

# Cartas não enviadas: os limites de intimidade e publicidade, gestação literária e o gênero das cartas de Kurt Cobain

João Luiz Teixeira de Brito <sup>130</sup>  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

## Resumo

Uma carta não enviada é de fato uma carta? O que há de se dizer quando não há receptor algum, pois, as cartas nunca foram enviadas, nunca encontraram seus destinatários, quem sabe, indo parar no *Dead Letter Offices*, onde certo escriturário ficcional, certa vez, trabalhou? Elas, as cartas, ainda assim existem, seus corpos persistem. Seriam, contudo, cartas? E o que dizer de uma carta suicida endereçada a um amigo imaginário de infância? Esse artigo se dedicará a explorar algumas missivas escritas e nunca enviadas pelo compositor norte-americano Kurt Cobain para vislumbrar o debate entre a intimidade e publicidade no seu gesto de grafia. Utilizando o personagem de Herman Melville em *Bartleby, o escrevente* e conceitos retirados das obras de Carrie Jaurés Noland, Liliana Coutinho e Arthur Rimbaud como fundos teóricos, farei um esforço para colocar em termos literários um debate corporal que se estabelece entre indivíduo e sociedade, na gana comunicativa da performance artística, e cujo argumento pendular mediador da fala será exatamente a imagem das cartas não enviadas. As cartas são as principais ferramentas dessa análise. Dobro-me por sobre elas em gestação, em busca do efeito de que sejam percebidas no limite de seu gênero.

## Palavras-chave

Kurt Cobain. Cartas. Corpo. Ruído. Bartleby.

---

<sup>130</sup> Graduado em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Ceará. Mestre em Letras, pela mesma instituição, com pesquisa na área de Literatura Comparada relacionada às adaptações filmicas de obras da Literatura Beat norte-americana. Doutorando em Letras, pela Universidade Federal da Bahia, na área de Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, com pesquisa sobre cultura pop contemporânea, mais precisamente, sobre a vida e obra do cantor e compositor norte-americano Kurt Cobain.

## **Dead Letter Offices: entre o íntimo e o publicado**

Entrevistando a si, como se fosse ao mesmo tempo um jornalista e o vocalista do Nirvana, Kurt Cobain escreve em seus diários: “Punk é liberdade musical. É dizer, fazer, tocar o que você quer. Nirvana significa liberdade da dor e do sofrimento no mundo exterior e isso é muito próximo de a minha definição de punk-rock’, exclama o guitarrista Kurt Kobain” (COBAIN, 2002, p. 166, tradução minha) <sup>131</sup>.

Em 2002, lançaram-se os diários mimeografados de Kurt Cobain para o mundo. O lançamento constitui um gesto complexo. Os diversos cadernos que ele usara ao longo da vida (alguns dos quais foram roubados por fãs e divulgados à época) foram compilados em um só caderno. As diversas páginas foram mimeografadas e organizadas de modo mais ou menos cronológico, de acordo com a data presumida das entradas. Foi uma publicação que gerou grande interesse por parte dos fãs do Nirvana, ávidos a destrinchar as subjetividades de seu ídolo, ainda mais com a possibilidade de apropriar-se do peso aurático de um produto que possuía a própria grafia de Cobain, sua marca indelével, o registro de sua presença e performance corporal íntima.

Por outro lado, era natural que se gerasse também alguma controvérsia. Cobain tivera sempre uma relação arredia com a fama e com escrutínio de sua vida pessoal como artista. Como o compositor do Nirvana se sentiria a respeito de ter seus pensamentos mais íntimos expostos, tornados públicos e rentáveis<sup>132</sup>?

A relação de Cobain com esses diários, entretanto, não parecia ser uma de extremo sigilo. Pelo contrário, o vocalista do Nirvana costumava compartilhar suas entradas em diários com os visitantes de sua casa, que encontravam os textos espalhados pelos aposentos, e, também com seu público, pois eram dali que saíam pinçados em colagens

---

<sup>131</sup> Cobain referia-se a si mesmo na terceira pessoa nesse “artigo jornalístico” encontrado em seus diários. Muitas vezes, são encontradas referências ao músico Cobain, com uma série de variações desse alter-ego roqueiro, seja Kurt Kobain, Kurt Kobain ou Kurt Kobane. É importante ressaltar, sobre as traduções dessas entradas nos diários de Cobain, que estou preservando a coloquialidade do discurso e tentando encontrar correspondências para certos erros gramaticais sistemáticos, como uma escolha estilística minha de tradução.

<sup>132</sup> É interessante pensar, nesse contexto, sobre a natureza dos blogs. A certo ponto dos anos 2000, os blogs passaram a funcionar como diários pessoais abertos ao público, por sua natureza digital, sempre revolventes. As mídias sociais de hoje também não fogem muito do formato diarístico daqueles primeiros blogs e fotologs. É patente pensar, contudo, que, tal qual os diários de Cobain, esses blogs envolvem uma performance (seja digital ou analógica) que paira necessariamente entre o público e o privado.

disjuntivas os versos de suas canções, através de um método herdeiro do dadaísmo, muito próximo ao *cut-up* de William Burrows<sup>133</sup>. Ora, o próprio gesto de grafar sugere uma necessidade de deixar uma impressão (até certo ponto) duradoura no mundo, para além do corpo material/subjetivo que traça aquelas linhas.

Tanto a prática do diário não era sigilosa que o prólogo ao corpo textual dos *Journals* é uma dessas páginas manuscritas por ele, presumivelmente uma das páginas iniciais de seus muitos diários. Trata-se de uma página em que Cobain pede inicialmente que não se leia o diário dele em sua ausência e na linha seguinte ele explica que está saindo para o trabalho e pede para que a pessoa a quem é endereçada a missiva leia o seu diário, vasculhe suas coisas e o descubra (descubra ele, Cobain)<sup>134</sup>.

Claro, essa mensagem foi provavelmente endereçada a alguém que dividia a intimidade de Cobain, não ao público em geral. Mas essa foi, afinal, a grande batalha e a grande dissonância da vida e obra do Nirvana e de Cobain, o conflito entre o que é privado e o que é público, o debate do que é local e íntimo a uma pequena comunidade subsistente versus o que é global, amplamente disseminado e rentável. Podemos considerar que a mensagem do prólogo dos *Journals* foi enfatizada de modo a justificar a publicação sem prejuízos à imagem dos agentes que permitiram essa divulgação, mas, ainda assim, não é menos verdade que essa atitude em si pontua muito bem um ponto chave da poética que cerca a figura de Cobain.

O fato é que os textos estão publicados e – muito importante – *na grafia de Cobain* (ou em reproduções maquínicas desta), o que, todavia, é índice de uma intimidade real ou imaginada e depoente de uma performance corporal que uma vez existiu. Todos os traços fugidios que foram uma vez impressos ali, inclusive os que foram rasurados, ainda restam ou parecem restar como elementos de comprovação histórica de uma performance corporal, da presença de um indivíduo.

Ainda que tivessem sido grafadas em busca da eternidade e da posteridade de um nome artístico para si ou quer constituíssem apenas uma busca egocêntrica incessante de impressionar, fazer falar, trazer à luz o duplo silencioso daquele que afinal escreve e se deixa ler, os diários restavam, até o ponto de sua publicação, apenas nos arquivos pessoais de Cobain. Qual o efeito de trazer à luz esse duplo silencioso? Qual o efeito de vasculhar o *Dead Letter Office*, o arquivo morto de um defunto?

---

<sup>133</sup> Para mais detalhes sobre essa questão, ver o artigo de John Rocco “Closing the circle: that punk with Burroughs” (ROCCO, 1998).

<sup>134</sup> No original: “figure me out” (COBAIN, 2002).

O gênero epistolar é grandemente explorado por Cobain em seus diários. São cartas escritas e nunca enviadas a amigos reais ou imaginários, colegas de banda, outros músicos, namoradas, jornalistas, desafetos, etc<sup>135</sup>. As cartas de Cobain são (ou restam assim nos diários), portanto, comunicações nunca efetuadas para com os destinatários a quem eram inicialmente endereçadas e, por isso, até certo ponto, elas podem ser consideradas somente ficcionais, quem sabe, inclusive, impessoais, abertas ao público apenas pelo ruído desenhado na ausência de seus sujeitos. Elas têm destinatários e situações reais em suas inscrições, mas, em mais de um sentido são cartas mortas: não-enviadas e mimeografadas. Talvez, possam ser entendidas – e este é meu argumento aqui – como signos de uma rejeição latente, embora não absoluta, do contrato social. Afinal, ainda há nelas a inscrição, ainda há a carta, ainda resiste ali a letra, mesmo que nunca enviada; e paradoxalmente publicada.

Há ali um gesto comunicativo e um resíduo material que indica, quem sabe, fé, possibilidade de comunhão, de comunicação dentro de uma comunidade fechada, ainda que na ausência do corpo material do indivíduo. Portanto esse gesto de negação/resistência ao vínculo social, ainda que deponha em vários momentos sobre a falta de fé na comunicação humana, resguarda, para um futuro apenas vislumbrante, um desejo de sua efetivação comunicativa no corpo da escrita como literatura. Não é absoluto e completo, (talvez) até que cheguemos a sua última carta (não) enviada e, essa, “não publicada” junto às outras, a carta suicida de Cobain.

No sentido dessa rejeição ao vínculo social, epitomado pelo suicídio, remeto os gestos de Cobain à figura do escriturário Bartleby, de Herman Melville. No conto, o advogado, chefe de Bartleby e narrador da história, contrata o personagem-título como escrivão em seu escritório para produzir cópias de documentos legais, hipotecas e escrituras. Inicialmente, Bartleby cumpre suas funções diligentemente, mas pouco a pouco ele passa a se recusar a cumpri-las. Daí surge seu bordão “*I would prefer not to*”, celebrado lema de desobediência civil frente a um sistema que interrompe os desejos e vivências individuais em cumprimento das demandas mais amplas da sociedade e do mercado. A recusa de Bartleby se inflama (inflama talvez seja a palavra errada, uma vez que essa recusa tem muito mais a ver com uma passividade terminal do que com a paixão que a chama suscita) até o ponto em que ele se recusa a comer. Nesse momento, ele já se encontra preso por se recusar a sair dos aposentos em que estavam os escritórios do advogado, mesmo depois que este já o demitira e

---

<sup>135</sup> Presume-se, da maioria das cartas, por ser uma prática comum de Cobain, que elas não foram enviadas, embora essa comprovação seja difícil. Outras podem ter sido de fato enviadas, restando nos cadernos apenas seu rascunho, como aconteceu, por exemplo, com alguns releases escritos para o Nirvana.

já mudara seu estabelecimento para outro ponto comercial em Wall Street. Bartleby morre na cadeia, de inanição, e o narrador termina o conto com o lamento “Ah Bartleby! Ah a humanidade!” (MELVILLE, 2014, p. 80). Antes, contudo, ele descobre algo ainda mais enigmático sobre o passado de Bartleby (até isso o escriturário havia se recusado a compartilhar, seu passado, sua vida). Seu emprego anterior era no *Dead Letter Office* dos correios americanos, setor responsável por lidar com as correspondências que não eram capazes de atingir seus destinatários, por qualquer que fosse a razão.

Esse detalhe abre espaço para especulações sobre o progressivo recolhimento de Bartleby, relacionado possivelmente a seu emprego junto ao advogado e à necessidade do cumprimento de seus deveres como copista, mas também com o emprego anterior, simbolicamente, denunciante da incapacidade fundamental da comunicação humana e da futilidade de seus esforços práticos frente à natureza inescapavelmente mortal do ser e do caráter errático das experiências mundanas.

### Gestação literária

As célebres letras que foram mais tarde publicadas pelo Nirvana em formato de canções radiofônicas germinam nos diários de Kurt Cobain entre toda uma panóplia de ruído gráfico. Constam na publicação desenhos, cartas, depoimentos, poemas, quadrinhos, apontamentos, cartazes de shows, possíveis releases da banda, itens tanto grafados quanto impressos. As letras se mostram em relances. Estão diferentes, porém identificáveis para aqueles iniciados que as conhecem em sua versão final.

As opiniões de Cobain são também apresentadas nos diários e variam grandemente numa amplitude que cobre política, arte, o mercado da música, relacionamentos pessoais etc. Torna-se, acerca disso, importante ressaltar um ponto apresentado por Cobain nesses escritos. Ele escreve: “Isso não deve ser levado a sério, Isso não deve ser lido como opiniões. Deve ser lido como *poesia*. [reversão para a prosa nesse ponto] Fica óbvio que eu estou no nível de educação mais ou menos do 1º ano do colegial” (COBAIN, 2002, p. 185, tradução, realce e comentário meus) <sup>136</sup>.

Talvez seja muito simplista, em sua distinção, a forma inicial como Cobain contrapõe a seriedade das opiniões e a escrita poética, mas ele desenvolve essa distinção

---

<sup>136</sup> Note-se a reversão de poesia para prosa. Cobain estava escrevendo em versos ou, pelo menos, estruturando formalmente sua escrita de modo a que fossem entendidos como versos. Quando fala a palavra poesia, ele reverte seu discurso para o formato de prosa e lança uma justificação para sua falta de “cultura elevada”.

novamente em outras seções. Especificamente no trecho a seguir, Cobain discute um pouco suas noções, um tanto confusas, acerca de sua escrita lírica, suas formulações mais prosaicas e a sua função de autor:

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

Gostaria de destacar ainda outros usos que Cobain faz das palavras “arte” e, especialmente, “poesia” ou “literatura”. Uma das poucas menções a “literatura” vem numa carta não enviada a seu amigo de infância Jesse, Cobain diz: “Eu estou gripado agora e não estou a fim de conjurar literatura sagaz” (COBAIN, 2002, p. 33, tradução minha). Uma menção boba à palavra “literatura” que certamente não implicará aqui em: tudo o que Cobain escrevia em certo estado de espírito era percebido por ele como literatura. Pelo contrário, implica que ele percebia a literatura como um esforço de maior grandeza (como sugere a relutância em se dedicar àquilo no momento descrito), nascida talvez de um impulso intelectual criador (como sugere o verbo conjurar). Ainda, a palavra sagaz, ou *witty* no original, talvez implique uma qualidade da literatura que se discerne da linguagem cotidiana como superior por sua sagacidade.

Segue agora outra definição, agora de punk-rock, por Cobain:

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

Volto, por ora, ao primeiro trecho citado nessa seção (COBAIN, 2002, p. 185) para destacar naquela passagem ainda o constrangimento que o autor impõe a si, ao formular-se como um indivíduo sem educação formal. É verdade que Cobain largou a escola e levou

uma vida marginal em sua adolescência e juventude, migrando de sofá a sofá, dormindo nas recepções de hospitais, sendo sustentado pela primeira namorada Tracy Chapman e, mais tarde, morando na traseira de seu carro. Contudo, ele sempre primou por sua formação artística e intelectual, de uma forma ou de outra:

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

Esse trecho já preconiza o desencantamento com o mundo pelo qual o fundador do Nirvana passou. Afinal, se esses diários remetem a outra carta não compilada na publicação de 2002, mas igualmente manuscrita pela performance corporal do mesmo Cobain, é a carta de suicídio do músico. Esta, já desde sua formulação e pelo contexto de sua execução, mais propensa à escrita de uma historiografia aberta à sociedade.

## Música surda

O desencantamento de Cobain com a vida e com possibilidade da arte é notado progressivamente na leitura de seus diários. Momentos em que o músico se refere à sua produção, seja no diário como “poesia” (p. 263), seja no âmbito dos trabalhos com o Nirvana como “arte” (p. 245), surgem comumente acompanhadas pelo desencantamento com a possibilidade da comunicação verbal. Há de se dizer algo também pelo fato de que as conjecturas de Cobain acerca de arte e literatura comumente se abrirem a partir de um contexto comunicativo que é dialógico e endereçado, a saber, o gênero epistolar, mas cujo outro silencia ou foi extinto pela não-comunicação de seu não-envio, como argumentarei adiante.

De modo aberto, o desencantamento de que falo aparece formulado: “A comunicação verbal está exaurida” (COBAIN, 2002, p. 112) e há pelo menos duas entradas que começam com a frase “*Words suck*”, que traduzo por “Palavras são um saco”. Na mais notável delas, Cobain se debruça sobre o trabalho dos Melvins e tenta explicar o que há de tão especial numa de suas bandas favoritas. Essa referência é importante, uma vez que os Melvins, conterrâneos de Cobain em Aberdeen, no estado norte americano de Washington,

constituíram a primeira marcada experiência de Cobain com o punk-rock e seu tipo específico de performance. Os Melvins permaneceriam como modelo de autenticidade punk ao longo de toda a carreira do Nirvana.

Eis o trecho, retirado de outra carta não enviada, dessa vez a “BUZZ”, vocalista e guitarrista dos Melvins:

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

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

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

Várias palavras estão em destaque no primeiro parágrafo (que se assemelha ao release de uma banda): PALAVRAS, PALAVRAS, EM, MELVINS, SENTIR, ENERGIA, ENERGIA, SENTIMENTO, MELVINS, EMOÇÃO e, finalmente, VIOLÊNCIA. Nessa resenha inicial, Cobain se refere à *energia negativa* produzida numa performance ao vivo (mais tarde tentarei atar esse conceito à energia produtora preconizada por Arthur Rimbaud, no âmbito literário). É, enfim, um humor, uma atmosfera, uma energia<sup>137</sup>.

Essa energia negativa percebo e entendo não como uma energia necessariamente ruim ou sequer ligada a forças polarizadoras de moral, mas como uma força adversa à representação, uma forma de conhecimento não verbal e também não exatamente imagética, quem sabe, uma experiência de construção epistemológica diversa, necessariamente pública (ou aberta ao público), força política e interativa, que não é nem afirmação ou negação, mas

<sup>137</sup> Para não correremos o risco de romantizar em excesso a apresentação de uma banda de punk rock, dou a palavra ao ícone punk, Richard Hell, num depoimento que será interessante mais a frente, em analogia a Cobain: “Nunca gostei de ir a concertos. Não entendo pra que as plateias vão a concertos. Não entendo mesmo. Não entro nesta coisa de união que ouço as pessoas descrever. Sentí isso num jogo dos Knicks; gostei daquela vibração e excitação durante o último tempo do jogo, mas não sinto isso em shows de rock & roll. Não gosto de estar lá com todas aquelas pessoas; quando ficavam olhando pra mim quando eu estava no palco – eu ficava muito desconfiado com aquilo. Eu era muito desdenhoso em relação a todo aparato. Era bem evidente o quão vazia era aquela porra toda.” (MCCAIN, 2004, p. 73)

ruído. Em outros termos, um escracho de experiência realizada através do corpo do indivíduo em interação com seu meio e comunidade (seja essa comunidade material, descritiva ou imaginativa). Essa construção é forçada (talvez) quando, seguindo o raciocínio de Cobain na carta anterior, as palavras se perdem em ruído, ou quando são forçadas a uma experiência comunal? E o que acontece quando as palavras são afinal definidas pela letra?

Vamos a um exemplo próprio da cultura punk para vermos se podemos estabelecer com mais propriedade que experiência seja essa. Vejamos o relato de Scott Kempner sobre seu primeiro encontro com os *The Stooges*, a mítica banda de Iggy Pop nos anos 1960, padrinhos do punk rock e autores do álbum favorito de Kurt Cobain, *Raw Power*, de 1973:

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

A periculosidade era uma constante no modo como as performances de Iggy Pop eram descritas e nos remetem certamente à violência descrita por Cobain acima, a lembrança de que vivemos todos os dias dentre violência. Mas outro ponto vital aqui é a ênfase no modo “psíquico” com que Iggy *feria* seus confrades.

Sou remetido por esse trecho a um artigo de Liliana Coutinho sobre performance. No texto, a pesquisadora brasileira discute uma concepção de filosofia baseada na performance. O artigo se intitula “Uma filosofia performativa: a dança como metáfora filosófica no texto de Alphonso Linguis, *The first person singular*” e consta na compilação *A performance ensaiada* (2011), organizada por Wellington Júnior. No texto, Coutinho fala não apenas da necessidade de corporificar certos conceitos filosóficos e noções epistemológicas como também da natureza necessariamente relacional e ativa que certos processos de conhecimento e comunicação devem ter, especialmente quando falamos de uma performance. O corpo de Iggy Pop, no trecho acima se colocava em risco, é verdade. Mas não era apenas o seu corpo individual que estava em jogo naquele momento. Ele investia o espaço sensível de uma energia que era compartilhada ativamente pelos demais sujeitos ali presentes, afetantes e

afetados pela performance, de modo que não se poderia traçar uma linha divisória precisa entre o que era estético, emocional, psíquico, material, abstrato, significado e forma, bem como não se poderia efetuar um traço absolutamente final entre o que era indivíduo e o que era comunidade ou ambiente. A performance se dava no espaço tempo do infinito agora<sup>138</sup>.

Um processo similar acontece até certo ponto, parece-me, com os textos dessas cartas. Elas se nos correspondem apenas quando entram em risco, em crise, precarizadas pela falta de comunicação, pela incompletude de seus remetentes e destinatários no ciclo comunicativo tradicional. Elas escapam e se abrem, riscadas, ao público, ao jogo, ao tal infinito agora.

A contradição entre o agora e o infinito, entre o íntimo e o público, sempre presente na produção do Nirvana, vem à tona novamente, quando Cobain sugere, em sua carta a Buzz Osborne, que essa atmosfera, essa energia negativa, essa canção surda não é o suficiente. É necessário eternizá-la, de alguma forma. É necessário que se saiba o que o cantor está dizendo. É necessário comunicar, apesar da falência da comunicação verbal. É necessário, mais que comunicar, *grafar*. Qual a grafia manuscrita dos diários de Cobain, parte íntima e comunitária, parte escancarada e global, esse gesto atesta um desejo de construir uma memória que perdure para além da vida limitada do corpo que realiza a sua performance, para além da performance ritual plástica de seu corpo<sup>139</sup>, para além do seio cíclico, pacientemente em decantação, de uma comunidade. Havia urgência no seu pedido: era necessário publicitar, buscar o eterno. Era necessário para além de criar voz, registrar voz. E voz, qualquer que seja seu timbre, seja voz ou registro, por ser meio e matéria, implica também ruído, que, no presente entendimento, é exatamente a potência transformativa do texto emitido.

É verdade, o pedido para que os Melvins grafem suas letras num próximo álbum não vem antes da ressalva aparentemente mirada em demonstrar uma descolada falta

---

<sup>138</sup> Uma referência interessantíssima nessa discussão é a dos textos de Leda Maria Martins (2002) sobre os rituais de matriz africana observados na cultura brasileira. Martins desenvolve o conceito de afrografias, a ser entendido como uma nova forma epistemológica, de modo a pensar a potência performática dos rituais e festejos, por exemplo, do congado mineiro como formas resistivas de historiografia (ou talvez, como formas resistivas ao próprio conceito de historiografia). A partir de uma perspectiva historiográfica mais tradicional, positivista, esse entendimento seria inaceitável, uma vez que as afrografias se baseiam em princípios de deslocamento, metamorfose e recobrimento; elas se desenham como um saber dos gestos e dos timbres, das práticas performáticas, do corpo e da voz; elas se escrevem em rasura, através da repetibilidade em diferença tão própria do ensaio e da performance.

<sup>139</sup> Uso ritual aqui para me referir ao evento do show dentro da comunidade punk, equiparando o termo, em certo sentido, ao uso feito por Leda Maria Martins. Já plástico aqui tem o sentido deixado na palavra por Friedrich Nietzsche em *Segunda Consideração Intempestiva*, como uma condição própria de um indivíduo, uma comunidade ou uma cultura de dominar e se apropriar do passado num gesto crítico e consciente que toma para si o curso da história e através de uma força plástica dá direção, remonta e cura o que são apenas fraturas e cacoc, “incorporando o que é estranho e passado, curando feridas, restabelecendo o perdido, reconstituindo por si mesmo as formas partidas” (NIETZSCHE, 2003, p. 10).

de interesse, ou seja, demonstrar falsamente (ou não) que as letras não importam tanto assim para Cobain. Porém, esse pedido se conjuga a diversas outras instâncias em que o compositor do Nirvana parece demonstrar uma preocupação cada vez maior com o estabelecimento do corpo material de sua comunicação verbal. É possível que essa preocupação decorresse de uma frustração com o efeito do álbum *Nevermind* sobre o público e sobre a crítica (muitas vezes dedicada a interpelar o significado “real” daquelas letras e sua relação com a figura esquiva e midiática do cantor<sup>140</sup>). Tanto que, a sugestão feita na carta a Buzz é efetivada no álbum seguinte do Nirvana, em cujo encarte constam todas as letras das canções impressas. A sugerida explicação para cada frase não surge ali, mas nos *Journals* elas aparecem, embora sejam, em boa parte, bastante crípticas (COBAIN, 2002, p. 234-238).

### **Transformação corporal**

Cobain, por diversas vezes pontuou o fato de que era herdeiro de uma tradição do punk-rock que, embora germinado na costa leste dos Estados Unidos, havia migrado para a Califórnia no início dos anos 1980, com bandas como X e Black Flag, e mais tarde daria vazão a cena grunge de Seattle da qual o Nirvana emergiu.

A cantora e compositora Patti Smith foi uma das madrinhas daquele movimento inicial e fez parte da cena nova-iorquina que veio a ser conhecida como pioneira do punk. Em seu trabalho crítico sobre a obra de Smith, a pesquisadora norte-americana Carrie Jaurès Noland identifica a perversão de simbolismos cristãos, a dissonância exagerada da musicalidade e a desconstrução da ortografia textual nas letras de Patti Smith como uma reiteração dos ideais da “*musique sourde*” do poeta francês Arthur Rimbaud. Esta “música surda” era um componente primal, apenas tematizado e não executado plenamente por Rimbaud, que ainda dependia fortemente de uma coesão textual implícita para formular suas obras no meio literário escrito. Para Noland, o que a cantora preconiza através desses procedimentos é a proximidade da linguagem ao ruído e do ruído ao corporal, mais especificamente à transformação corporal (NOLAND, 1995, p. 597). Essa proximidade é

---

<sup>140</sup> Jorge Cardoso Filho menciona essa relação, em seu livro *Práticas de Escuta do Rock*: “Como as letras das músicas não vieram impressas no encarte do álbum, muitas vezes é difícil compreender o sentido das palavras cantadas por Kurt Cobain, o que indica caminhos para o desenvolvimento da experiência distantes do campo do conteúdo verbal da canção. Esse deliberado uso da voz, como elemento de expressão não vinculado ao significado, impulsiona a percepção para a composição sonora das palavras e para os efeitos que esses sons provocam na escuta. Curioso, entretanto, é o fato de muitos autores terem enfocado justamente o aspecto semântico de *Smells Like Teen Spirit*, buscando encontrar no âmbito do significado da letra respostas para o fascínio que a canção exerceu sobre o público” (CARDOSO, 2013, p. 105-106).

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

É pertinente explorar os termos usados por Rimbaud e Noland para definir essa operação criadora. Ela explica: “Para criar – isso é, para retornar à fonte da criação no ruído físico e primal do corpo ressacralizado – deve-se surrar [*beat*], com alguém surra um objeto de ferro para se forjar um novo” (NOLAND, 1995, p. 597-598). O termo *beat*, próprio à geração norte-americana da década de 1950 e 1960 conhecida por suplementar o “pop” ao literário, é um termo chave aqui. Noland desenvolve essa nomenclatura, de acordo com a obra de Rimbaud, que se utiliza de termos análogos tais como ‘Être de Beaut’ ou ‘mère de beaut’ para significar exatamente essa experiência corporal, ruído primal incessante do mundo, do qual o indivíduo toma parte. Assim, na obra rimbaudiana, ser ou tornar-se *beaut* é tomar parte de uma “cena em que uma música feral e fatalista (uma música surda!) parece fazer com que um corpo – o corpo do texto poético, da linguagem, do próprio falante – exploda [...] efetuando o que se tornará a quintessência do sonho punk de total transformação material” (NOLAND, 1995, p. 600, tradução minha). Veja só, o sonho punk de total transformação material, ou seja, corporal, levando em conta o texto poético, a linguagem e o próprio sujeito falante. Essa transformação também toma formas abruptas, pois, segundo o adágio punk originalmente escrito por Neil Young e citado por Cobain em sua carta de suicídio, “[...] it’s better to burn out than to fade away” (COBAIN, 1994).

O desencantamento de Cobain já está num *crescendo*, em dado ponto dos diários, quando ele parece querer tornar real sua paixão pela apresentação musical através da escrita<sup>141</sup>, mas já se sente terrivelmente ameaçado pelo constante escrutínio a que sua vida pessoal é submetida sob os holofotes da fama. Até que ele finalmente enuncia essa desesperança, em uma carta não endereçada (pode-se inferir, pelo conteúdo, que a carta seria endereçada a um jornalista, a um crítico musical ou a um colega músico), na qual ele explica o que quis dizer anteriormente (no encarte de *Incesticide*, de 1992) quando falou que para ele o punk-rock estava morto. Cobain explica que possivelmente o punk ainda era factível, ainda vivia, em algum lugar, em alguma comunidade. Para ele, Cobain, entretanto, não (COBAIN, 2002, p. 244); o que nos leva, finalmente, a sua carta de suicídio.

A razão “real” para o suicídio de Cobain pouco importa; drogas, problemas maritais, teorias conspiratórias que indiquem assassinato, sua descrença na possibilidade da

---

<sup>141</sup> Mais notavelmente, na passagem: “I feel like im being evaluated 24hrs a day, being in a band is hard work and the acclaim itself just isn’t worth it unless you still like playing and I do god how I do love playing live, its the most primal form of energy release you can share with other people besides having sex or taking drugs” (COBAIN, 2002, p. 117).

música. Interessa-me, na escritura dessa última carta “não-enviada”, endereçada ao amigo imaginário de infância Boddah, apenas aquilo que se refere ao discurso de Cobain sobre a natureza da produção artística, o papel do escritor e os efeitos desses fenômenos em sua decisão final. E, finalmente, por que, em seu caso, o gênero epistolar se torna vital – não seria mais correto dizer mortal?

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

Todos os avisos da cadeira do primeiro semestre de punk rock, desde minha primeira introdução a, digamos, a ética que envolve a independência e o abraço da sua comunidade provou ser verdade. Eu não sinto a excitação de escutar a nem 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 no qual 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 tivesse me divertindo 100%. As vezes eu sinto como se eu tivesse que ter um relógio pra bater ponto antes de sair do palco. Eu tentei tudo dentro das minhas possibilidades para dar valor (e eu tento, Deus, acredite eu tento, mas não é o bastante). Eu agradeço o fato de que eu e nós afetamos e divertimos tanta gente. Deve ser um daqueles narcisistas que só dá valor às coisas quando elas se vão. Eu sou sensível demais. Eu preciso estar meio dormente só para reaver o entusiasmo que eu tinha quando era criança. [...] (COBAIN, 1994, tradução minha).

Vejo aqui dois pontos ressaltados por Cobain que remetem a um problema só, a menção à ética do punk e a comparação à figura de Freddie Mercury, ou seja, à figura do ídolo pop aparentemente nato. Essa figura, na concepção de Cobain, se ressent de seu inevitável contraponto: a existência de um laço efetivo irremediável e necessário entre artista e comunidade num nível local efetivo e substancial.

O uso do destinatário imaginário por Cobain suscita outra crise à qual me referi apenas brevemente antes e que é talvez egocêntrica, como se nas cartas não-enviadas, na morte do gênero epistolar como escrito por Cobain e no surgimento de sua proposta literária, o outro surgisse apenas como delírio, e, exatamente por seu silêncio, em paradoxo, o público se abrisse novamente em rugido maníaco, das ruínas de uma intimidade delirante, drogada, rendida e prestes a ser dilacerada. Esse polo egocêntrico, contudo, não nega ou apaga em absoluto seu antípoda – pelo contrário, afirma-o sugestivo – também literário: o fundo abraço e amargo amor de uma comunidade em vislumbre.

Sou remetido novamente ao texto de Liliana Coutinho acerca da filosofia performática e ao fato de que não se pode estabelecer um limite entre o que é o indivíduo e o que é a comunidade. No caso de Cobain, aparentemente, uma vez que a comunidade não mais se estabelece ao redor do indivíduo ou não é mais percebida por este, sua solução é aniquilar igualmente o corpo individual que, fixado numa palavra não mais existente ou cuja forma e sentido não são mais partilhados por ninguém, emerge e se separa.

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

Meu comentário, ao ler esse trecho, e que resta agora mesmo na margem da cópia que tenho dessa publicação, escrito manuscrito e não enviado à autora, foi exatamente (ou reproduzido aqui está): e o problema da palavra, em especial a palavra que se propõe literária é esse, querer se distinguir. É que talvez ela o faça exatamente pela mesma razão, para experimentar o campo e tomar consciência de suas possibilidades de ação, enquanto palavra, enquanto literatura. É por outro lado, nosso dever prosaico continuamente retomá-la e assumi-la, assumi-la como irmã; literatura, sim, mas literatura e irmã da dança. Nunca aparte. Nunca consciência definitiva. O sujeito aparece. É Cobain, porém, não mais. Qual Rimbaud, é também outro e ainda irmão. Transformadas são também as cartas; outros textos sempre e os mesmos, abertos ao ruído entre o publicado e o íntimo.

Para falar dessa transformação final, farei um último apelo à filosofia da performance, agora na forma das palavras de Carrie Noland sobre Patti Smith.

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

Se essa nova forma estética que envolve o sonho punk (comunidade em que Cobain, por suas próprias palavras, se insere) de total transformação material implica um ataque, uma mutilação do corpo físico e leva o corpo – entendido aqui como o corpo do texto poético, a língua e o falante ele próprio – a explodir ou a implodir-se, por consequência, realizando uma transformação irremediável de corpo, não consigo pensar em exemplo mais pungente do que uma espingarda a dilacerar o rosto do sujeito, após a escrita de sua carta final, a qual ele fincou com uma caneta num monte de terra amontoado ali na estufa de sua casa. Tal foi o método de Cobain para encerrar sua vida, um tiro de espingarda no palato superior da boca, dilacerando seu rosto. O rosto que é, afinal, a identificação mais definida da individualidade do sujeito dentro de uma comunidade moderna. A carta, ali fincada, então, e não enviadas, se torna paradoxalmente pública e, quem sabe, até impessoal, pois perdida. Quando os sujeitos silenciam ou explodem em suicídio, é que a literatura se arremessa à sua própria (in)completude? Contudo, os sujeitos restam, igualmente vivos e mortos, transformados e os mesmos no infinito agora.

O paradoxo dessa questão é que a performance – até a suicida – só é possível através do corpo do sujeito; a (comunicação) literatura só possível através da palavra; a carta – até a não-enviada – somente através da imposição de um remetente e um destinatário, ainda que imaginários ou imagináveis apenas, na mais breve aquiescência ao gênero, do qual todo texto busca se libertar, porém, igualmente, na mais ampla aquiescência a um mundo em que Boddah reside/resiste.

## Referências

CARDOSO FILHO, Jorge L. C. **Práticas de escuta do rock** [recurso eletrônico]: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação / Jorge L. C. Cardoso Filho; prefácio, Bruno Souza Leal; apresentação, Benjamim Picado - Salvador: EDUFBA, 2013

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

\_\_\_\_\_. **Incesticide**. The David Geffen Company, 1992. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Journals**. Riverhead books, Penguin Group, New York, 2002.

\_\_\_\_\_. **Nevermind**. Los Angeles. Geffen Records. 1991. 1 disco sonoro

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

COUTINHO, Liliana. Uma filosofia performativa: a dança como metáfora filosófica no texto de Alphonso Lingis, The first person singular. In: OLIVEIRA JUNIOR [org.] **A Performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: expressão Gráfica e Editora, 2011. 204 p.

MARTINS, Leda. “Performances do tempo espiralar”. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2002.

MCCAIN, Gillian. MCNEIL, Legs. **Mate-me por favor**: uma história sem censura do punk. Vol. 2. Tradução de Lúcia Ribeiro – Porto Alegre: L&PM POCKET, 2004.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrevente**. São Paulo: Grua, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desnatagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOLAND, Carrie Jaurès. Rimbaud and Patti Smith: Style as Social Deviance. The University of Chicago Press, **Critical Inquiry**, Vol. 21, No. 3 (Spring, 1995), pp. 581-610. Stable URL: <<http://www.jstor.org/stable/1343938>>.

ROCCO, John. **The Nirvana Companion**: two decades of commentary. Schirmer Books. 1998.

## UNSENT LETTERS: THE LIMITS OF INTIMACY AND PUBLICITY, LITERARY GESTATION AND GENRES IN THE LETTERS OF KURT COBAIN

### Abstract

Is an unsent letter in fact a letter? What is there to say when there are no receiving ends because the letters were never mailed, never found their mailing address and, who knows, have ended up in the Dead Letter Offices, where a certain fictional scrivener once worked? The letters still exist, their bodies persist. But are they still letters? And what of a suicide letter addressed to a childhood imaginary friend? This article will explore some missives written by north-american song-writer Kurt Cobain in order to glimpse the debate of intimacy and publicity in the grappling gestures of these materials. Utilizing the analogy of Herman Melville's character in *Bartleby the scrivener* and concepts derived from the words of Carrie Jaurés Noland, Liliana Coutinho and Arthur Rimbaud as theory, I will make an effort to put into literary terms a bodily debate that is established between individual and society, in the want of communication, and whose pendular mediating argument of speech will be exactly the image of the unsent letters. The letters are the primary tools of analysis. I lean over them in gestation, in search of the effect that they are perceived in the limit of their genres.

### Keywords

Kurt Cobain. Letters. Body. Noise. Bartleby.

---

Recebido em: 13/09/2018

Aprovado em: 12/05/2019