resguardos em relação à maquinaria e certamente veio a desenvolver um asco para com a indústria

punch-in time clock before I walk out on stage.” (COBAIN, 1994). Disponível no site <<https://kurtcobainssuicidenote.com>>. Acesso em 19 de julho de 2017.

musical, mas as cenas de quebra de instrumentos antecedem esse desencanto e se dão desde o início da carreira do Nirvana. Por outro lado, a produção artística de Cobain era intrinsecamente ligada ao uso de equipamentos elétrico-eletrônicos. Sua obra estava mais alinhada às propostas de destruição semânticas e sintáticas lançadas pelas vanguardas modernistas do início do século XX e à música, arte e literatura pop de meados do século do que a qualquer movimento de inclinação ludista. A proximidade com a composição de música eletrônica sequer lhe era estranha, como o experimento “Montage of Heck” demonstra¹⁰.

A peça em questão é uma experimentação com a música eletrônica, feita de modo semi-analógico, que Cobain realizou numa fita cassete com um gravador de 4 faixas. Ao longo de cerca de 40 minutos, ele realiza uma jornada auditiva que conta com inserções de materiais fonográficos, televisivos e fílmicos (somente o áudio) gravados ou executados por ele, numa colagem por vezes cacofônica, por vezes surreal, por vezes épica, por vezes cômica.

O último componente que gostaríamos de discutir nesse enlace temático é a geração de ruído entendida como produção estética de som. A encenação dessa destruição cheia de microfonia é tanto parte da obra do Nirvana que se torna um componente esperado ao fim de cada show. Desse modo, ela se desloca a partir do ponto de interseção final para subterrânea e retrospectivamente atingir a percepção da apresentação por inteiro, desde seu início, uma vez que relances desse componente final se encontravam espalhados pelo show e pelos registros (ao vivo ou de estúdio) na forma de microfônias e ruídos diversos capacitados pelos volumes e efeitos exacerbados dos instrumentos, bem como nas cenas de interação instrumento-instrumentista ao longo do show – nas apresentações do Nirvana, como de muitas bandas e *performers*, essa era uma interação sempre muito enérgica, fluente e barulhenta.

¹⁰ O mesmo título é utilizado pelo diretor Brett Morgen (2015) em seu documentário imaginativo sobre a vida de Cobain (com narrações e áudios do próprio Cobain e muitas reconstruções de cenas por animação). Porém, aqui me refiro ao áudio gravado por Cobain em 1986 (também utilizado por Morgen em seu documentário), disponível em: <https://vimeo.com/35576701>. Acesso em 19 de julho de 2021.

Tomemos por dado, então, o fato de que esses instrumentos musicais de que falamos, na obra do Nirvana, e pelo seu subproduto mais potente de ruído, penetram na musicalidade humana, tornando-a um tanto mecanizada ou “moderna”: barulhenta. O próximo passo a tomarmos surge na seguinte questão: em algum momento esses instrumentos são eles próprios penetrados? Poderiam essas ferramentas tornar-se “humanizadas” em algum momento?

Reforçada por essa nova hipótese da guitarra como atriz humanizada, a sua destruição, possivelmente, sinalizaria o esfacelamento de componentes tanto sociais quanto individuais. E, num último enlace, o componente suicida premente ao Nirvana (também um elemento de violência final que, subterrâneo e retroativo, acaba por impactar a percepção de toda uma obra e da própria vida de Cobain) entraria em jogo, de modo que, por se tratar de uma violência perpetrada pelo indivíduo contra o seu próprio ser, os corpos passem a assumir funções tanto ativas quanto passivas, sujeitos e objetos, em vertigem, através desses atos de uma violência que se volta inevitavelmente, tanto no âmbito público do palco iluminado, quanto na estufa privada em que Cobain finalmente se suicidou na manhã de 5 de abril de 1994, contra si.

Cabe ainda perguntar se esses instrumentos, em estado de performance autoral, nos penetram de alguma forma alterna, para além do produto imediato que eles geram (ou seja, música). Será que eles alteram constitutivamente seus usuários e aqueles que os experimentam, como sujeitos que, então, se tornariam, eles mesmos, após/durante o contato, em movimento inverso ao que propomos para a guitarra, um tanto ferramenta, um tanto instrumentais, um tanto máquina, um tanto guitarra?

A GUITARRA DESABROCHA

Como já expliquei, o Nirvana era notório por destruir seus equipamentos no final dos shows, em uma algazarra microfônica que durava até 20 minutos por noite ou mesmo o show inteiro. Seria possível pensar no equipamento como um ator humanizado ali, dilacerado, qual numa exposição ludista reinventada como performance, no final do século XX? O instrumento ganharia voz própria, chamando atenção para si? Esse

desempenho catártico seria capaz, ao inserir a destruição de maquinário em sua execução, de transformar a máquina também em atriz? Como isso seria diferente de outros espetáculos apresentados por vários outros artistas com múltiplas intenções? Essas questões ainda estão abertas à discussão, mas neste ponto podemos começar a falar de uma interpenetração de instrumento e músico, especialmente se considerarmos que uma das táticas mais famosas de Kurt Cobain para realizar essa mutilação no palco era atirar-se como um projétil contra os kits de bateria pilotados por Chad Channing ou Dave Grohl, em um ato de “ludismo” (ou lúdico?) voltado também contra si mesmo.

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

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

Em “A questão da técnica” (2002), Heidegger discute mais detalhadamente o uso da tecnologia e a natureza de seus objetos e ferramentas. Ele fala de quatro maneiras de “ser responsável” por objetos, quatro maneiras que acabarão por constituí-los: *hyle* (matéria), *eidos* (aspecto), *telos* (propósito) e *techne* (produção). Estes são os quatro modos através dos quais “cuidamos das coisas”, dos instrumentos. Heidegger dá o exemplo de um cálice de prata usado em uma cerimônia religiosa para definir melhor esses quatro aspectos. Os dois primeiros são relativamente simples e não nos interessam muito, por ora, mas consideremos o terceiro e o quarto aspectos de seu argumento.

Eis o terceiro; a tradução é de Fausto Castilho:

Trata-se daquilo que o define, de maneira prévia e antecipada, pondo o cálice na esfera do sagrado e da libação. Com ele, o cálice circunscreve-se, como utensílio sacrificial. A circunscrição finaliza o utensílio. Com este fim, porém, o utensílio não termina ou deixa de ser, mas começa a ser o que será

depois de pronto. É, portanto, o que finaliza, no sentido de levar à *plenitude*, o que, em grego, se diz com a palavra *telos*. Com muita frequência, traduz-se *telos* por “fim”, entendido, como meta, e também por “finalidade”, entendida, como propósito, interpretando-se mal essa palavra grega. (HEIDEGGER, 2002, p. 14, destaques meus).

Destaco acima o termo “plenitude”, pois ele é também destacado por Heidegger como um sentido muitas vezes ignorado da palavra “telos” em grego. Assim, a finalidade e a plenitude do instrumento são associadas, na polissemia da palavra grega, para dar a entender o ponto em que o instrumento começa a ser aquilo que foi desenhado para ser. Porém, estamos discutindo aqui o “fim do instrumento” também com outro sentido, estamos nos focando no momento de sua destruição, o ponto em que ele, talvez, deixa de ser o que foi desenhado para ser e ganha novos contornos, ponto em que se cria, talvez, um excedente, uma nova formulação indefinida.

É possível considerar que Cobain esteja, ao fraturar o objeto, tornando-o finalmente aberto ao que ele pode vir a ser, não destruindo, mas construindo algo novo. Com qual finalidade? Para que efeito? Se estamos mais próximos do ser da coisa uma vez que exercitamos o martelo como um martelo (HEIDEGGER, 1996) ou a guitarra como guitarra, o que significa usar um martelo como outra coisa, usar o martelo contra si mesmo e, com o uso auxiliar de meu próprio corpo de instrumentista, destruí-lo? Estamos abrindo-o para uma transformação de algum tipo? Estamos criando ou expondo um excesso ruidoso?¹¹ Estamos cuidando da coisa, como diria Heidegger?

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

¹¹ Parece-me que, como não podemos mais estipular que o corpo/sujeito seja presença absoluta e sua palavra, trabalho ou expressão ausência absoluta, o corpo/sujeito não se projeta mais como solar, ou seja, uma entidade à qual a palavra é acessório inútil, desnecessária, excedente. O corpo é agora carregado, construído e reconstruído também pela expressão, pelo instrumento, pela fala, pela poesia, pela criação, pelo *phármakon* (DERRIDA, 2005), que penetra nele, como veneno ou cura, para projetá-lo novo, como ciborgue perfeito e, ambivalente, como amputado negro e anônimo. Resta, portanto, um ruído excedente.

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

Esse conhecimento ou familiarização é próprio do diálogo homem-máquina. A pessoa que aprende a datilografar não faz mais do que incorporar o espaço do teclado ao seu espaço corporal como uma extensão. Fatalmente, Merleau-Ponty chega à analogia do musicista e seu instrumento, no exemplo do organista.

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

É curioso que Merleau-Ponty, como Heidegger anteriormente, chegue inevitavelmente ao gesto ritualístico como modo de definir o fenômeno do instrumento.

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

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

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

A imagem dessa guitarra destruída que parece florescer em algo novo nos remete de volta ao pianista de Adrian Brody. A impossibilidade de tocar piano naquele ponto traz o vislumbre de uma terceira possibilidade de um piano, que significa não sua materialidade nem seu propósito de produzir música, mas que está relacionada à própria intersecção que constrói com seus usuários (tanto performer quanto público material e potencial que entra em contato com a performance). Ao tornar-se presente (ativo e passivo), a corporificação dessa terceira via está ligada a outros corpos além de si mesma, precedendo e ultrapassando sua forma material ou seu significado percebido, até mesmo o próprio nome de piano!

Vejamos a seguir se é possível considerar que os nomes de ambas as entidades (instrumento e instrumentista) resembram apenas à margem dessa relação.

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

O que se segue é que qualquer ação da qual possamos ser capazes é uma ação que já está em curso, não apenas ou totalmente nossa ação, mas uma ação que já está sobre nós quando assumimos algo chamado ação em nosso nome, uma ação de nós mesmos. Algo já está em andamento no momento em que agimos, e não podemos agir sem, de alguma forma, sofrermos também ação. Essa ação que está sobre nós constitui um reino de impressionabilidade primária de modo que, no momento em que agimos, entramos em ação e a

retomamos em nosso nome. É uma ação que tem sua fonte apenas parcial e tardiamente em algo chamado sujeito. Esta ação que não é totalmente derivada de um sujeito excede qualquer reivindicação que alguém possa fazer para "possuí-la" [...] (BUTLER, 2005, p. 203, tradução minha).¹²

Seguindo o pensamento de Butler, chegamos à compreensão de que, em performance, tentamos dar continuidade a certo movimento em nosso nome e, quiçá, em nome do instrumento de nossa escolha, a partir da relação estabelecida previamente com o objeto. Porém, ele, o movimento, nos antecede (e nos excede!), num espaço que não é nem meu nem de meu instrumento, mas é pré-pessoal, anterior por um átimo que seja ao surgimento de qualquer dos nomes. O mesmo pode ser dito de Cobain e o movimento de quebra de suas guitarras,¹³ não porque eles sejam especialmente aptos a desempenhar esses papéis pré-pessoais, mas simplesmente porque são nossos objetos de estudo (e instrumentos) no momento. No caso deles, também, parece-me que o movimento os antecede e os excede.

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

[...] nossa circunspeção fica [...] incomodada com a ferramenta danificada. Esta percepção circunspecta da referência do uso particular torna visível o uso e, com ele, o contexto do mundo, toda a "oficina", como aquele local em que cuidar das coisas sempre esteve presente. O contexto das coisas úteis não aparece como uma totalidade nunca vista antes, mas como uma totalidade que foi continuamente vista de antemão em nossa circunspeção. Porém, com

¹² No texto fonte: "What follows is that whatever action we may be capable of is an action that is, as it were, already underway, not only or fully our action, but an action that is upon us already as we assume something called action in our name and of ourselves. Something is already underway by the time we act, and we cannot act without, in some sense, being acted upon. This acting that is upon us constitutes a realm of primary impressionability so that by the time we act, we enter into action, we resume it in our name, it is an action that has its source only partially and belatedly in something called a subject. This action that is not fully derived from a subject exceeds any claim one might make to 'own' it [...]" (BUTLER, 2005, p. 203)

¹³ As guitarras podem se tornar favoritas e historicizadas ou restarem anônimas e produzidas em série, como veremos mais adiante. E essa distinção ecoa também o binômio apresentado anteriormente entre cyborgs perfeitos e amputados anônimos.

essa totalidade o mundo se faz conhecido. (HEIDEGGER, 1996, p. 70, tradução minha).¹⁴

O mundo se apresentaria a Heidegger através da presença da ferramenta danificada. Para Kurt Cobain, um efeito semelhante seria conseguido através da violência corpórea inerente à performance do *punk-rock*. Cobain escreveu em seu diário: o *punk-rock* é um dos últimos lembretes de que vivemos todos os dias em violência (COBAIN, 2002, p. 63). O mundo aparece, para ele, assim, através da violência; da música, sim, mas da violência na canção *punk*. Não por acaso, as imagens de suas composições são também violentas. É através delas que o mundo (in)orgânico adentra nossa circunspecção. E os itens antes objetificados e instrumentalizados assumem potências atrizes, das quais nunca estiveram dissociados.

A MARTELADAS

Qual é o significado de toda essa violência no palco? Será que estamos quebrando a representação da guitarra que, em última instância, leva à mistificação de si e de seu usuário na forma da celebridade do rock 'n roll? É difícil afirmar isso, uma vez

¹⁴ Não tive acesso ao texto original em alemão, trabalho com um texto fonte que é uma tradução do alemão para o inglês e também com a tradução de Fausto Castilho do original alemão para o português. Dei preferência à minha tradução do inglês no corpo do texto, pois ela se torna mais compreensível com relação ao argumento que estou desenvolvendo, pelo uso de nomenclaturas coincidentes, enquanto a tradução de Castilho introduz diversos outros termos que dificultam a compreensão se apresentados fora de contexto. Eis, o mesmo trecho, um pouco mais longo, na versão de Castilho (veja-se como a linguagem se torna obtusa): “Se um instrumento não pode ser empregado, perturba-se a remissão constitutiva de um para-algo a um para-isto. As remissões elas mesmas não são consideradas, estando, contudo, ‘ai’: pois que a ocupação lhes é subordinada. Na perturbação da remissão – no não poder ser empregado para... a remissão torna-se, no entanto, expressa, embora ainda não se torne expressa como estrutura ontológica, mas fica onticamente expressa, porém, para o ver-ao-redor, o qual esbarra contra a avaria na ferramenta. Com esse despertar do ver-ao-redor da remissão para o respectivo para-isto, este fica visível e com ele a conexão-da-obra, a "oficina" inteira como aquilo onde a ocupação sempre já estava. A conexão-instrumental não reluz como algo nunca visto, mas como um todo já constante e de antemão avistado no ver-ao-redor. Mas, com esse todo, o mundo se anuncia.” (HEIDEGGER, 2012, p. 227). Na versão inglesa: “[...] our circumspection [...] gets annoyed by the damaged tool. This circumspect noticing of the reference of the particular what-for makes the what-for visible and with it the context of the world, the whole "workshop" as that in which taking care of things has always been dwelling. The context of useful things appears not as a totality never seen before, but as a totality that has continually been seen beforehand in our circumspection. But with this totality the world makes itself known”. (HEIDEGGER, 1996, p. 70).

que essas performances não impediram a mistificação de Cobain (pelo contrário, a substanciam) e uma vez que vemos uma série de outras bandas e músicos executarem esse mesmo ato no palco com efeitos diversos. Seria, assim, ao contrário, uma afirmação dessa mistificação? Talvez. Há, no entanto, uma diferença perceptível entre a maneira com a qual alguns músicos causam a destruição de seus equipamentos e a maneira como Cobain fazia. Essa diferença tem a ver com o compromisso com o próprio movimento (talvez um movimento pré-pessoal e pré-técnico), um compromisso que está além da integridade e talvez até mesmo do reconhecimento do corpo subjetivo-individual, nos moldes do que sugerimos acima com a imagem do terceiro piano, aquela figuração que precede e excede até seu próprio nome de “piano”. Esse fenômeno que estamos tentando circunscrever também se relaciona com o fluxo entre usuário e objeto delineado desde o começo do presente artigo.

Alguns músicos, quando de suas performances “destrutivas”, são muito claros em seu desejo de serem removidos do instrumento, destruindo-o, por exemplo, com o uso de um martelo ou um cortador de parafuso em uma posição estática onde a guitarra é colocada no chão e seu usuário martela de cima.

Contudo, podemos começar essa discussão ecoando uma das performances destrutivas mais conhecidas no âmbito do rock 'n roll, a performance fílmica de Jimi Hendrix no festival *Monterey Pop* (PENNEBAKER, 1969). Depois de tocar a música “Wild Thing” [Coisa selvagem], Hendrix, primeiro, se ajoelha e se senta apoiado na guitarra para “curtir” a música que continua sendo executada por seu baterista, por seu baixista e por seu próprio instrumento plugado, ainda que não manejado. Em seguida, ele despeja um líquido inflamável sobre o instrumento e atea fogo nele, assistindo-o, ajoelhado, numa postura quase ritualística, tentando conjurar fogo e energia, senão som, da guitarra. Por fim, ele baila com ela pelo palco, destruindo-a “a marretadas” (ou seja, usando a guitarra como se fosse uma marreta atirada contra os demais elementos de cena), antes de sair do palco. A guitarra continua ligada, emitindo som, ruído.¹⁵

¹⁵ A performance de destruição de Hendrix é famosíssima e levemente controversa, pois ele foi acusado por Pete Townsend e sua banda, The Who, de “roubar” a peripécia destrutiva do repertório da banda

A maioria dos músicos faz isso de maneira convencional, usando principalmente as mãos, pegando a guitarra ou violão pelo braço do instrumento e batendo repetidamente contra o chão ou, às vezes, contra outros objetos, como amplificadores e câmeras de TV. Porém, raramente eles usam todo o seu corpo em um desempenho mais comprometido que proporcione um “coice” ou uma reverberação mais visível e arriscada de volta, que vá de encontro ao instrumentista. Naturalmente, mesmo o uso das mãos implica o uso de todo o corpo e o próprio movimento de martelar ou quebrar uma guitarra repetidamente no chão exige do sujeito que ele ou ela envolva o corpo inteiro, se ele ou ela quer realizar a ação até seu fim. Por outro lado, o uso exclusivo das mãos também parece sugerir certo desejo de se desprender da totalidade do movimento desejado, ou melhor, de uma possível interpenetração que pode ocorrer em um fluxo aberto de movimento entre as duas entidades.

Alguns performers contemporâneos, como a banda inglesa Muse,¹⁶ realizam a quebra de equipamento como parte de um show pirotécnico, muitas vezes intermediado também por aparições audiovisuais, tanto nos shows ao vivo (onde são interpostos telões nas laterais e no fundo do palco com transmissão “ainda mais ao vivo” (AUSLANDER, 2008) daquele mesmo show que os espectadores estão assistindo), como em seus DVDs, nos quais a edição de imagem incorpora uma vertigem de movimento e perspectiva que não mais está no corpo do performer isoladamente, mas que é veiculada também no equipamento de registro “ao vivo”. As câmeras giram em torno do músico. E a edição retorna a ele para ressignificá-lo também, parte câmera, parte edição, parte montagem, parte registro.

inglesa. Em Monterrey, contudo, Hendrix adiciona elementos pirotécnicos e ritualísticos. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uZot7BBzgog>. Acesso em 19 de julho de 2021. Já o exemplo do parágrafo anterior pode ser ilustrado pelo seguinte vídeo da performance de Kirk Hammett, do Metallica: <https://www.youtube.com/watch?v=tj3BAYzzxts>. Acesso em 19 de julho de 2021.

¹⁶ Os exemplos de performances destrutivas do Muse são diversos. Também há muitas compilações no Youtube que demonstram bem esses aspectos, como: <https://www.youtube.com/watch?v=dnBO723xNf8>. Acesso em 19 de julho. Porém, para termos de referência, estou baseando boa parte de minhas observações em *Muse: Absolution Tour* (KIRK, 2005). Em particular, o final da faixa “Stockholm Syndrome” demonstra bem a questão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akBkj9DPN0g>. Acesso em 19 de julho de 2021.

Nas cenas que temos de Kurt Cobain quebrando seu equipamento (não nos enganemos, também parte câmera, parte edição, parte montagem, parte registro), o movimento é mais simples e não se utiliza ainda dessas ferramentas cênicas mais complexas. As encenações dos shows do Nirvana contavam com muito pouco material, sequer gráfico (não há cenários ou logos da banda), quem dirá audiovisual. Somente na turnê de *In Utero* foram colocadas árvores cênicas que remetiam ao clipe de “Heart-Shaped Box”, bem como manequins alados de figuras femininas de pele translúcida, que remetiam à capa do disco. Assim, a apresentação era sempre mais despojada. Por outro lado, o movimento corporal que Cobain apresentava na destruição de seu equipamento era mais contínuo e fluido do que em muitos casos. De modo geral, a performance parece abraçar mais claramente a noção de que aquele movimento não começa nem pertence apenas a Cobain, mas é o resultado de toda a rede básica de interações em jogo nessas cenas. O mesmo acontece, sem dúvida, nos demais casos citados acima, embora de modos diferentes. Porém, as cenas de Cobain parecem se diferenciar porque a interação é mais diretamente estabelecida entre as duas entidades dançantes, instrumento-instrumentista, sem tantas outras mediações. E, quando Cobain toma para si o movimento e o assume em seu nome e no de seu instrumento, ele é realizado de modo mais expansivo. A guitarra gira em torno de Cobain, ele se debate com ela, recebe seu coice de modo claro – seu desejo é exatamente recebê-lo; arriscar-se. Talvez seja que uma performance de fato autodestrutiva, nos moldes que veremos a seguir, só se realize caso ambos instrumento e instrumentista sejam colocados em risco e o foco da destruição não reste somente no segundo.

Muitos foram os músicos que se tornaram notórios pela quebra de instrumentos, como Jerry Lee Lewis, o próprio Jimi Hendrix e o The Who e seu guitarrista Pete Townshend. E é no caso deste último que chegamos à aproximação mais efetiva que a performance de Cobain parece ter no reino da música pop; com Townshend, infligindo a guitarra contra seu próprio crânio nos shows da banda de rock inglesa ou destruindo seu equipamento sem piedade no *The Smothers Brothers Comedy Hour* em 1967, até que

uma bomba caseira estourasse próximo de seus tímpanos, disparada a partir da bateria de Keith Moon.¹⁷

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

Pete Townshend, por sua vez, se dizia influenciado pela escrita do artista Gustav Metzger e seus ideais de Arte Autodestrutiva. Em *Damaged nature auto-destructive art* [Natureza danificada, arte autodestrutiva] (1996), Metzger traceja suas propostas em uma série de textos teóricos e manifestos. Ele fala da arte autodestrutiva como uma arte da mudança, do movimento e do crescimento (quem sabe, da expansão), ele diz que é a atividade errática que forma e transforma a materialidade para criar arte. Fala do prazer e da liberdade na destruição. Diz que são inerentes à arte autodestrutiva os processos desintegrativos e a produção de fragmentos resultantes. A energia, segundo Metzger, é o conceito central de todo trabalho, bem como ela é a técnica a ser empregada. Muitos dos exemplos dados por ele envolvem a criação de um objeto específico e, depois, sua consequente destruição em praça pública como parte inerente ao processo artístico, sua perpétua transformação e não-permanência. Para Metzger, a arte autodestrutiva é necessariamente pública e política, implicando na ação material também uma ação social, de inclinações dadaístas e revolucionárias.

Nas entrevistas de Krist Novoselic no documentário *Montage of Heck* (MORGEN, 2015) há relatos de Kurt Cobain destruindo equipamentos em ensaios de

¹⁷ Vídeo disponível no site: <https://faroutmagazine.co.uk/who-us-tv-debut-smothers-brothers-1967-townshend-moon-daltrey-entwistle/>. Acesso em 19 de julho de 2021. Ver também: <https://www.youtube.com/watch?v=qjN5uHRIcJM>. Acesso em 24 de julho de 2021.

banda e, claro, em shows, mas nunca sozinho em sua casa, sua oficina particular (para usar o termo de Heidegger). Ora, mesmo que a destruição ocorresse ali, quem poderia dar testemunhos senão o próprio Cobain? Assim, a performance aqui historicizada não pode ser vista como ensaiada num espaço alheio ao público,¹⁸ pois era sempre interacional, ainda que houvesse apenas três indivíduos ali, os membros da banda. Isso não significa que o desempenho seja completamente alheio a uma técnica desenvolvida numa “oficina particular”. Há improvisação ali, sim. Porém, muito parecido com o *contact improvisation* de Steve Paxton, há um desenvolvimento da técnica através da interação que ocorre ao longo do tempo e devido à prática recorrente, em especial, num ambiente público.

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

No caso de Kurt Cobain, essa técnica parece ter sido desenvolvida pelo desempenho consistente dos movimentos improvisacionais de destruição em alguns ensaios e na maioria dos shows do Nirvana. Uma (pré)técnica desenvolvida no ato de fazer, repetidamente, a intervalos regulares, por um período prolongado de tempo e com um componente inseparável de interação. Podemos falar, nesse sentido, de sua performance destrutiva como rasura pública ou palimpsesto. Porém, ela se torna significativa e talvez seja potente apenas pela concorrente intimidade, essa, sim, desenvolvida no âmbito da oficina privada, entre instrumento e instrumentista.

A interação, portanto, como um componente permanente, não é apenas entre Kurt Cobain e o público, nem mesmo se considerarmos a participação mais recorrente dos membros da banda, ou ainda a produção do ambiente sonoro que está sendo

¹⁸ Devido à barreira do testemunho silente de Cobain, que constitui também, nas linhas deste trabalho, a barreira da alteridade entre sujeito e objeto.

realizado, mas, mais consistentemente, é um conjunto interativo de gestos e movimentos – íntimos! – entre Kurt Cobain e seu instrumento, a prótese mecânica em seu corpo, seu excedente constitutivo. Ele mesmo talvez seja o excedente do instrumento, aquilo que lhe permite florescer em outra coisa, como notas de seus vocais que reincidentem sobre os acordes do instrumento para fazê-los florescer em escalas maiores ou menores, indefinidas na voz isolada do instrumento; este, agora parte de uma transformação que só se completa se presenciada, se assistida.

A guitarra, após a destruição, não está mais disponível para serviço, deve ser reconstruída e entrar em rasura ela própria. Nas primeiras turnês do Nirvana, a banda realizava seu quebra-quebra de equipamentos à noite e, como eles não tinham dinheiro para novos instrumentos, eles os reconstituíam durante o(s) dia(s) seguinte(s), antes da próxima apresentação. Eis o depoimento do baterista Chad Channing, sobre as primeiras turnês, antes do sucesso de *Nevermind*: “Havia três guitarras diferentes que eram todas feitas à mão e pintadas com spray de cores diferentes. Então, quando uma guitarra era destruída, nós só pegávamos as tripas dela e colocávamos em outra” (TRUE, 2006, p. 181, tradução minha).¹⁹ Eis a flor da guitarra, anônima e feita em série. A presença visível despedaçada faz com que se saiba dela apenas para que se retraia novamente na manipulação daquilo que recebe cuidado, isto é, do que está sendo colocado em reparo.

Em certa medida, esse procedimento foi transferido para as turnês posteriores do Nirvana, mas, então, Cobain tinha suas guitarras favoritas que ele não quebrava, só o fazendo com guitarras mais genéricas que poderiam ser remontadas mais tarde ou não. Estaria ele terminantemente cooptado pela indústria musical e suas guitarras historicizadas? Curiosamente, as guitarras de Cobain, especialmente as que foram destruídas (mas também algumas intactas) restam em exibição na exposição permanente sobre a banda no Museu da Arte Pop de Seattle, historicizadas e historicizantes, como

¹⁹ No texto fonte, a citação completa: “‘I think Kurt had made guitars,’ says Chad. ‘He had the necks made, and cut out the bodies. There were three different guitars that were all handmade and spray-painted different colours, like powder blue. So when a guitar got destroyed, we’d just take the guts out and put it in another one’” (TRUE, 2006, p. 181). É notável nessa adição, a intimidade que Kurt tinha com suas guitarras, equiparável, de fato, a um artífice, e a abordagem quase frankensteiniana em sua lida com o corpo delas durante as turnês.

ícones singularizados e nomeados de acordo com a data e local de sua destruição, marcadas indelevelmente por seu usuário, como se fossem parte de um evento ritual irrepitível (o que forma um paradoxo) realizado em público. Essas guitarras atestam por extensão de si também a destruição final de seu usuário e constituem parte da mítica associada a ele e a elas.

FEITO BALA

Há um vídeo em particular, do Festival de Reading em 1991,²⁰ em que Cobain vai até a frente do extenso palco, mais próximo do público, que mesmo assim resta longe dele, pois há uma divisória grande entre palco e público. Ele está de costas para a plateia, com a guitarra em volta do corpo. O ruído da microfonia povoa o ar. Cobain se prepara, toma distância, busca fôlego e corre em direção à bateria. Arremessa-se de cabeça. Pousa. Desfaz, em parte, a montagem da bateria. O instrumento é alheio, mas a prática, por um átimo, é sua, tantas vezes já efetuada ao longo dos anos. Um momento ele fica deitado, de pernas para o ar. Vemos apenas o fim de suas pernas e os pés. A câmera gira, mostra o público que vibra e aplaude. O câmera-man anda pelo palco, contorna os amplificadores e segue Cobain que já se recompôs. Ele acena para o público e sai, calmamente, não antes de buscar sua bebida na parte da frente do palco. Assim, ele mostra que estava em modo de encenação e a performance havia acabado.

É possível que Cobain obtivesse uma experiência diferente desses objetos durante aquele tipo de destruição executada em frente ao público. A performance, afinal, muda o que o sujeito sabe do objeto e como ele o percebe, ou lhe dá, pelo menos, um perfil diferente de si, reconstrói aquela relação, traz ao mundo algo novo a partir dela. E, portanto, muda o próprio espaço do corpo habitual-subjetivo, expande-o em novas direções às quais a destruição do objeto (ponta elusiva da bengala) o levou,

²⁰ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=valaixXmOI>. Há também várias compilações de cenas similares no Youtube. Boa parte dessas cenas pode ser vista no clipe da canção póstuma “You know you’re right”, dirigido por Chris Hafner (2002), principalmente a partir da metade do clipe. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qv96yJYhk3M>. Acessos em 19 de julho de 2021.

constituindo seu novo alcance. Por extensão, o mesmo acontece com o público (aqui estou desconsiderando completamente as diferenças de percepção entre a audiência ao vivo e o público submetido à câmera de gravação). Ao se retirar da cena com um aceno para o público, Cobain sinaliza que também está reconstruindo um relacionamento lá, do qual ele está consciente. Ele está dando diferentes perfis de si mesmo para o público, recebendo diferentes respostas da plateia, expandindo aquela relação, o que pode significar perfis diferentes em sua própria percepção do público e de seu ofício.

Quanto aos instrumentos, eles se mantêm ativos no sentido de que reconstruem seu usuário, ou melhor, desde que haja trânsito nessa relação. Contudo, ali já não há mais apenas um martelo que serve a um ferreiro para martelar, como no exemplo de Heidegger. Agora é outra coisa, uma coisa que desabrocha; o usuário deste objeto igualmente não é mais apenas um sujeito que martela, também é outra coisa. Da mesma forma, o produto disponibilizado para o público não é mais uma coisa martelada, mas outra coisa. Tudo isso, pelo contato distinto proporcionado pela interação tátil dessas duas entidades, a saber, um choque em praça pública.

Há também um sentido em que Cobain poderia estar destruindo seus instrumentos como uma revolta contra o seu próprio utilitarismo, na tentativa de mostrar o caráter mundano não apenas de sua guitarra, mas de si mesmo como intérprete. E um destaque interessante para nosso argumento aqui é a sugestão dada por Gustav Metzger de que os processos desintegrativos da arte autodestrutiva podem ser executados de inúmeras formas, alguns podem durar dois minutos, outros vinte anos.

O artista não quer dar seu trabalho para uma sociedade tão vil quanto esta. Então a arte autodestrutiva se torna um tipo de boicote. O artista se recusa a incorporar seus melhores valores em trabalhos permanentes que possam ser comprados, desfrutados e apropriados pela classe que ele detesta (METZGER, 1996, p. 49, tradução minha)²¹

²¹ No texto fonte: “There is another aspect. The artist does not want to give his work to a society as foul as this one. So autodestructive art becomes a kind of boycott. The artist refuses to embody his finest values in permanent works to be bought, enjoyed, and appropriated by the class whom he detests [...]” (METZGER, 1996, p. 49)

E, sim, aqui, sugiro que Cobain veio a odiar parte de seu público, como ele próprio afirmou.²² Essa mudança foi parte também de seu desencanto com a experiência do palco e com a música/comunidade do *punk rock*.

O argumento de Metzger parece se ligar, sobretudo, ao discurso de Cobain em sua carta de suicídio, na qual o cantor menciona a ligação ética para com essa comunidade. Depois disso, sua mensagem parece ser a de que ele não pode mais se apresentar ao vivo sem sentir que há uma obrigação impessoal e constringente que ele terminantemente atrela ao palco, algo como “bater o ponto” no trabalho. Sua energia para transformar o artista e o seu duplo (ou seja, ele mesmo, ainda que alguém de seu nome!) em performance se esgotara, já não havia ponta elusiva da bengala-guitarra que o alcançasse a um horizonte qualquer. Se pensarmos nisso em retrospectiva, quando visualizamos Cobain como um trabalho finalizado de arte autodestrutiva (tomando a liberdade de transformar toda a sua vida e obra em um objeto, um objeto artístico de arte autodestrutiva), podemos perguntar em que ele estava a trabalhar, então, destruindo sistematicamente seus membros protéticos (ainda que genéricos e substituíveis) noite após noite? Talvez a ironia seja exatamente o fato de que, noite após noite, ele estava a oferecer seu corpo, tanto o duplo quanto ele mesmo, ao público, em público, como finalmente fez ao agir em suicídio, mas num processo que durou, como produto acabado e vendável, vinte e sete anos, finalizado por um tiro de espingarda, no silêncio de sua oficina privada. Ou melhor, na estufa de sua mansão, há pouco adquirida.

²² Uma das instâncias mais relevantes desse ódio aparece numa publicação levada a cabo pelo próprio Cobain, o encarte de seu álbum de compilações *Incesticide*, lançado em dezembro de 1992. Cobain escreve: “I don't feel the least bit guilty for commercially exploiting a completely exhausted Rock youth Culture because, at this point in rock history, Punk Rock (while still sacred to some) is, to me, dead and gone. [...] At this point I have a request for our fans. If any of you in any way hate homosexuals, people of different color, or women, please do this one favor for us - leave us the fuck alone! Don't come to our shows and don't buy our records. Last year, a girl was rapped by two wastes of sperm and eggs while they sang the lyrics to our song "Polly." I have a hard time carrying on knowing there are plankton like that in our audience. Sorry to be so anally P.C. but that's the way I feel. Love, Kurt (the blond one)” (COBAIN, 1992). A popularidade do Nirvana atraiu diversos seguimentos populacionais para o material da banda. Assim, a noção de comunidade que Cobain tanto prezava na experiência do *punk rock* foi destruída.

REFERÊNCIAS

AUSLANDER, Philip. **Liveness: performance in a mediatized culture**. Routledge, New York, 2008.

BRITO, João Luiz Teixeira. **O corpo de Kurt Cobain: ruído da linguagem pop** In Utero. 2020. 337f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Salvador (BA), 2020.

BUTLER, Judith. “Merleau-Ponty and the touch of Malebranche”. In: CARMAN, Taylor; HANSEN, Mark (Ed.). **The Merleau-Ponty Companion**. Cambridge University Press, 2005

CARLSON, Marvin A. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: EDUFMG, 2009.

COBAIN, Kurt; GROHL, Dave; NOVOSELIC, Krist. **In Utero**. Engenharia de som por Steve Albini. Santa Monica. DGC Records. 1993. 1 disco sonoro.

COBAIN, Kurt; GROHL, Dave; NOVOSELIC, Krist, et al. **Incesticide**. The David Geffen Company, 1992. 1 disco sonoro.

_____. **Suicide note**. Seattle. 1994. Disponível em: <https://kurtcobainssuicidenote.com/>. Acesso em 12 de setembro de 2018.

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

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

HAFNER, Chris. **You know you’re right**. Dirigido por Chris Hafner. Performance de Nirvana. Geffen Records. 2002

HARMAN, Graham. The Third Table. In: **100 Notizen - 100 Gedanken** (100 Notes – 100 Thoughts): No. 085. Documenta (13). Kassel: Erschienen im Hatje Cantz. 2012.

_____. **Tool-being: Heidegger and the Metaphysics of Objects**. Open Court. Chicago and La Salle, Illinois, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Being and Time**. State University Press. New York, 1996.

_____. **Ensaaios e conferências.** Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Editora Vozes, Petrópolis. 2002.

_____. **Ser e Tempo.** Martin Heidegger; tradução, organização, nota prévia, anexos e notas Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

JONES, Steven. **Against Technology:** from the Luddites to Neo-Luddism. Routledge. New York, NY. 2006

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia – estudos culturais:** identidade e política entre o moderno e o pós-moderno / Douglas Kellner; tradução de Ivone Castilho Benedetti. - - Bauru, SP: EDUSC, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenologie de la perception.** Gallimard, 2001.

METZGER, Gustav. **Damaged Nature, Auto-Destructive Art.** Russel Press, Nottingham. 1996.

NIRVANA. **With the lights out.** Nirvana [boxset] DGC and Universal. Geffen records, 2004. 4 DVDs.

PENNEBAKER. Donn Alan. **Monterey Pop.** Produzido por John Phillips-Lou Adler e Leacock-Pennebaker. Filmado por D. A. Pennebaker no Monterey Pop Festival, em junho de 1967. 1969.

POLANSKY, Roman. **The pianist.** Escrito por Ronald Harwood; baseado no livro de Wladyslaw Szpilman. R.P. Productions, Heritage Films, Studio Babelsberg. Los Angeles. 2002.

TRUE, Everett. **Nirvana: the biography.** Da Capo Press edition. Omnibus Prese, 2006.

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

Recebido em 24 de julho de 2021.

Aprovado em 01 de novembro de 2021.