

TRÂNSITO DE FORMAS E TRANSCULTURAÇÃO NA LINGUAGEM *POP*

João Luiz Teixeira de Brito*

RESUMO

O presente trabalho analisa uma série de obras pertencentes ao que chamamos de linguagem *pop*, nos âmbitos das artes plásticas, literatura e música. Mais especificamente, os trabalhos plásticos de Andy Warhol, a escrita literária de William Burroughs e as canções de Kurt Cobain. Todos são autores de língua inglesa, embora este não seja necessariamente o seu meio expressivo. Buscamos aqui delinear traços de fluxo e/ou resistividade entre essas obras, num processo intersemiótico e transcultural que parece nos demonstrar uma forma de tradução considerada aqui sob um viés mais amplo, excedente do binômio tradicional original-tradução do exercício tradutório texto-a-texto. Nomeamos esse fenômeno, por hora, trânsito de formas. Contamos, ao longo dessa produção com o auxílio de outros teóricos da tradução, nomeadamente, Alice Maria Araújo Ferreira (2013), Paul Ricœur (2011), Walter Benjamin (2012) e Roland Walter (2010) – bem como nos apropriaremos de um texto não relativo à tradução, escrito por Georges Didi-Huberman (2011) –, sempre com a consciência de dilatarmos os conceitos de tradução para horizontes mais amplos, tanto políticos quanto estéticos.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Intersemiótica; Transculturação; *Pop*.

ABSTRACT

This article analyzes a series of works belonging to what we call pop language, in the fields of the visual arts, literature and music. More specifically: the plastic arts of Andy Warhol, the writings of William Burroughs and the songs of Kurt Cobain. All authors of the English language, though that is not necessarily their medium of expression. We aim at sketching out some traces of flux and resistance between those works, in an intersemiotic and transcultural process which seems to demonstrate a form of translation – considered here in a broader spectrum, that supersedes the traditional dichotomy original/translation of the translator text-to-text craft. We name this phenomenon, for the present time, transit of forms. As the text was produced, we counted on the aid of other translation theorists such as Alice Maria Araújo Ferreira (2013), Paul Ricœur (2011), Walter Benjamin (2012) e Roland Walter (2010) – while also appropriating a particular text with little initial link to translation theory, by George Didi-Huberman (2011) –, always conscious of dilating the concepts of translation into broader horizons, both political and aesthetical.

KEY-WORDS: Translation; Intersemiotics; Transculturation; *Pop*.

* Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 17-29, 2016.

O presente trabalho é uma primeira tentativa de pensar a tradução numa abordagem mais ampla e levar a análise algumas obras da linguagem pop contemporânea. Extrapolaremos a ideia tradicional de tradução texto a texto para entender os deslocamentos culturais e semióticos a partir da noção de tradução. Esse estudo se dará através de dois eixos, os quais estão refletidos em seu título. Primeiramente, pensaremos a tradução intersemiótica, ocorrida entre elementos da linguagem *pop* norte-americana, através do espectro intersígnico que engloba a arte plástica de Andy Warhol, a escrita de William Burroughs e a música de Kurt Cobain, em obras específicas delineadas abaixo.

Para longe das noções de intenção tradutória ou da percepção de determinados elementos culturais seja como tradução, adaptação ou influência, gostaríamos de relevar esse processo como trânsito de formas, numa concepção mais livre e ampla do ato tradutório. Tentaremos demonstrar através de exemplos concretos como certos procedimentos utilizados no corpo de obras mencionado acima se dão e se refletem mutuamente nos textos, de início, díspares, dos autores citados.

Embora este primeiro eixo metodológico se dê no âmbito de uma mesma cultura, eclipsando assim, à primeira vista, o fenômeno talvez intrínseco à tradução, o contato *entre* culturas, entre textos – o, enfim, desejo de amar e matar ou, igualmente, penetrar o outro, a alteridade própria do ato tradutório – parece-nos que o exame mais detalhado não demonstrará tal efeito. Muito pelo contrário, essa alteridade já está presente se considerarmos o diálogo histórico que compõe o trânsito de formas a que nos referimos. Afinal, a obra do autor literário *beat* William Burroughs, embora se estenda até o final do século XX, nas linhas deste trabalho terá como limite metodológico apenas uma obra escrita durante os anos 1950 e publicada em 1959, *Naked Lunch*. O trabalho de Warhol, igualmente, se estendeu por décadas, mas, aqui, nos limitaremos a analisar alguns de seus quadros e vídeos da década de 1960. E, por fim, a obra de Kurt Cobain à frente do grupo musical Nirvana veio a público nos anos 1990; desta, analisaremos canções de dois álbuns, *Nevermind*, lançado em 1991, e *In Utero*, lançado em 1993.

É importante ressaltar que não vemos no proposto trânsito de formas uma linha histórica necessária de influências e empréstimos¹. Queremos ver aí muito mais

¹À luz das propostas de Michel Foucault (2000) em seu método arqueológico, gostaríamos de negar tal enfoque, optando por uma visão menos determinista e evolucionista. É verdade que Foucault também renega a análise dos grandes nomes e das grandes obras na proposta de seu método. Conscientes desse Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 17-29, 2016.

inconsciência do que desígnio, muito mais fluidez do que estrutura, muito mais forma (conceito visto aqui como impulso criador e imagem) do que planificação. Não houve, entre esses três artistas, intenção tradutória, empréstimos ou influências no senso mais comum das palavras. Ainda assim, de algum modo, uma série de procedimentos e formas se apresentam, consistentes e fugazes, uma vez que nos propomos a analisar seu corpo de obras. Essa recorrência, ou trânsito, se dá, talvez, a partir do desejo sumo do outro. Pretendemos, pois, exacerbar esse efeito no segundo eixo de análise ao qual nos dedicaremos. Este será o vislumbre dos deslocamentos dessa linguagem *pop* norte-americana, em chegadas e partidas, para além das fronteiras americanas, no que possivelmente caracterize um fenômeno transcultural².

Então, ambos os deslocamentos propostos para análise aqui dão conta de movimentos incertos através de um dado espectro cultural/intersemiótico, com a produção de uma série de efeitos, e levados a cabo, talvez, pelo processo tradutório da experiência do outro. Para essa análise, nos apoiaremos em conceitos de teóricos da tradução tais como Alice Maria Araújo Ferreira (2010), Paul Ricœur, Walter Benjamin (2012) e Roland Walter (2010), sempre com a consciência de dilatarmos os conceitos de tradução para horizontes mais amplos, tanto políticos quanto estéticos. Obviamente, alguns conceitos serão problemáticos nesse sentido, tal como o conceito de cultura, mencionado acima. Ora, o que é a cultura brasileira? O que é a americana? Há uma? Somente uma? Qual é? Quais são?

Não tentaremos aqui definir ou delinear a cultura brasileira (nem, por sinal, a americana, sequer as obras completas de quaisquer dos artistas mencionados); intentaremos apenas traçar breves rastros dos deslocamentos que parecem se apresentar, segundo minha ótica, sem intenção de explicar absolutamente a questão. Ressalvas feitas, vamos à obra.

Com frequência a tradução é pensada em termos dicotômicos: língua, texto, cultura de partida / língua, texto, cultura de chegada; identidade / alteridade; fonte / alvo; original / tradução, letra / espírito, o outro / o mesmo, etc... Esse

paradoxo metodológico, seguiremos, sem desejo de seguir à risca o método arqueológico, mas observantes das possibilidades criativas que ele enseja.

²Utilizo o termo transculturação aqui de modo bastante livre em relação à concepção contemporânea da palavra no âmbito acadêmico. O termo, conquanto evoque inevitavelmente suas raízes no discurso antropológico de Fernando Ortiz, ou mesmo seus desdobramentos na *transculturação narrativa* de Ángel Rama (1982), não nos é ditador aqui de um corpo teórico que o defina. Tais conceitos descrevem processos ainda por demais estruturais e conscientemente levados a cabo para que sirvam integralmente nesta análise. Pelo contrário, tomo de assalto o termo, de modo a instrumentalizar o argumento acerca de certo fenômeno estético-político que busco propor, embora ainda não o formule completamente.

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 17-29, 2016.

pensamento dicotômico sugere dois territórios distintos de linguagem, texto e cultura em que um está sempre em posição de superioridade em relação ao outro, criando um processo de tradução baseado no critério do apagamento do “Outro”. Pensar a tradução como processo antropofágico, objeto deste artigo, é ver a tradução como subversão e assim subverter esse pensamento dicotômico, e com isso desloca noções como “apropriação”, “valores culturais” e “identidade”, repensando-as em termos de movimento e não mais estaticamente como origem. (FERREIRA, 2013, p. 42)

No texto de Alice Ferreira, a teórica da tradução reflete sobre o “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade (1928). Sua proposta é também, como a nossa, de ultrapassar os limites dicotômicos das noções tradicionais de tradução e buscar um fazer tradutório mais livre e criativo, baseado em e criador de *diferença*; proposta de movimento ou, em meus dizeres, trânsito, impulsionado “não, por recusa identitária, mas por gosto, quase por ‘gluttonaria do outro’, por apropriação, e por expropriação e *desierarquização* dos valores do antigo colonizador” (FERREIRA, 2013, p. 3).

Paul Ricœur escreve algo também nesse sentido:

Eu fico, confesso, perplexo. Sou levado, é certo, a privilegiar a entrada pela porta do estrangeiro. Não fomos colocados em movimento pelo fato da pluralidade humana e pelo duplo enigma da incomunicabilidade entre idiomas e da tradução apesar de tudo? E além disso, sem a prova do estrangeiro, seríamos sensíveis à estranheza de nossa própria língua? (RICOEUR, 2011, p. 55).

Novamente as chaves, movimento e alteridade. E por que essas duas chaves? Onde elas se encontram em nosso objeto de estudo, a linguagem *pop*? Ora, a chave movimento, porventura, seja mais fácil de notar. Ela se dá em ambos os eixos metodológicos já descritos, como trânsito intersemiótico de formas e como transculturação. Nesse segundo eixo é que se dá mais claramente a potência do segundo termo-chave, alteridade. Afinal, são estrangeiras (para nós) as obras da linguagem *pop*. Elas tendem a ser – o próprio termo “pop” tende a ser associado a – a linguagem hegemônica de uma cultura dominante, a saber, a americana. Uma cultura que é irradiada por sobre as demais, no campo global da influência social e econômica do país cujo poderio militar e cuja influência política atualmente são incontestes, especialmente da posição geopolítica brasileira. Seria então a cultura *pop* uma ferramenta dos “valores do atual colonizador”? Do neocolonizador do século XX? Ou poderia ela ser vista, por sua vez, como veículo carregado dos valores do antigo colonizador (este, outrora, mas ainda agora, o europeu, cuja influência se dava sobre o terreno cultural americano no momento de irradiação do *pop*)? Ou, ainda, poderíamos ver esse processo como fluxo contínuo, como diáspora intermitente?

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 17-29, 2016.

Apesar de reter uma possível origem na arte pictórica italiana³, o que mais comumente associamos à linguagem *pop* diz respeito à estética da arte comercial americana, em suas vertentes plásticas e especialmente musicais. Este é o senso comum da coisa. Outro fraseado também popular é o da Arte *Pop* como termo que designa certa arte plástica desenvolvida em meados dos anos 1960 por artistas como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg. Todos americanos. O termo “pop” também é corrente para se referir a um gênero musical, bastante abrangente, que pode se referir, por exemplo, dos Beatles a Madonna, de Tom Waits a Radiohead, de Thiago Iorc a Mutantes, de Wesley Safadão a Nirvana, passando por muita coisa entre e além. Mas, novamente, estamos num terreno, predominantemente, se não americano, notadamente de ascendência anglo-americana. Ora, a arte *pop* parece nascer de um desejo de outro particularmente norte-americano. Se as escolas de artes tradicionais, na França, na Inglaterra, na Itália e na Alemanha, por exemplo, tinham raízes milenares na cultura indelevelmente associada ao território que esses países modernos ocupam e ao povo que por lá viveu e produziu vida e arte durante todo esse tempo (quer esse povo corresponda ou não a uma unidade ou a uma Nação, a ideia persiste no imaginário), a tradição artística americana (dentro desses moldes europeus) era praticamente inexistente. Assim, no contexto do pós-guerra, precisando responder em termos artísticos e em valores culturais ao poderio econômico e à potência militar que seu país então começava a demonstrar, a América criou – dificilmente de modo tão consciente como faço parecer – sua tradição, através de uma série de processos e procedimentos que podem remeter ao fluxo constante do qual falo acima e que podem, nas linhas deste trabalho, serem vistos como transculturação. Foi nesse período que o crítico Clement Greenberg e o artista plástico Jackson Pollock tentaram estabelecer o Expressionismo Abstrato. E a Arte *Pop* seguiria nesse rastro. Ela estaria ligada à cultura como era produzida cotidianamente, nos Estados Unidos, por excelência, através de um maquinário industrial desenvolvido especialmente durante a guerra. A arte *pop* nasce ligada a um modernismo tardio, de valorização da linguagem cotidiana, na tentativa de criação de uma estética “verdadeiramente americana”.

Os resultados disso começam a se mostrar na literatura através da escrita do grupo que veio a ser conhecido como *Beat*. Além de remeterem à dicção coloquial, suas

³O trabalho de Eduardo Paolozzi de 1947, *I was a richman's play thing*, pode ser referenciado como o primeiro advento da estética que viria a ser chamada Arte *Pop*, no âmbito das artes plásticas. Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 17-29, 2016.

obras buscavam mitografar os mais mundanos personagens locais para fundar “uma verdadeira expansão poética americana” (KEROUAC, 2012, p. 305).

Eis José Guilherme Merquior, em *Formalismo e Tradição Moderna*:

A marca generalizada do *pop* é o debruçar-se da arte sobre a cena contemporânea: sobre os cartazes publicitários, as ilustrações de jornais, os móveis modernos, a moda, os produtos alimentícios, as fotos de vedetes, o desenho animado, a história em quadrinhos... Sua temática predileta é a sociedade de consumo. Mas [...] os artistas não se limitam a incorporar os temas do *environment* criado pela indústria de massa; servem-se até mesmo de suas técnicas, das tintas, dos plásticos [...] Eles representam o universo da cultura de massa na sua própria substância. (MERQUIOR, 2015, p. 404)

Assim, o jovem Andy Warhol busca desenvolver sua poética nas figurações serigráficas de Marilyn Monroe e das latas de sopa Campbell, produzidas à época e reproduzidas por ele como arte, num modelo mecanicista baseado na reprodutibilidade. O que poderia ser mais americano? Mas, seria a figuração de Marilyn tão diferente assim da paródia da Gioconda feita por Marcel Duchamp em 1919, intitulada L.H.O.O.Q.? Seria um empréstimo feito por Warhol? Uma repetição? Um procedimento que é reduplicado conscientemente? Prefiro enxergar que não. Na linha da imagem dos vaga-lumes sugerida por Georges Didi-Huberman (2011), gostaríamos de propor que as figurações da linguagem também são de natureza intermitente e *transitam*, inclusive através de sistemas sígnicos diversos, para compor a mais ampla gama de textos e discursos, daí o que chamamos trânsito de formas.

Em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman nos reconta as cartas escritas pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini no fim de sua vida, cartas nas quais Pasolini relata seu pessimismo com relação à percepção de que os vaga-lumes, os quais antes povoavam o breu dos bosques de sua Itália, haviam progressivamente desaparecido. Para o diretor, o fascismo apresentado explicitamente em toda sua potência até a Segunda Guerra Mundial havia agora se transformado, sua face era mais dissimulada e se dava (também) através do apagamento das possibilidades de resistência frente a um discurso que se propunha monolítico e totalizante, porém insidioso: holofótico e cultural. Como o título do livro sugere, Didi-Huberman tomará uma posição diferente frente ao desaparecimento dos vaga-lumes. Ele irá propor que esses pontos de resistência não desaparecem de fato. Não, eles são intermitentes. Frente à natureza holofótica do discurso midiático, as formas transitam e, como último recurso,

apresentam-se desnudas em potência fantasmática apenas, reprodutíveis ao infinito em suas possibilidades de cópias, na sua pungência de simulacro.

Talvez, os Estados Unidos, naquele momento pós-guerra, começavam a demonstrar seu poderio econômico, mas ainda não podiam fazer frente ao capital cultural europeu, tanto que sua primeira geração destacada de literatos do século XX, a *Lost Generation*, seria marcada por um exílio autoimposto na Europa. Mais tarde, outra geração, agora *Beat*, embora igualmente jazzista, resgataria as propostas literárias de uma ancestralidade literária americana (Poe, Emerson, Thoreau e principalmente Whitman) até certo ponto negligenciada pelos diaspóricos da década de 1920.

Por sua vez, o gesto de Warhol ao retratar Marilyn Monroe em suas produções feitas em série se aproxima do procedimento da tradição dadaísta de Duchamp, ou melhor, faz emergir uma vez e outra a forma intermitente do discurso de Duchamp, com uma diferença bastante clara: ao invés de consagrar seu trabalho a uma obra cuja aura de irreprodutibilidade se mantinha, embora questionada, Warhol decide eleger uma estrela de cinema para seu modelo, uma celebridade cuja própria arte está atada à ideia de reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1955/2012).

Em seu trabalho sobre (trans)culturação e tradução, Roland Walter define transculturação também como “a tradução dinâmica das confluências culturais que atravessa e constitui a encruzilhada da formação identitária entre lugares e epistemes diferentes” (WALTER, 2010, p. 94). Walter parece também pensar a “tradução no sentido de suplementação: juntar o um com o outro, proliferá-los/ prolongá-los um pelo / no outro, para abri-los a um-outro novo” (p. 90). A improcedência das noções de original e reprodução se torna cada vez mais clara nesse ponto. E o fluxo contínuo do pensamento e da produção criativa toma o lugar de uma estrutura engessada.

Esta mobilidade de lugares e culturas, escolhida ou imposta, está imbuída de ambiguidade e ambivalência epistêmica, no sentido de que a passagem entre a origem e a chegada parece, muitas vezes, não ter fim: entre a raiz da origem fragmentada e a raiz de chegada desejada – e muitas vezes diferida – surge a rota enquanto estado contínuo. (WALTER, 2010, p. 93).

Essa linguagem *pop*, então, vertida por Warhol de modo a traduzir uma proposição dadaísta e abri-la a “um-outro novo”, nos fala dessa “rota enquanto estado contínuo”, pois seria mais tarde reproduzida e disseminada em outras instâncias transitivas e resistivas até que nos chegasse, por exemplo, na obra de Kurt Cobain –

digo *nos* chegasse, pois estamos, brasileiros, também aqui inclusos, através desse mesmo processo de trânsito semiótico transcultural intermitente e infundável.

Em *Lithium*, composição de Cobain lançada no álbum *Nevermind* de 1991, a figuração Marilyn pisca qual vaga-lume. Emerge, intermitente, uma vez e uma vez mais. A música se dá num perfeito encaixe da mesma progressão de acordes, matematicamente dispostos, oito deles, num compasso 4/4, que se repetem ao longo de toda a música, feito molduras, apenas levemente alteradas em cada aparição, no verso, no refrão e no verso novamente.

Eis, pois, esse refrão:

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

Nesse ponto, a semelhança entre os trabalhos de Cobain e Warhol parece clara. Ao esvaziar suas linhas de significados plenos, Cobain está, quem sabe, recriando o que José Guilherme Merquior (2015) chamou de reiconização dessacralizante. Sobre o mesmo tema, embora com uma abordagem diversa, Gilles Deleuze pensará a *Arte Pop* como potência fantasmática de simulacro. “O factício é sempre uma cópia de cópia, que deve ser levada até ao ponto em que muda de natureza e se reverte em simulacro (momento da Pop Art)” (DELEUZE, 2015, p. 271), explica o filósofo francês.

Ainda em *Lithium*, nos versos, Cobain descreve a experiência de um eu-lírico bipolar, bailando entre o arrebatamento e a completa depressão. Entre espelhos, manhãs de domingo e “lombas” à luz de velas (um funeral também está sugerido aqui), ele se identifica com(o) um indivíduo em posição de exclusão: “eu sou tão feio, mas tudo bem, porque você também é” (COBAIN, 1991, tradução minha); e encontra aí uma breve paz. Isso nos leva a outro ponto de resistividade entre as obras que nos propomos analisar. Essa é a ideia ou a forma da *junkculture*.

Cobain, como os *beats* Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, fez uso de drogas recreativas, leves e pesadas, durante sua curta vida. Um vício, em especial, que ele dividia com Burroughs era o da heroína⁴. As experiências de “expansão dos horizontes da mente” iriam permear suas vidas, mas também suas obras

⁴Em *Junky*, primeiro dos romances de Burroughs, são narradas as desventuras de um viciado em heroína. O livro foi inicialmente lançado em 1953.
 Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 17-29, 2016.

artísticas. Na carreira do Nirvana, músicas como *Lithium*, *Something in the way*, *Drain you*, *Penny royal tea* e *Dumb* fazem referência (por vezes veladas, como é o caso das três últimas; por vezes mais claras, como no caso da primeira) ao uso de drogas. Mas a cultura do lixo destilada em verso e prosa por esses artistas vai além da questão mais propriamente *junky* das drogas. Sua poeticidade está atada com os detritos. Nesse sentido, ambos seguem uma tradição que, na modernidade, está imbricada com os escritos do poeta pré-romântico inglês William Blake⁵ e com sua máxima “Se as portas da percepção fossem limpas, tudo apareceria ao homem tal como é: infinito” (BLAKE, 1994, p. 36, tradução minha). E a maneira de radicalizar essa forma de expressão é ver o infinito especialmente naquilo que é considerado lixo na sociedade de consumo.

[...] correndo por automáticos vazios e estações de metrô, gritando ‘Volte aqui, garoto!! Volte aqui’ e segue o seu rapaz East River adentro, pra baixo através de camisinhas e raspas de laranjas, mosaicos de jornais flutuantes, abaixo do limo negro silencioso com gângsteres em blocos de concreto, e pistolas aplainadas com martelos para evitar a sondagem dos *experts* balísticos comichões. (BURROUGHS, 2001, p. 5, tradução minha)

Em minha análise, duas coisas chamam a atenção nessa curta passagem da narrativa de Burroughs. Primeiro, o estado de detrimento da cidade que ele descreve. Sobram apenas seus restos acinzentados de concreto e gastura, dos quais se destaca uma imagem em laranja descascada. Depois, a referência ao universo da linguagem cinematográfica e do imaginário de lendas urbanas, através da referência aos gângsteres e ao trabalho dos *experts* balísticos da polícia. Se, talvez, a narrativa pareça deslocada aqui, pelo fato de destacarmos apenas um pequeno trecho, não estranhe o leitor desavisado. A narrativa de William Burroughs é, afinal, deslocada.

Se analisarmos a edição de *Naked Lunch* a que temos acesso, publicada em 2001, veremos algumas explicações metatextuais que nos contam como o livro foi composto. Burroughs tinha os capítulos separados, sem ordem fixa, e a cada revisão do livro ele tropeçava em uma nova possibilidade de organização. Porém, longe de buscar uma multiplicidade de sentidos, Burroughs parecia buscar o *nonsense*. Daí sua aproximação mais patente seja porventura com as colagens dadaístas.

Mais uma vez, uma estética estrangeira se imbrica com o local para formar um-outro novo. E eis ainda outra característica que Cobain divide com os *beats*, em especial William Burroughs: a herança dadaísta de suas obras. A virulência própria dessa

⁵ Ver especialmente o “plate 14” em *The Marriage of Heaven and Hell* (1994) Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 17-29, 2016.

vanguarda moderna era abraçar a total desconstrução da arte e a falta de sentido intrínseca à experiência humana cotidiana ou artística. Assim, um dos procedimentos da literatura *beat* notabilizado por Burroughs era o de desconstruir os elos narrativos. O escritor experimentava com o formato literário e buscava recriar, através da desordem e da aleatoriedade, a fragmentação e a falta de sentido do mundo. Seus experimentos beiravam a incoerência, de modo que muitas vezes é difícil discernir na narrativa *Naked Lunch* quem enuncia algo. Há um enunciador? É o mesmo sempre? Ele corresponde a algum personagem? A alguma visão específica? A uma temporalidade? Dificilmente.

Na estética *grunge* do Nirvana, essas propostas seriam recriadas em canções como *Radio Friendly Unit Shifter* e *Frances Farmer will have her revenge on Seattle* e em videoclipes como *Heart-Shaped Box*, que, embora dirigido por Michael Corbijn, contou com a elaboração de Cobain, tal qual os demais clipes do Nirvana⁶.

Em *Radio Friendly Unit Shifter*, tanto os versos têm dificuldade de se relacionar um com o outro, em algo que remete à mais bruta colagem dadaísta, como a harmonização da música quase se desintegra por efeito dos barulhos e microfônias da guitarra de Cobain inseridos na gravação. O próprio título da canção, por sua falta de coesão sintática, nos remete a um estado mental de confusão e caos generalizado.

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

Te amo pelo que eu não sou
 Não quero o que eu tenho
 Cobertor acneado com marcas de cigarro
 Falar tudo de uma vez e alternado
 [...]
 Nada a ver com o que você pensa
 Se você pensa sequer
 Opostos bipolares se atraem
 Do nada, minha bolsa estourou (COBAIN, 1993, tradução minha)

O efeito de destruição do sentido chega ao seu clímax na canção seguinte do álbum, *Tourette's*, em que não há letra. Cobain canta. Algo. Embora seja incerto o quê. Ao balbuciar a não-letra desta canção, emitindo sons que apenas se assemelham a palavras coerentes plenamente formadas, mas que podem variar de acordo com a percepção ou desejo daquele que escuta, num circuito de afecção, Cobain parece se

⁶Cobain inclusive procurou Burroughs para que ele interpretasse a figura do idoso crucificado que aparece nas sequências de Corbijn.
 Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 17-29, 2016.

mostrar cansado de uma pretensão literária que buscava mostrar em suas letras (e na arte em sentido mais amplo) um sentido fixo, transcendental. Na arte do disco, que contém a letra transcrita de todas as músicas, para a canção *Tourette's* consta apenas o nonsênsico *Cufk, Tish, Sips*, que nada tem a ver com o que é enunciado na melodia e pouco sentido faz por si só.

Para terminar minha análise, gostaria de apontar outra forma disjuntiva que emerge nas obras de Cobain e Warhol. E essa se faz na ligação entre, morte e celebridade⁷. Ambas eram obsessões do artista Andy Warhol, que retratava em suas obras de meados dos anos 1960 “acidentes de estrada, cadeiras elétricas em todas as cores, tumultos raciais vibrantes, suicídios espetaculares, intoxicações alimentares escandalosas, outros retratos de Marilyn, personificação ideal desde agosto de 1962 da proximidade de Eros e Tânatos” (KORICHI, 2011, p. 84).

Para Mériam Korichi, biógrafa de Warhol, a presença constante da morte em boa parte da obra de Warhol poderia ser significativa de um desdobramento moderno (especialmente pós-guerras) ligado à consciência da “vulnerabilidade e finitude do ser” (KORICHI, 2011, p. 106) em face da estrutura bélica e industrial emergente nos séculos XIX e XX. O desdobramento dessa angústia da morte seria a fascinação com a maquinaria, outro ponto essencial na poética de Warhol.

O fascínio pela máquina pode ter sua origem na consciência infeliz de se ter um corpo vulnerável, sofredor, inadaptável, mortal; dito de outro modo, sofredor daquela imperfeição original de ser perecível, enquanto a máquina pode ser infinitamente reparada, e depois substituída por outra. O mito da máquina estaria ligado, portanto, ao desejo de eternidade [...] (KORICHI, 2011, p. 106).

As figurações de Marilyn, bem como as das latas de sopa Campbell, ou aquelas do próprio artista (Warhol) em autorretrato, todas remetem à produção em série da indústria e, portanto, à maquinaria. Elas utilizam ícones da cultura *pop* para se imbuírem de seu poder de mitologia cotidiana ao mesmo tempo em que constroem, através da estetização das próprias técnicas da publicidade, um “clic desnarcotizante” crítico (MERQUIOR, 2015, p. 413). Por outro lado, unem celebridade e maquinaria num gesto em direção à imortalidade.

⁷Diversos teóricos, entre eles Edgar Morin, em *Cultura de massa no século XX* (1975), comentam a ligação indelével entre celebridade e morte na contemporaneidade, descrevendo a celebridade como um gesto em direção à imortalidade; desejo nascido do pavor da morte. Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 17-29, 2016.

Cobain, de sua parte, também realizou a reiconização dessacralizante de um ícone *pop* na figura de uma estrela do cinema, fenômeno que se deu em *Frances Farmer will have her revenge on Seattle*.

Frances Farmer era uma atriz hollywoodiana cujo sucesso foi interrompido pelo declínio de sua estabilidade mental. Todo o caso foi coberto pela mídia da época de maneira sensacionalista. Farmer, finalmente, foi diagnosticada com esquizofrenia paranoide e internada num asilo em sua cidade natal de Seattle (cidade tornada famosa nos anos 1990 pelo movimento *grunge* encabeçado pelo Nirvana). Na canção, Cobain descreve uma caça às bruxas: “Em seu falso testemunho, esperamos que ainda esteja conosco, para ver se elas flutuam ou se afogam [...] Ela retornará como fogo, para queimar todos os mentirosos e deixar um lençol de cinzas no chão” (COBAIN, 1993, tradução minha). É possível que Cobain se relacionasse com a história de Frances Farmer, cuja biografia ele lera na escola, uma vez que ele sofreu, durante toda sua carreira, com a perseguição implacável da mídia e o escrutínio constante de seus hábitos e relacionamentos pessoais.

É importante ressaltar que, como Marilyn, o vocalista do Nirvana se suicidou no auge da fama: novamente, morte e celebridade.

Como propus inicialmente, este artigo foi um primeiro esforço de colocar em termos de tradução um processo intersemiótico e transcultural que diz respeito ao trânsito da linguagem *pop* na contemporaneidade. Buscamos evitar nomenclaturas como texto de partida e de chegada, ou até os mais amplos “influência” ou “referência”, termos que podem levar a uma perspectiva que “sufoca o desenvolvimento da heterogeneidade cultural mediante a escrita do universal” (WALTER, 2010, p. 98) e a busca incessante da origem. Tentamos ver aqui a produção artística em trânsito contínuo, de modo a não negar qualquer das partes envolvidas como menor, derivada ou adaptada. Esperamos assim podermos vislumbrar que “as formas culturais não desaparecem em outras (aculturação e desculturação), mas se entrelaçam, criando novas formações culturais por intermédio de malabarismos determinados pelos indivíduos e pelas comunidades” (WALTER, 2010, p. 99).

Algumas questões, especialmente relativas à análise dos objetos de estudo, necessitam de mais desenvolvimento, de modo a que possamos demonstrar não só as formas que transitam e resistem através do espectro cultural, mas como elas também diferem e se distanciam; de um modo geral, para que possamos ver a “transculturação

como desordem heterotópica e “super-sincrética” caracterizada por barulho, falta, fragmentação, oscilação, caos e entre-lugares” (WALTER, 2010, p. 99), bem como analisar qual é e em que nível se dá o desempenho do indivíduo e das comunidades pertinentes a esses processos.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**, 1928.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. / Walter Benjamin; apresentação, tradução e notas Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.
- BLAKE, William. **The marriage of Heaven and Hell: in full color** / William Blake. DoverPublications. 1994.
- BURROUGHS, William. **Naked Lunch**. Grove Press. New York. 2001.
- COBAIN, Kurt. **Nevermind**. Los Angeles. Geffen Records. 1991. 1 disco sonoro.
- _____. **In Utero**. Santa Monica. DGC Records. 1993. 1 disco sonoro.
- CORBIJN, Anton. **Heart-Shaped Box**; COBAIN, Kurt. Heart-Shaped Box. Dirigido por Anton Corbijn. Performance de Nirvana. Los Angeles. Geffen Records. 1993.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 2015. p. 259-271.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes** / Georges Didi-Huberman; Vera Casa Nova, Márcia Arbex, tradução; Consuelo Salomé, revisão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FERREIRA, Alice Maria Araújo. **Antropofagia, mestiçagem e estranhamento**: tradução em (dis)curso. Cadernos de Tradução. UFSC, 2013. v. 1, n. 31. p. 35-55.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia e história das ideias**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- KEROUAC, Jack. **Diários de Jack Kerouac 1947-1954** / Jack Kerouac; edição e introdução de Douglas Brinkley; tradução de Edmundo Barreiros. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.
- KORICHI, Mériam. **Andy Warhol**. Tradução de Celso Mauro Paciornik. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura** / José Guilherme Merquior. – 2. ed. – São Paulo: É Realizações. 2015.
- RAMA. Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Montevideo. Fundación Ángel Rama, 1982.
- RICOEUR, Paul. **O paradigma da tradução**. In: Sobre a tradução. Tradução e prefácio Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 335-7.
- WALTER, Roland. **(Trans)Cultura e Tradução**. In: SCHNEIDER, Liane; MARINHO LÚCIO, Ana Cristina (Org.). **Cultura e Tradução: Interfaces entre teoria e prática**. João Pessoa: Ideia, 2010. p. 87-107.
- Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.2, p. 17-29, 2016.