

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA

PAULO RICARDO PEREIRA E ALVES

Micropolítica do feminino e estética de confronto em Patti Smith e Ana
Cristina Cesar

São Paulo

2013

PAULO RICARDO PEREIRA E ALVES

Micropolítica do feminino e estética de confronto em Patti Smith e Ana
Cristina Cesar

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em
Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa

Área de concentração: Estudos
Comparados de Literaturas de Língua
Portuguesa

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Salles
Vasconcelos

São Paulo

2013

Nome: ALVES, Paulo Ricardo Pereira e

Título: Micropolítica do feminino e estética de confronto em Patti Smith e Ana Cristina Cesar

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para, quiçá, o som e a fúria

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Mauricio Salles Vasconcelos, pela colaboração e por crer no projeto do início à conclusão.

A alguns dos docentes que figuraram no percurso que culminou nesta dissertação, em contribuição direta ou indireta ao debate, à reflexão e à decisão:

Prof. Dr. Luís Maffei (UFF), Prof.^a Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves (Ibilce/UNESP), Prof.^a Dra. Vera Hanna (Universidade Presbiteriana Mackenzie), Prof.^a Dra. Viviana Bosi (FFLCH/USP).

A Bruno Ribeiro de Lima e Lara Neves Soares, pelo ciclo de *feedback* e *échange, in loco* e intercontinental.

À família.

*I want to be the girl with the most cake
I love it so much it just turns to hate
I fake it so real I am beyond fake
And someday you will ache like I ache*

Courtney Love, "Doll Parts"

Hole/Live Through This (1994)

*If anyone was looking
for me I hid behind a
tree and cried out "I am
an orphan"*

Frank O'Hara, "Autobiographia Literaria" (1949/1950)

RESUMO

ALVES, P. R. P. **Micropolítica do feminino e estética de confronto em Patti Smith e Ana Cristina Cesar.** 2013. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Unindo crítica cultural à pesquisa acadêmica, pretendemos mapear a poesia de Patti Smith e Ana Cristina Cesar, partindo de seus respectivos contextos da década de 1970 – o movimento punk nova-iorquino, nos Estados Unidos, e a poesia marginal, no Brasil –, para então explorar seus pontos de convergência, no que tange a uma micropolítica do feminino e a uma estética de confronto. Pensamos ambas as poetisas como cartógrafas de uma época e das transformações intrínsecas a essa época, mapeadas por elas no fazer poético, no corpo da linguagem, por meio de uma política-estética; por elas somos levados à política *como* estética; à “política menor”, do eu mínimo, de Deleuze, em caráter contingente, de subjetividade e feminilidade. Discutimos também como, a voz do feminino localizado em Patti e Ana C. dá vazão à abertura de um novo tipo de experimentalismo que se integra a uma genealogia de arte/cultura e ao legado da poesia moderna – travando diálogo com elementos catalisadores do pós-moderno que desembocariam no contemporâneo.

Palavras-chave: Crítica cultural. Poesia norte-americana Poesia brasileira. Micropolítica. Literatura feminina.

ABSTRACT

ALVES, P. R. P. **Micropolitics of the feminine & aesthetics of confrontation in Patti Smith and Ana Cristina Cesar.** 2013. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

By merging cultural criticism and academic research, we aim to rummage the poetic works of Patti Smith and Ana Cristina Cesar, starting from their respective contexts in the 1970s – the New York punk scene in the United States, and “marginal poetry” in Brazil –, and on to explore their points of convergence within the micropolitics of the feminine and an aesthetics of confrontation. The two poets are taken as cartographers of a time and of the changes that are intrinsic to that time, which they chart on the making of poetry, on the body of language, by means of a politics-aesthetics. We are led to politics *as* aesthetics – a politics of what is contingent, of subjectivity and of femaleness; Deleuze’s “minor politics”, or politics of the minimal self. We will also discuss how, in the voices of the *feminine* (further than that of *feminism*) that underpin their poetics/aesthetics, a new kind of experimentalism opens up within a genealogy of art and culture and the legacy of modern poets – thus engaging in a dialogue with a “small/minor History”, with the microsphere, the outsider, and disruption; unfoldings of nascent notions of the post-modern and the contemporary.

Keywords: Cultural criticism. American poetry. Brazilian poetry. Micropolitics. Feminine literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 POÉTICAS E POLÍTICAS CULTURAIS – UMA CARTOGRAFIA ..	20
1.1 Ativismo político-cultural e contexto: Ana C.....	20
1.2 Patti Smith e Ana C., uma dobra.....	34
1.3 Patti Smith: Contexto e ato.....	46
2 LEGADOS DO MODERNO	57
2.1 Patti Smith, Rimbaud, <i>performances</i> do moderno.....	58
2.2 Ana C., Baudelaire, reprogramações	75
3 MICROPOLÍTICAS DO FEMININO	87
3.1 Patti Smith: <i>Performances</i> do feminino	91
3.2 Ana C.: Feminino via subjetividade	105
CONCLUSÃO	113
BIBLIOGRAFIA	116

INTRODUÇÃO

Apresentamo-nos o intuito de mapear a obra poética das autoras desde um ponto de partida em seus respectivos contextos dos anos 1970 – Ana Cristina Cesar na poesia marginal, no Brasil, e Patti Smith em meio ao movimento punk nova-iorquino – e explorar os pontos de convergência dessas poéticas, em especial a micropolítica do feminino e o que pode se definir como estética de confronto. A ideia é investigar as poetisas como cartógrafas de uma época e das transformações intrínsecas a essa época, mapeadas por elas no fazer poético, no corpo da linguagem, por meio de uma política-estética.

Interessante é desbravar, nelas, a política como estética – política esta do contingente, da subjetividade e da feminilidade (“micropolítica”, em Foucault; “política menor”, do Eu mínimo, em Deleuze). Como, ainda, numa voz do *feminino* (mais do que do *feminismo*) que norteia a poética-estética de Ana e Patti, se abre um novo tipo de experimentalismo dentro de uma genealogia da arte e da cultura – de modo a dialogar já com uma “pequena História”, com o micro, com o *outsider* e a ruptura, através de algumas noções pós-modernas nascentes naquele período de desdobramentos.

No traçar desse mapeamento, visamos percorrer também os legados do moderno na contemporaneidade tal como atravessam as poéticas das autoras.

Buscamos relacionar as poéticas de Ana Cristina Cesar e Patti Smith tomando como referenciais iniciais de paralelismo os respectivos momentos históricos nos quais (e dos quais) ambas emergem como artistas e poetas em meados da década de 1970, momentos estes de transformações no âmbito sociocultural e político: o Brasil ainda instalado em meio à ditadura militar, assimilando os processos de urbanização e industrialização da década anterior, bem como a internacionalização econômica pós-1956, e processando a guinada cultural desencadeada pelo tropicalismo em 1967-68 e as reverberações dos movimentos de contracultura que informaram a conjuntura global na segunda metade da década anterior; os EUA marcados pela dissolução da utopia *hippie* e pela atmosfera ominosa pós-Vietnã, deflagradora de uma onda de alienação e materialismo nos planos social e político.

Tomando o caráter de transgressão e a política *do it yourself* dos movimentos e nichos culturais de emergência das autoras e a análise de seus respectivos discursos poéticos sob a ótica do feminino – e, ao mesmo tempo, das apropriações e modulações do gênero – como pontos de confluência, a pesquisa pretende refletir sobre como Ana Cristina Cesar e Patti Smith articulam seus momentos sócio-históricos com a linguagem poética, pensando a literatura (e a música popular como extensão da poesia, no caso de Patti) como meio de assimilação historiográfica e local de configuração e informação dialógica do real – não apenas como “resultado” ou “resultante”, mas também como prática e

desdobramento do real e corporificação informada pelo real – enquanto produto cultural.

No artigo “Literatura marginal e o comportamento desviante”, escrito em 1979 e incluído em *Crítica e tradução* (1999), Ana Cristina aponta o movimento tropicalista como catalisador das primeiras manifestações do desvio cultural que caracterizaria a poesia marginal: em meio à modernização e inserção do país – em posição de dependente – numa conjuntura econômica internacional monopolista, o espírito cultural vigente na esquerda nacionalista e conservadora era o de preservação da “autenticidade”, da “pureza popular” da música popular brasileira. Partindo da inquietação de um grupo de novos e jovens artistas, a reação tropicalista a essa postura foi a absorção, incorporação e tradução de “movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa – os *hippies*, o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan, maio de 68 na França, etc.” (CESAR, 1999, p. 213): letras de música construídas em fragmentos seriam uma maneira de transpor a modernização urbana e industrial da realidade brasileira naquele momento para a canção popular e entra em voga a recusa de padrões comportamentais artísticos e existenciais.

Para Ana Cristina, “o tropicalismo é a expressão de uma crise”, que subverte “a ordem mesma do cotidiano” e marca “os traços que vão influenciar de maneira decisiva as tendências literárias marginais” (Ibid., p. 214). Dialogando com a perspectiva foucaultiana de genealogia ao pensar sobre o

caráter transgressor, de desvio observável numa série de registros e materiais na compreensão do histórico (uma pluralidade heterogênea, polifônica) de fontes em detrimento da leitura unívoca de uma época, a poeta e crítica aponta ainda que “a dimensão política do comportamento desviante, enquanto expressão de uma divergência em termos de visão de mundo, também se concretiza em determinadas relações com o poder” (Ibid., p. 216).

Porém, uma vez que tal produto cultural é, em essência, urbano, sublinha a autora que a identificação de resistência e revolucionária não se dá mais em relação a um “povo” ou “proletariado”, mas com as minorias, como negros, homossexuais, marginais. A marginalidade, assumida de modo consciente e não mais uma saída alternativa, mas sim uma ameaça ao sistema e canal de agressão e transgressão, se torna viés de contestação de caráter político e meio de consolidação da individuação.

O movimento literário marginal – “escrita desviante”, como coloca Ana Cristina – que emerge nos anos seguintes à Tropicália, ou seja, no início da década de 1970, adota os valores da contracultura como meio de rejeição ao sistema e todas as formas de autoritarismo (uma vez desiludida e desestabilizada a crença no marxismo) e de expressão de descrença política, com potencial para “romper com a lógica racionalizante” dicotômica de esquerda e direita.

Consolidado num contexto sócio-histórico e cultural marcado pela fragmentação, pela desagregação e por contradições, esse “pós-tropicalismo”

literário busca (ainda que não somente) uma “nova sensibilidade” e valoriza a técnica e o moderno integrados “num sentido anárquico de subversão” (Ibid., p. 219) – o discurso professoral, didático de engajamento (no qual o elemento estético é subordinado à urgência do posicionamento político) dá lugar à prática de resistência – e intervenção – cultural, ao desejo de ação, com ares mesmo de guerrilha. Wally Salomão – então Sailormoon – caracteriza essa forma de resistência com uma “ausência de pais culturais”, em que “nada me prende a nada” (apud CESAR, 1999, p. 221).

Ana Cristina frisa que essa intervenção só se valida e se faz possível por meio da transformação individual do “batalhador” – ou seja, do produtor cultural, do poeta – o que traz nova luz – uma “nova sensibilidade”? – à forma de pensar a relação moderna poeta–linguagem–corpo e a como essa relação é articulada no texto enquanto prática de resistência cultural. A linguagem deve servir como oposição violenta à ordem do sistema, com desvios que atuem em cada nível do texto como produto cultural de um aqui e agora. Para tanto, se torna necessário um dismantelamento das fronteiras entre sujeito e objeto no fazer literário, num gesto de recolhimento de fragmentos do real como forma de apreensão deste na linguagem, no texto.

Neste mesmo momento, fecunda do experimentalismo sonoro subversivo do Velvet Underground, informado pela Factory de Andy Warhol, da sonoridade das bandas de garagem dos anos 1960 e, principalmente, da perspectiva

inconformista, anárquica e desiludida nutrida pelo *zeitgeist* da época, florescia a cultura punk nova-iorquina, representado por grupos como Television, New York Dolls, os Ramones e Blondie. Ao gravar o compacto “Hey Joe” (lado A)/“Piss Factory” (lado B) em junho de 1974, ao lado de Tom Verlaine, do Television, e lançá-lo sob seu próprio selo fonográfico, Patti Smith introduzia a fundamental política independente – “*do it yourself*” – tão delineadora daquele movimento, política esta anti-heróica, celebratória da contingência, dos valores da marginalidade, do confronto. Esse direcionamento político e estético se aproxima da produção literária independente fomentada pela “geração mimeógrafo” como forma de contorno à censura e à repressão oriundas do regime militar. Os circuitos paralelos de produção e distribuição da poesia marginal, sem intermediários, significava, para Ana Cristina, um meio de o autor “[se aproximar] do público e tomar posse dos caminhos da produção” (1999, p. 201).

Baseando-nos em ensaio de Annita Malufe (2005), é possível articular o pensamento de Ana Cristina sobre a literatura e a poesia com a filosofia da diferença de Deleuze, tendo em vista a inversão do platonismo proposta por ele: a dispensa do pensamento do mundo “em termos de modelo e cópia” e a concepção de que não existe “o original” e de que o devir é constante, o devir é sempre. Para Ana Cristina, o texto literário é, fundamentalmente, antes da representação de um ideal ou de um real outro (externo ou interno,

introspectivo), a construção e a constituição de uma realidade específica, nova, própria, singular. É uma constituição artística a partir do mundo como “matéria-prima”. O poema é o próprio corpo do poeta, corpo esse que vai e que vem de um ponto a outro das diferentes dimensões do real e de suas pulsações mais criadoras, mais autônomas.

Numa dicotomia com a questão da poesia como oráculo de nosso tempo, o pensamento de Ana Cristina aponta para a filosofia nietzschiana da inexistência de uma verdade absoluta, ou da existência de verdades múltiplas e multifacetadas, necessariamente sujeitas à parcialidade.

Está no cerne da poesia marginal esse conceito do texto literário como construção do real e não como representação. Há uma eliminação do distanciamento entre o que é linguagem e o que é o real – um dos marcos da poesia moderna, por exemplo, de Walt Whitman: “Poeticamente a questão da representação como distanciamento é abolida na euforia revolucionária da poética de Whitman, que rompe a metafísica que impõe e chora a distância entre o mundo e a linguagem” (CESAR apud MALUFE, 2005). A linguagem é, também, o que constitui o mundo. Daí um advento do texto como criador de realidades – “de povos, culturas, vidas” – e significações, e não somente “criatura” (MALUFE, 2005), produto de uma realidade: uma via de mão dupla.

Para Deleuze, a fabulação criadora não é alimentada por “recordações e ausências”, mas por “um excesso”, desejo talvez, de “ultrapassar as situações

vividas, ir além dos fatos” (Ibid.). Além de um real delimitado? – mesmo aquele sob o signo da ditadura militar no Brasil a afunilar a compreensão e o combate de um estado de coisas.

Para Ana Cristina, “em todo texto o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura” (CESAR apud MALUFE, 2005), o que se articula com o pensamento contemporâneo, pós-estruturalista, de que “a literatura não é o lugar da afirmação, mas sim, da desconstrução do sujeito” (MALUFE, 2005) – do autor. Trata-se daquilo que, para Foucault, via Nietzsche, constitui a “possibilidade de se pensar o ser da linguagem” – a linguagem como corpo. Corpo este que está em diálogo com o devir constante, numa troca, numa dinâmica não-dialética, sempre acrescida de adições nada pacíficas e descontinuidades revoltas a uma síntese: “a linguagem fala por si só, e não importa de onde ela vem, mas sim, para onde ela vai” (Ibid.).

O sujeito confessional – fictício – de Ana Cristina não se afirma por meio da linguagem: é, de fato, “um sujeito que se desfaz para fazer surgir a linguagem” (Ibid.) – a linguagem é seu próprio real e seu próprio corpo, este constituído, construído esteticamente. Seguindo o pensamento de Blanchot, “a literatura só nasce desta renúncia do sujeito” (Ibid.), é a linguagem constituída como ser, com sua própria voz, desvinculada a um eu (subjetivo?).

Para Ana Cristina, enfim, a poesia não se faz, ou não se deve fazer, de significados ocultos, de traduções do real. Não se trata nem de um viés

simbolista de codificações, nem de um fluxo livre do inconsciente à moda surrealista, e sim da busca pelas palavras como “significantes nômades”, migrantes, de significados “múltiplos, móveis, abertos” (Ibid.). Estariam os oráculos de nosso tempo no não-dito da própria materialidade do texto poético enquanto corpo? Não encravados nele, o que seria contraditório, mas *possíveis* livremente nele, abertos a ele (e o não-dito, por sua vez, aberto a esses oráculos)? Revelados ao serem puxados por fios ligados a ele? – valendo-nos dos termos da própria Ana Cristina. E das palavras de Walt Whitman, traduzido – no sentido da materialidade lingüística – e citado pela poeta em *A teus pés*: “Recito WW para você: ‘Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços...’” (CESAR apud MALUFE, 2005).

O objetivo poético de Ana Cristina, como aponta Cristina Mutarelli (apud LIMA, 1998), era depurar, decantar a(s) palavra(s), de modo a “extrair o sublime do cotidiano” sem uma especificidade representativa ou de significação nem um oculto, um não-dito de um real extrínseco à palavra, à poesia – ao fazer poético. Seu universo poético “puxa” outros universos, invoca, convida a esses outros universos – ao utro atravessado no texto. Trata-se de uma poeta que canta também o seu outro, tal qual a desconstrução de si mesmo enquanto poeta, do eu enquanto poeta.

Sua poesia, de certa maneira, busca um compartilhamento, mais do que da própria herança cultural e poética, da (pós-?)modernidade, da contemporaneidade na qual se faz e nela se manifesta. “Lá aonde cruzo com a modernidade, e / meu pensamento / passa como um raio / a pedra no caminho é o time que você / tira de campo” (Ibid.). Busca compartilhar essa atmosfera por meio da liberdade propiciada pela entrada na poesia, corpo aberto que procura por outro (um Outro?) que responda a ele – entrada essa escancarada como um soco no estômago. Ao declarar-se “inspirada por Walt Whitman”, Ana Cristina situa-o como “um homem que, de repente, [...] assume esse desejo de que o texto não seja meramente texto” (1999, p. 265-266).

Havemos de lembrar os processos de individuação e afirmação mundana retomados, mais de um século depois de Whitman, pela vanguarda punk em Nova York: Smith abre *Horses* relegando as convenções do sagrado: “*Jesus died for somebody’s sins, but not mine*”, canta ela na faixa de abertura “Gloria/In Excelsis Dio” – porém, projetadas sobre a estética *rock* mundana, lasciva, suas letras se debruçam sobre a poética visionária moderna de Arthur Rimbaud e Charles Baudelaire e *beatnik* de Allen Ginsberg. Ao “[afirmar] a poesia na mesma proporção que a música” (VASCONCELOS, 2000b, p. 207), Smith reporta à “mescla intrincada de som e significado”, um dos grandes marcos formalistas modernos whitmanianos (BLOOM, 2005, p. xxxii), recondicionado como código de confrontação em pleno campo da cultura pop. O uso que Smith

faz da palavra versada na música, na melodia, se assemelha ao uso whitmaniano das palavras, da linguagem, como corpo, na sentença e mesmo na folha impressa.

Deleuze aponta “a espontaneidade ou sentido inato pelo fragmentário e a reflexão sobre as relações dinâmicas que precisam ser constantemente adquiridas e criadas” (apud LOPES, 2008, p. 225) como aspectos fundamentais do plano poético moderno. Em *Horses*, Smith captura e celebra a essência contingente de sua época e sua geração, que buscava a excitação, a reverberação de todas as possibilidades de um novo espaço, uma nova paisagem, no sentido corpóreo, telúrico, encontrado no elemento urbano pós-moderno.

1. POÉTICAS E POLÍTICAS CULTURAIS – UMA CARTOGRAFIA

1.1. Ativismo político-cultural e contexto: Ana C.

Para dar-se início a um percurso cartográfico das produções de Patti Smith e Ana Cristina Cesar como figuras-base recortadas numa leitura, respectivamente, do punk e da poesia marginal, é premente observar os mecanismos de política cultural em operação nesses contextos e em suas convergências possíveis.

Buscaremos delinear as figuras das duas poetisas atravessadas pela política cultural das conjunturas em que se inseriram originalmente nos anos 1970 sob uma ótica já do pós-moderno. Uma tentativa de viabilizar suas poéticas e também estéticas em diálogo numa “investigação de todo o domínio da cultura considerada em si uma forma de prática material” (CONNOR, 1993, p. 181), como espaços mesmos de resistência e ativismo, pensando-se na problemática teórica do pós-modernismo de como “construir um mapa do mundo a partir de dentro desse mundo” (Ibid., p. 183), mundo esse marcado por um senso agudo, inédito de *historicidade*.

Ana Cristina Cesar veio a público como poeta em meio à Geração 77, na denominação de Elio Gaspari em *A ditadura encurralada* (2004). Após a abertura política de 1973 e das eleições de 1974, vinha-se formulando na sociedade brasileira um novo senso de mobilização, de forma gradual e firme.

Gaspari aponta que, se em 1967 Glauber Rocha já refletia sobre a ansiedade pela luta armada em *Terra em transe*, cujo herói, o jornalista Paulo Martins (interpretado por Jardel Filho), é já um *poeta guerrilheiro* e seu percurso já se pauta pelo cruzamento de *poética* e *política* como ato, ação, na década seguinte foi a poesia de jovens autores, impressa em livretos de publicação própria e independente, é que melhor captavam o país com esse novo perfil mobilizatório.

Ao delinear o perfil da poeta e dessa geração, Ítalo Moriconi localiza a experiência coletiva da geração dos anos 1970 num “*último* capítulo do ciclo revolucionário iniciado nos anos 60 no mundo inteiro, culminando no ano simbólico de 1968” (MORICONI, 1996, p. 14). Ou seja, a constituição cultural e ideológica formativa da Geração 77 é diretamente análoga à conjuntura do ano de 1968, momento chave da revolução comportamental, cultural e social que se efetivou nessas duas décadas. Quando do despontar dos poetas e artistas da geração dos anos 1970, o que os definiu num campo de contracultura foi menos a feitura de uma revolução do que a absorção e a vivência, experiência dos impactos de uma revolução, já consolidados ou em processo – tendo a imprensa, o rádio, os festivais de música, os meios universitários como locais de assimilação. Tratou-se de uma geração formada, nesse “último capítulo” da grande revolução comportamental em meio ao regime militar, no pós-68, pós-AI-5. A perspectiva contracultural cosmopolita e em diálogo com a conjuntura que a circundava.

Notava-se, no meio intelectual da década de 1970, uma descentração política. Em meio à geração que saiu às ruas no ano de 1977, Ana Cristina, então estudante do curso de Letras da PUC do Rio de Janeiro, demonstrava descontentamento para com uma “literatura de solidariedade” e um “realismo populista” de “simpatia por qualquer produto ‘perseguido’”, isto num país “que está começando a se sacudir” (CESAR apud GASPARI, 1993, p. 329).

Em seu artigo “Malditos marginais hereges”¹, publicado na edição de novembro de 1977 da revista *Beijo*, Ana Cristina aponta “fraquezas contingentes” de um “miserê cultural” vigente, envoltas pela angústia do momento social do país e que demarcariam também a própria vida cotidiana. A cena cultural *marginal* que emergia dessa contingência traria em si uma “intenção [de] construir a identidade do escritor com o povo a partir da própria vida do escritor” – e, para Ana Cristina, a função de uma literatura marginal (ou maldita) seria, com efeito, o desafio às “normas reais ou sentimentais que catalogam os sujeitos merecedores de nossa [pena]”. Questão essa passível de correr analogamente à “negação da separação modernista entre a esfera da arte e outras atividades e interesses sociais, tentando restaurar as dimensões políticas reprimidas da atividade cultural e estética de todos os tipos” (CONNOR, 1993, p. 181). Escreve Ana:

Quem melhor para fazer literatura sobre este [nosso] povo? Para narrá-lo, representá-lo, expressá-lo, dar-lhe voz? Se defeitos há nessa literatura, a culpa será do misere: a rapidez do trabalho, a angústia do momento, a

¹ CESAR, 1999; pp. 204-212.

exiguidade geral, os dias que correm, a pobreza do nosso jornalismo, a censura, a ineficiência dos concursos, e até a falta de intimidade maior entre as pessoas e os lugares, o pouco perambular pelas ruas. São fraquezas contingentes (CESAR, 1999, p. 204-205).

Do mesmo modo, a poeta, em sintonia com seus colegas de geração, buscava uma escrita que se contrapusesse “à vanguarda concretista e à poética de João Cabral [...] criticada por eles como sendo extremamente racional e objetivista” (MALUFE, 2006, p. 20), proclamando de fato “a falência das vanguardas” (CESAR apud MALUFE, 2006, p. 20). Tratava-se de uma ruptura em relação às vanguardas anteriores e/ou vigentes em favor de uma *outra* noção de vanguarda, consciente até da própria ideia modernamente configurada de vanguarda (o que seria “vanguarda” aponta para uma crítica da própria *noção de vanguarda*), outro fazer poético que abarcaria o contingente estético fruto daquele contingente sócio-histórico (o contingente que então vinha à tona).

Num documento em que esquadrinha as diretrizes para o projeto da revista que viria a ser *Beijo*, Ana Cristina apresenta oito itens, dentre os quais destacamos:

1. *Dessacralização*: descompromisso com nomes ou figuras sagradas [...] [e] com os temas em cartaz.

[...]

3. *Descentralização*: muito espaço para o leitor, que pode se tornar colaborador. Desconcentração na estrutura de poder. Mobilidade.

[...]

5. *Linguagem*: [...] Explicitação do autoritarismo das articulações discursivas.

[...]

7. *Estratégia*: possibilidade de constante questionamento da estratégia, que está sempre a um passo do autoritarismo. A estratégia se manifesta muito menos pelo veto do que pela *montagem* e *articulação* de matérias. [...]

8. *Prática política e vida cotidiana*: questionamento da distância ENTRE as propostas que norteiam a prática política e as relações cotidianas [...]

Ou: entre o *afeto* e a estratégia

Ou: entre “subjetivo” e “objetivo” (CESAR apud MORICONI, 1996, p. 47-49).

As *estratégias* de política cultural de Ana Cristina, ou, ainda, de seu ativismo micropolítico no plano da escrita crítica e jornalística, mostram-se bem definidas neste projeto: o atingir das estruturas de poder, o contágio mútuo entre prática política e vida cotidiana, o atravessamento pelo afeto.

O elo de Ana Cristina enquanto inserida na geração marginal com a revolução de 1968 se consolida aqui com a oposição ao objetivismo intelectual e estético das gerações anteriores – mesmo da década anterior, pré-68. Na(s) poética(s) da Geração 77, viu-se um advento da intersubjetividade, da auto-reflexão, sob uma leitura cultural e esteticamente liberadora das estruturas simbólicas, ou “desleitura” (MORICONI, 1996, p. 17), contrafeitura das vanguardas modernistas. O “traço anticabralino” pontuado por Ana Cristina questiona “a ideologia do sublime” (Ibid., p. 18) sob um viés contra-objetivista. Deparava-se com a necessidade histórica de se trabalhar com o antiliterário, num ato de negação ou desconsideração do sublime poético, em convergência com a ambiência estética dos anos 1970 como momento histórico de virada.

O fazer poético para Ana Cristina é, com efeito, a construção do real, efetiva-se em sua natureza como obra estética – o poeta como cartógrafo de seu tempo, autor suprimido do texto (que vem a ser seu próprio corpo constituinte antes da *identidade* autor); “Fotogramas do meu coração *conceitual* [...] Anjo que registra” (CESAR, 1998a, p. 49, grifo nosso) – este lugar definitivo de desconstrução, em oposição ao de afirmação do sujeito, remontando mesmo à poesia moderna de Mallarmé, por exemplo (MALUFE, 2006). “Sou uma mulher do século XIX/disfarçada em século XX” (CESAR apud MORICONI, 1996, p. 62), sugere um poema.

Leitora de Foucault, para quem

o poder é melhor entendido não nos termos macropolíticos de grandes agrupamentos ou blocos monolíticos, de classe ou Estado, mas nos termos micropolíticos das redes de relações de poder que subsistem em todos os pontos de uma sociedade. Essa perspectiva está de acordo com o movimento de afastamento das narrativas globais todo-abrangentes da história e da política e com a contra-ênfase [*sic*] nas formas locais e particulares de diferença e luta[,] (CONNOR, 1993, p. 181)

a poética-estética de Ana Cristina desvia-se de um possível engajamento ideológico. Tal distanciamento se dava, então, não apenas em relação às vanguardas precedentes, mas a uma possível tendência do cenário político-cultural de seu tempo e espaço – voltado para um panorama político público em detrimento de um apuro ou situação estéticos.

A poesia para Ana Cristina se centra num ato micropolítico cultural. Ou seja, no social encontrado nas questões do íntimo e do privado, do cotidiano – e a partir dele se daria a contestação, tanto da legitimação dos mecanismos de

literatura e linguagem vigentes quanto de um modo mesmo de vida. Ocorria uma guinada na história enquanto substância e na ordem fronteira entre as esferas pública e privada. Essa atualização de uma “postura de vida” ou “reeducação [*sic*]” (MALUFE, 2006, p. 26) é observada por Ana Cristina como redimensionamentos resultantes de uma “nova sensibilidade’ pós-tropicalista” e marca do fragmentário que caracteriza sua poesia no intuito de operar como as sensações mais imediatas. “‘Ma non si può inventare un comunismo part-time?...’, porque ela se interessava pelo coletivo e pela risarada e pelo meio-expediente” (CESAR, 1998b, p. 105).

Para ela, a opção por uma escrita marginal demanda um “descompromisso com o sistema de consagração no campo cultural” (CESAR, 1999, p. 201) – de modo, observamos, a viabilizar uma “liberação da cultura e da significação em geral da necessidade econômica” (CONNOR, 1993, p. 182). O fazer poético-estético se tornaria, portanto, um agente efetivador próprio de política cultural, visando a operar novas articulações sociais e do pensar. Como uma configuração de guerrilha cultural-estética, em que o “gesto de recolher partes do real se manifesta como forma de apreensão de mundo extremamente vinculada a uma postura geral de vida [...] a fragmentação é sentida no nível das próprias sensações mais imediatas” e, para além do procedimento literário, “um sentimento do mundo” (CESAR, 1999, p. 222).

Na escolha por essas formas menores de discurso, *recolhidas* – diário, carta, confissão, rabisco, conversa ou diálogo, enfim, encerradas pelo fragmento, pelo solto – num momento histórico de dispensa de noções totalizadoras e generalizantes no que diz respeito aos desdobramentos sócio-históricos, a estratégia de política cultural “micro” de Ana Cristina é articular o sujeito da escrita com as marcas heterogêneas do cotidiano e da cultura em contexto que informam esse contingente. “[H]ouve um poema/que guiava a própria ambulância [...] sirenes baixas, recolhendo os restos das conversas, das senhoras, ‘para que nada se perca ou se esqueça’, proverbial [...] e foi-se inesquecível, irremediável, ralo abaixo” (CESAR, 1998b, p. 126). Faz-se necessária ao poeta, ao trabalhar com a palavra, essa estratégia de incorporação a um vértice interdiscursivo cravado na questão do *pertencer* àquela ordem mundial em sua genealogia política e cultural.

A pauta do projeto poético de Ana Cristina, por meio do rascunho, do fragmento, da desleitura ou releitura, da anotação, modula sujeito, corpo e tempo no *topos* da cultura em diversos planos polifônicos de discurso e intervenção. Há paralelamente uma arqueologia dos pontos de ação cultural de um tempo e uma nova articulação discursiva do individual e do coletivo num “diálogo provocativo sobre o cotidiano” (SANTIAGO apud VASCONCELOS, 2013, p. 79). Dá-se o ato pontuado pelo conhecimento: “Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas. O

irremovível trabalho da redação técnica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me” (CESAR, 1998a, p. 103); e a reflexão topológica da escrita recortada na e pela cultura:

As paisagens cansei-me das paisagens
cegá-las com palavras rasurá-las
[...]
espaço livre para o erro regiões recompostas
por desejo
[...]
meu silêncio: renominá-las aqui
neste abandono ou aprendê-las diversas e desertas
(CESAR, 1998a, p. 96)

Em sua produção poético-cultural, Ana Cristina articulou, no contexto de repressão dos anos 1970, um texto marcado pela declaração do corpo, causando a disrupção da vanguarda concretista em vigor. São favorecidos uma nova linguagem e, ao mesmo tempo, um legado e um repertório intelectual arguto, de reflexão sobre a própria linguagem e sobre o fazer poético. A própria guinada sociocultural, comportamental e política da conjuntura setentista informam pontos de tensão na poesia do privado, do corpo, do prazer e da confissão de Ana Cristina, de modo a fragmentar as fronteiras destes elementos; a poesia como sintoma de uma época e de um momento.

No vértice pós-moderno em que a poesia de Ana Cristina se situa, ela trabalha as “políticas do desejo” advindas do legado de 1968 – o eu que marca a enunciação do desejo é reinserido, quando da politização da poesia, “sob o signo da individuação nos processos políticos, nas transformações de uma época recente” (VASCONCELOS, 2013, p. 86). Não por acaso Silvano Santiago

aponta para *microacontecimentos* no período posterior de democratização do Brasil em que Ana repercute na escrita e na cultura. “Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular. [...] Recebe o afeto que se encerra no meu peito. [...] Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso” (CESAR, 1998a, p. 106), “clama” o poema “21 de fevereiro”, de *Cenas de abril*.

O próprio título do ensaio de 1985 de Santiago referente a Ana Cristina é sintomático do espírito da poética que vinha à tona naquele momento de virada: “Singular e anônimo”. Partindo da colocação de que o estado intrínseco da linguagem poética é a constante travessia em direção ao outro, Santiago aponta que esse “outro”, o leitor, não é um todo coletivo, tampouco um único indivíduo: é um destinatário que, embora sempre singular, “não é pessoal porque necessariamente anônimo” (p. 53). Leitor este que não tem nome próprio, mas a quem é endereçado, por exemplo, o livro/poema *Correspondência completa*: assinalado “My dear”.

O questionamento “[c]omo dar corpo e voz ao desejo de todos? Não é tornar indiferenciado o que, por definição, é singular?” (p. 57) desvela-se na linguagem poética disruptiva de Ana Cristina, que é transformadora, mas também afectual – performa uma política da afecção, bem como a política do desejo – e, numa dobra, “uma pessoalização da política” (MORICONI, 1996, p. 50). Quando Ana Cristina fala na “falta de intimidade maior entre as pessoas e

os lugares” em “Malditos marginais hereges”, acena para a necessidade que tem por essa política da afecção. A travessia ou passagem pela dimensão da outridade é marcada pelo “*desejo de passar*, pela linguagem poética” (p. 58, grifo nosso), essa afecção: “Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?” (CESAR apud SANTIAGO, p. 58).

A “grande história passional”, guardada a sete chaves, crivada na *Correspondência completa*, tem suas fendas abertas na (re) flexão do hermético, rompendo o processo mitificante de “literatura pura” no qual o leitor encontraria posição e atitude subalternas, resguardadas. São, então, viabilizadas cumplicidade e comunhão com o leitor, cuja alteridade está ali para ser transgredida e atravessada por essa comunhão instaurada, ato de (re) conhecimento. “Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei para cima sem medir mais as consequências” (CESAR, 1998a, p. 44), proclama “Mocidade independente”, de *A teus pés*. “Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão?”, pergunta, recusa essa também da posição do “poeta inventor como demiurgo moderno da escrita” (VASCONCELOS, 2013, p. 78). Nesse viés de “intercâmbio” com o leitor, “a pessoalização enquanto troca de intimidades automaticamente *politiza* o discurso no sentido de abrir uma vereda paralela ao discurso patriarcal”, fenda essa que “[dissolve] o narrador onisciente” (MORICONI, 1996, p. 110, grifo nosso).

Ana Cristina situa as primeiras manifestações culturais da guinada, na conjuntura brasileira dos anos 70, no tropicalismo da década anterior, em meio à modernização do país e ao crescimento da dependência do capital estrangeiro monopolista. O clima cultural vigente então era de um nacionalismo “mitificante e purista” (CESAR, 1999, p. 213), de modo a refratar uma crise e despertar a inquietação de jovens artistas e poetas. Uma política comportamental é o que dá o tom do movimento, numa subversão da ordem do cotidiano e um abraçar da fragmentação na estética informada por esse comportamento. “Se é pra fazer literatura ‘maldita’ ou ‘marginal’, não há que desafiar as normas reais ou *sentimentais* dominantes que catalogam os sujeitos merecedores de nossa PENA?” (Ibid., p. 211, grifo nosso): transformadora, porém afectual.

No momento pós-tropicalista, que desembocaria nos poetas do mimeógrafo, enfim, na Geração 77, a identificação está no contingente, nas minorias, e não num conceito ideológico uno de *povo* ou *proletário* à esquerda. A revolução está no menor (o que se refletiria na escolha de esferas da poética de Ana Cristina). O comportamento daquilo que está *fora*, do mínimo, a inserção a “pequena história”, para frisar o termo das teorias do pós-moderno, é o que passa a articular e a informar as relações de poder na política cultural. A apropriação do legado revolucionário (comportamental, social) de 1968 viabilizou sua disrupção poético-cultural na conjuntura brasileira dos anos 1970 – não apenas um corte, mas uma retomada reconfigurada, reengatada, sob novas

figuras e forças daquele impulso inicial, propulsor, ainda que em descontinuidade, num traço dual de rompimento/irrompimento.

Para Ana Cristina, “a dimensão política do comportamento desviante, enquanto expressão de uma divergência em termos de visão de mundo, também se concretiza em determinadas relações com o poder”, relações estas de questionamento, enfrentamento ou confronto: “A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas sim como ameaça ao sistema, como possibilidade de agressão e transgressão” (Ibid., p. 216-217). O nível estrutural desse desvio perpassa o “subterrâneo” dos grandes centros urbanos. Numa época de desconfiança no autoritarismo em suas diversas formas, de abalo do marxismo, a transgressão (ou marginalidade, ou “loucura”), “passa a ser vista como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante de esquerda e direita” (Ibid., p. 217).

O ativismo poético de Ana Cristina é concomitante a seu ativismo teórico (e ato político-cultural). A produção independente de seus livros tornava-se mesmo em *ato*,

numa época em que a aura da arte se desloca incessantemente para os transportes mediáticos e os megaeventos culturalizadores [...] os pequenos livros de A. C. [...] [mostram-se] capazes de intercambiar a construção intelectual-cultural com o empenho de uma existência em estudo, dada em experiência enquanto *vida toda linguagem* (VASCONCELOS, 2013, p. 81).

Em comentário sobre a cena da literatura marginal, Ana conclama *intervenção e compreensão* contra o sistema, numa agenda não mais direcionada

para a revolução proletária ou camponesa, balançados os alicerces da fé no marxismo, mas para uma resistência cultural que “só será possível a partir da transformação individual do batalhador” (CESAR, 1999, p. 221) – do *poeta batalhador*. Ela acrescenta que essa oposição, essa batalha, deve se dar mesmo na linguagem, no construto desse desvio em “cada nível do texto” e seus planos polifônicos marcados por “fragmentação e contradição”.

No ato do “desbunde”, conceito a pontuar a questão comportamental da geração de 70, como trata Moriconi (1996), a palavra de ordem era rejeitar o sistema social de uma sociedade de consumo. Moriconi frisa que, no que tange a Ana Cristina e como utilizado por ela, esse “desbunde” trazia uma acepção mais político-militante do que propriamente contracultural. O ato de Ana Cristina foi programar ou mixar a felicidade, *na poesia*, por meio e *em* “um imaginário não publicitário, ou seja, não marcado pela ansiedade infinita” (MORICONI, 1996, p. 29). Para ela, era um ato político empenhar-se numa identidade poética autoconsciente, fundamentada na “desconstrução sistemática daquilo que acreditava ser sua persona de poeta oficial” (Ibid., p. 33), dedicar-se a esse *projeto pessoal*: passava-se do engajamento político para outro, *micropolítico*. Engajamento este concernente às singularidades pessoais.

1.2. Patti Smith e Ana C., uma dobra

A dobra entre os atos poéticos de Ana Cristina Cesar e Patti Smith é passível de ser localizada num ponto-vértice, posto que *A teus pés*, obra que reúne o todo de sua obra poética publicada até então (de meados da década de 1970 até 1982), “configurou-se como livro-testamento, livro-despedida” (MORICONI, 1996, p. 124), um ano antes de seu suicídio. *Horses*, disco de estreia de Smith, concebido entre 1974 e 1975, ano em que foi lançado, mostra-se inaugural. Nesses polos, livro e disco desvelam-se como pontos de propulsão e, também, de constante retorno.

Moriconi recorta o texto de Ana Cristina como tematizante do processo “de formação do sujeito apenas para falar de sua fragilidade histórica” (p. 125). Nesse processo, mudam as dinâmicas sociais da subjetivação, que se tornam mais plurais e difusas, mas ganham intensidade num nível micro, ao modo do que se dá em afirmações étnicas e tribais – em atos de afirmação de “*diferença* [e/ou contingência] subjetiva, individual ou grupal” (Ibid.). Essa modalidade de afirmação, na produção de Patti Smith em inserção no contexto punk, tem seu próprio recorte na cultura americana.

No documento com as diretrizes para a revista *Beijo*, Ana Cristina “se desengaja da militância ortodoxa para engajar-se numa *política de linguagem*” antiautoritária por meio de um “exercício poético como pesquisa de articulações da linguagem [...] não totalitárias, não totalizadoras, não vendedoras de ilusões”

(Ibid., p. 50). Patti Smith canalizou exercício semelhante por meio da verve iconoclasta do punk, representativa de uma perspectiva “*no future*” em plena década de 1970 nos EUA, cujo contexto social macro, ou mesmo de cultura de massa, pós-Vietnã, encerrava os preceitos da contracultura da década anterior para um corte justamente mais autoritário, totalizante e *vendedor de ilusões*.

Em excerto do especial de TV infantil *Kids Are People Too* (exibido de 1978 a 1982 no canal americano ABC) destacado no documentário *All Tomorrows Parties* (Johnathan Caouette, 2009), ao ser questionada a respeito do que a fez se dedicar à música, Patti Smith declara que quando começou, em 1974, achava que a maior parte do rock não prestava (“*stunk*”) e que, se ninguém começasse a trabalhar nele – a destrinchá-lo, a movimentá-lo, como em velhos *spirituals* que cantam “*work me, Lord*” –, o gênero se tornaria um grande negócio (“*big business*”). Algo que poderia ocorrer ao invés de “*a powerful force*”, uma grande força motora, cultural para a juventude (“*the kids*” – incluindo ela própria – por que não? – advinda de seu período nova-iorquino ao lado de Robert Mapplethorpe quando ambos ainda eram *só garotos*).

Minutos antes no documentário, vemos Thurston Moore, do Sonic Youth, numa das edições do festival que dá título ao filme, entrevistando jovens estrangeiros ali presentes acerca do estado atual do “*young rock’n’roll*”. Entre as questões, a seguinte indagação: muita gente vê o rock como cultura jovem, mas quando [ess]a cultura jovem se torna monopolizada por um *big business*, quando

a cultura juvenil se converte em um grande negócio monopolizado, o que os jovens não de fazer? Thurston, em seguida, afirma acreditar que se deveria destruir o processo falacioso do capitalismo (“*the bogus capitalist process*”) que está destruindo (antropofagicamente?) a cultura jovem com *mass marketing* e paranoia comercial de controle de comportamento (“*commercial paranoia behavior control*” – *propaganda*). O primeiro passo para tanto seria destruir as gravadoras.

Em outro clipe de *Kids Are People Too*, mais adiante, vemos Patti Smith declarando que o ponto crucial, o sentido do punk é que, com ele, o rock passou novamente à mão das pessoas, do povo, dos jovens (*kids*), em detrimento de estar nas mãos dos *big businesses*.

All Tomorrow's Parties é um documentário sobre o festival homônimo, de nome inspirado pela canção do Velvet Underground e fundado por Barry Hogan em 1999. Jamais contando com qualquer tipo de patrocínio, o ATP foi concebido como alternativa a grandes festivais de envolvimento corporativo, buscando, de iniciativa independente, uma experiência coletiva ou coletivizada de música *avant garde*, *underground* e pós-rock. O filme de Johnathan Caouette, fragmentariamente intimista, uma colagem pós-punk, busca demonstrar ou elucidar o poder coletivo que envolve a consolidação do festival, refratário ao mito do rock estrela e sintagmático da música e da expressão de rock numa *big picture* de pensamento independente.

Não por acaso, o documentário encerra com uma *performance* de Patti Smith, visceral e na segunda das três edições de 2007, interpretando “Rock’n’Roll Nigger”. A canção, cuja gravação original integra o álbum *Easter* (1978), ilustra a estética de confronto que perpassa a obra de Smith: o atravessamento da linguagem na ruptura entre o uso da palavra e a política do indivíduo ante a esfera coletiva. Como a linguagem numa artista como Kathy Acker, na leitura de Avital Ronell (2006), que estremece o indivíduo e desestrutura a apreensão cognitiva do sentido aparentemente intencional ou seguro: “*nigger no invented for color it was MADE FOR THE PLAGUE the word (art) must be redefined*”², proclamam as notas de encarte de *Easter*. A identificação com o pós-moderno por parte de uma autora como Acker é análoga ao percurso ou constituição autoral de Patti Smith, numa convergência possível com Ana Cristina, à medida que, na leitura de um legado ou tradição, elas desapropriam ou embaralham códigos mestres da linguagem.

Uma ação prática e performática da (micro) política do corpo uno, do indivíduo, desenhado aqui pelo *outsider*, pelo músico de rock e a figura do punk, mutante, transcende truques políticos matemáticos (“*mathematics poli-tricks*”). Por meio dela, o homem, o sujeito, se estende para além daquele clássico, torna-se um *nigger* (ruptura da palavra, do termo) e se eleva tal qual Rimbaud,

² “*nigger* não inventada para cor foi FEITA PARA A PRAGA a palavra (arte) deve ser redefinida” (tradução nossa, livre).

“vibrating gushing milk pods of de/light translating new languages new and abused rock n roll and lashing from tongue of me nigger”³.

Do mesmo modo que, na leitura de Ronell, Acker relega as alegações capitais ao saquear e vandalizar as lojas de conhecimento protegidas por lei (RONELL, 2006), em “Rock’n’Roll Nigger”, Smith saqueia e subverte a política da linguagem e da figuração ideológica do *nigger*, a um custo que não importa e ao lado de figuras como Jimi Hendrix, Jesus Cristo e Jackson Pollock – que esperam por “ela”, “com o dedo no gatilho”, do lado de fora da sociedade (*outsiders*).

Decorre-se, então, um intercâmbio (ou, ainda, embaralhamento) entre as artes – a literatura de Acker cruzada pela postura punk, no campo comportamental, corpóreo/corporal, e a musicalidade de Patti Smith nutrida pela poética radical da modernidade (Rimbaud), revista num contexto de contingência e cruzamentos no espaço e no tempo, numa decupagem mesma da cena cultural. Tanto Patti Smith quanto Ana Cristina percorrem domínios cerrados de arte, saber e linguagem, pensamento incutido nas bases do contemporâneo nesse instante pós-moderno.

A presença referencial, em letra e texto, de figuras históricas e/ou do mundo das artes e da cultura que, de alguma ou outra forma, assomam num

³ “sementes de luz vibrantes jorrando de/leite traduzindo novas linguagens novas e rock’n’roll violentado e açoitando da língua de mim *nigger*” (tradução nossa, livre).

espectro maior sobre a obra e a constelação autoral das poetas é marca também da poesia de Ana Cristina, a exemplo do “Índice Onomástico” que conclui *A teus pés* (1982). À época do desenvolvimento do repertório e do material de *Easter*, o filme *O evangelho segundo São Mateus* (1964), de Pier Paolo Pasolini, modificou a figura de Cristo à visão de Patti Smith, que foi “marcada pelo [retrato de Pasolini] de Jesus como uma figura revolucionária. Passei a vê-lo sob outra luz – um professor, um lutador, um guerrilheiro” (SMITH, 2006, p. 96; tradução nossa).

Somado a esse Messias revolucionário está Hendrix, que na segunda metade da década anterior levara a música negra, o *rhythm and blues* de Little Richard e Chuck Berry, tão apreciado por Patti desde seus anos de formação, a níveis estratosféricos e ousados, inovadores, de *performance* e experimentação e se firmara como ícone contracultural e da contravenção aural, valendo-se de *fuzz* e do *feedback* de amplificadores em alto volume para subverter/desconstruir “Star Spangled Banner”, o hino nacional americano, em 1969. Além dele, há também Pollock.

Pode-se imaginar, a um primeiro momento, a abordagem visceral de Hendrix à guitarra e ao som distorcido situada lado a lado à *action painting* do controverso Pollock, cuja técnica Patti, em entrevista a Anthony DeCurtis datada de 2009, lê como amplificadora da experiência comunal e sensorial da produção e recepção artística. Tratando da iconografia e do trabalho estético de *Inéditos*

e dispersos (livro póstumo de Ana Cristina Cesar, primeira edição data de 1985), que traz fotografias da poeta na Europa, Moriconi questiona e aponta: “E agora? Onde a arte, onde a vida? O texto é corpo. O corpo é texto. Intercambialidade entre texto, corpo, imagem fabricada” (1996, p. 109). Há uma referência a Sarduy a respeito da “radicalização do *happening*: [...] [a] intensidade que se deu, depois da *action painting*, ao gesto e ao corpo”, apontando para uma “*histerização da cultura*” (Ibid.).

Em outra entrevista, a Andrew Masterson do jornal australiano *The Age*, em 1997, Patti Smith revê *Easter* e aponta o expressionismo abstrato, bem como o jazz e o rock, como legados artísticos puramente americanos, “todos de algum modo confrontativos”, originados “da rebelião, ou da tentativa de se abrir [e] criar *espaço*” (SMITH apud MASTERSON, 1997; tradução e grifo nossos), além de situar a América, os americanos e sua geração como “território ainda bastante novo (...) filhos de Jackson Pollock” (Ibid.). Patti destacará *Easter* como “um estágio de polarização” em que “Rock’n’Roll Nigger” “redefine uma gíria arcaica [ofensiva, depreciativa,] como uma insígnia para aqueles [atuando com impacto] na margem da sociedade” (SMITH, 2006, p. 96; tradução nossa).

Smith, delineada em uma tradição literária e cultural, não simplesmente deu as costas a uma bagagem histórica ou linhagem, mas sim tomou dela seus elementos constituintes e paradigmas e tornou-os confrontados entre si, numa transposição de gêneros, estruturas e fragmentos, no momento da ruptura. Ato

este próximo à ênfase nietzschiana do processo de desidentificação do indivíduo, a necessidade de separação na constituição da experiência comunal (esta não necessariamente *unificada*, mas contingente).

O argumento da ótica nietzschiana prevê a necessidade da desassociação, singularização, do isolamento, que são constituídos pela alteridade monádica (RONELL, 2006), de modo a operar como subjetivação do Eu mínimo ante um atravessamento pelo totalitarismo e a refratar uma política do mesmo e da homogeneidade. Essa cisão é o que permite a vazão da comunicação do novo outro no plano da política macro – onde tudo o que é contingente está *fora* – enquanto engrenagem. Foucault atenta para “o uso dissociativo e destruidor da identidade que se opõe à história-continuidade ou tradição”, de modo a tornar a história “contramemória” e, como consequência, dar vazão ao desdobramento de “uma outra forma do tempo” (FOUCAULT, 1979, p. 33). Lemos Rimbaud no campo do ativismo poético, com sua desordem racional dos sentidos como uma “disrupção institucionalizada da vida cotidiana [...], relato [ou leitura] prático[a] do serviço, do compromisso, do intercâmbio, da compra” (MARCUS, 1990, p. 410; tradução nossa).

Pensa-se aqui em experiência comunal contingente percorrendo-se a formulação de Deleuze e Guattari de “agenciamentos complexos que passam necessariamente por níveis moleculares, microformações que moldam de antemão as posturas, as atitudes, as percepções, as antecipações (...) etc.”

(DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 93), inseparáveis do desejo. Como Foucault, sobre Blanchot, localiza a literatura moderna como aquela em cuja linguagem ressalta a experiência de “fora”, é através da criação literária abarcada por essas microorganizações que se dá a penetração nos campos (centros ou focos) de poder: “[d]esterritorializamo-nos, fazemo-nos massa, mas para atar e anular os movimentos de massa e de desterritorialização, para inventar todas as reterritorializações marginais piores ainda do que as outras” (Ibid., p. 110).

Seguindo o panorama dos estudos femininos pós-modernos de percurso traçado por Alice Gambrell (2000), encontramos Patti Smith, de fato, trabalhando entre formações discursivas de efeito micropolítico. A “negociação interdiscursiva” apontada por Gambrell se dá entre esferas introspectivas e públicas, entre o *outsider* e a cultura em acepção ampla; entre uma terra anárquica e de possibilidades abundantes e um espaço circunscrito da cultura, delimitado claramente entre protesto e (re)afirmação, entre o homem e seu outro. O status de *outsider* ante o sujeito transpassado pela aprovação institucional interpola também a relação de gênero e “minoría” ou outridade em autoras Smith e Ana Cristina: “uma ‘mulher’ monolítica *versus* a heterogeneidade das ‘mulheres’” (Ibid., p. 79; tradução nossa).

A música de Patti Smith e a poética de Ana Cristina, no Brasil, enquanto comentários, se não documentos, das cronopolíticas⁴ (o termo de Deborah McDowell via Gambrell) em ação nas engrenagens culturais dos anos 1970, consolidam-se como narrativas de uma contra-hegemonia ou processos de representação de uma “contra-história”, ou “anti-história”, em formulações ou formações desconstrutivistas e de confrontação, na agenda do que Steven Connor (1993) define como “pequena história”.

Com efeito, introdução dos *Mil platôs*, Deleuze e Guattari destacam a importância do rizoma literário americano, dos *beatniks*, do *underground*, que corre pelo subterrâneo em “empuxos laterais sucessivos em conexão imediata com um fora” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 30). Em comentário mesmo de Deleuze (Ibid.), ele aponta a própria Patti Smith como imagem-rizoma americano, cantando não a procura da raiz (una), mas no sentido de seguir do canal (ou *canais* do contingente).

Os “*niggers*”, *outsiders*, de “Rock’N’Roll Nigger”, os sujeitos atravessados em *Horses* (1975), o jovem Peter Reich alucinando sobre a condição humana e a reflexão sobre a alienação em relação à raça humana da própria Patti pontuada em “Birdland”, a ambiguidade quase andrógina da narração de “Gloria” ou a família pobre em “Free Money” representam, no microverso da conjuntura da América dos anos 1970, as forças do mundo

⁴ “manipulações temporais que fortalecem construções antropológicas do ‘outro’”, em comentário de Johannes Fabian associado ao termo por Gambrell.

subterrâneo “que se tornam hostis por terem sido negadas do direito de viver sob a luz do dia” (MANNERS, 2000, p. 100; tradução nossa), e então insurgem para devastar a comunidade. Esse confronto envolve o desmantelamento do *glamour* e o próprio corpo do(a) poeta e do leitor, num cruzamento de esferas corpóreas e espaciais. Deslocam-se as fronteiras identitárias que delimitam linguagem e corpo.

O que se dá é um trabalho de *mimesis* de reafirmação de um local na cultura e na ideologia de um imaginário, de traços locais próprios do imaginário americano. Com ênfase nos processos discursivos, nos traços de linguagem (mesmo não-discursiva), assomam o corpo e sua ação micropolítica; até se chegar à contravenção e à ruptura do simulacro ideológico de homogeneidade (antes do que hegemonia) *incognita*.

No imo da poética dessas duas autoras, operando no *in-between* da cultura, numa negociação interdiscursiva, temo-las como poetisas cartógrafas do corpo e de seu tempo; Patti Smith na poética moderna punk e na estética contraventora, Ana Cristina na marginalidade de um dito *establishment* literário, na (re)apropriação de fragmentos do discurso urbano e íntimo, como em *Cenas de abril* (à Frank O’Hara e os “poemas do meio-dia”, com quem Smith trava diálogo em sua obra poética *Witt*). Smith em busca da ruptura, da voz do *outsider* que transcende ou, melhor, extrapola o gênero, mas não o mundano, Ana Cristina em busca da voz da subjetividade latente do corpo.

A poética-estética de ambas é nordeada por uma voz mínima, como aponta Mauricio Salles Vasconcelos (2000), desestabilizadora da ideia de um *paideuma* (mesmo de vanguarda) – externa a ele, contingente, de modo a gerar um outro experimentalismo afinador de subjetividade. As vozes mínimas de Patti Smith e Ana Cristina erguem-se na ruptura, na dessacralização do consolidado, na intersecção discursiva do *outsider*.

A ação e reação micropolítica em Ana C. se dá no entrave e na vertigem entre o caráter de confissão pessoal e a dimensão coletiva sobre a qual se insurge a voz mínima. Alinhada à ruptura, a estética de Ana C. propicia deformação do relato íntimo (isso por si só ação micropolítica), mais evidente na intercontaminação de formas poéticas em *A teus pés*. Partindo-se de conceitos deleuzianos, há um abalo do significado, uma extrapolação da significação (linguística/texto), uma deformação da representatividade (remonta a Francis Bacon) e uma operação maior do sentido (para além do texto) como sensação (ainda Deleuze). Firma-se um “embate entre cultura e desejo” (VASCONCELOS, 2000, p. 231) nas articulações subjetivas da cronopolítica urbana onde se inserem as poetas – trata-se da poesia, ou, mais além, da estética como ato cultural e micropolítico, mesmo de intervenção no poder cultural. É a refeitura da poesia, da palavra, do verbo, como ação e reação cultural.

Ana Cristina e Patti Smith, ao operarem como poetas-cartógrafas e inventoras, artífices da ruptura e da voz contingente, articulam e rearticulam a

genealogia da cultura de resistência – ou, ainda, como espaço de resistência. Ao mesmo tempo, informam o fazer cultural de seu contexto histórico, pontuando a inquietude e a intervenção; num escrutínio mesmo do corpo do poeta (e da historicidade e do *locus* deste).

A partir do ponto que são poesia do contingente, do corpo atravessado, são conciliadoras da experiência contemporânea, do devir, cartografia construtiva do que emerge no momento histórico do pós-moderno, em que a “História”, o macro, dá lugar ao mínimo, micro, à pequena história, de focos descentralizados. Foucault aponta é que é preciso escavar o *bas-fond*, o *underground*, para conjecturar a história como “próprio corpo do devir” (FOUCAULT, 1979, p. 20).

O uso da linguagem e da palavra como proposto pela literatura marginal – e, num salto ou dobra, pelo pós-moderno – também está presente no pensamento estético de Smith: “em meu processo criativo, construo muros com o intuito de derrubá-los. [Ao fazê-lo], estou criando *outra* obra” (SMITH apud FOER, 1996; tradução nossa).

1.3. Patti Smith: Contexto e ato

O contexto setentista no qual desponta Patti Smith, na cena cultural americana, pensando-se na “acelerada genealogia interna do rock”, como

comenta Connor (1993, p. 149), é um momento no qual o gênero transgressor da década anterior foi assimilado pela grande indústria cultural, incorporado pelas instituições, numa redução (ou “museificação” [Ibid., p. 193], citando Connor) da dialética negativa de Adorno. Aquilo que centrara sua força de política cultural na negação dos pontos alienantes das culturas de massa atravessava uma diluição ou fragmentação.

A estética punk trazia à proeminência a questão do *performer* (dado do corpo) e o desvelamento do espetáculo escancarado. Tratou-se de uma manifestação cuja política cultural era pontuada pelo “*no future*”, não tanto pela possibilidade efetiva de transformação sócio-histórica, quanto pelo que seria imponderável nos vislumbres do possível e seus contornos, num ponto para além da sócio-história.

Para Ana Cristina Cesar, o poeta-batalhador subverte e relativiza o poder literário e mesmo a função do saber; deve dotar-se de uma “ENERGIA TERRÍVEL que os tradutores chamam ÓDIO”, nas palavras de Wally Sailormoon (apud CESAR, 1999, p. 221). Pensando-se na conjuntura global da época, tal energia de contestação encontra um paralelo plausível no movimento punk que despontava nos EUA, notadamente em Nova York, também na primeira metade da década de 1970 como herança cultural do fim não só dos anos 1960, mas também da utopia americana neles latente.

Ali, Patti Smith, poeta, cantora e compositora que já vinha firmando um nome na cena literária *underground* da contracultura nova-iorquina, com dois volumes de poesia publicados, lança, em 1975, seu primeiro álbum, *Horses* – que, posteriormente, caracterizaria como “uma extensão [de um] grande arroubo de energia juvenil [...] numa época muito forte em idealismo, energia física” (SMITH apud LIM, 1995; tradução nossa) em meio ao que foi chamado de “espírito punk” de resistência.

Smith mudou-se para Nova York de sua Nova Jersey nativa em 1967. Lá, em meio a figuras como William Burroughs, Allen Ginsberg, Sam Shepard e o fotógrafo Robert Mapplethorpe, seu companheiro, frequentou os círculos artísticos do Hotel Chelsea e do Greenwich Village e integrou o grupo de poetas da St. Mark’s Church – onde gradativamente, ao lado do guitarrista Lenny Kaye, passou a incorporar a música como mais uma dimensão de sua poesia.

Quando do lançamento de *Horses*, o rock como estética musical e manifestação cultural já tinha história o suficiente para possibilitar ao artista transgredir os mitos, arquétipos e convenções do próprio gênero (REYNOLDS, 2005). Para Smith, *Horses* e o conceito de *rock and roll* como expressão poética nele contido foram uma forma de resistência e contestação, por meio da *performance* e da linguagem poética, ao materialismo e à alienação vigentes nos planos social, cultural e político dos EUA dos anos 1970 – de modo não dissimilar do movimento literário marginal no Brasil. *Horses*, ao dizer respeito

mais ao futuro do que ao passado, conciliou-se como obra epítome e catalisadora, definidora de um momento de rebelião (Ibid.).

Patti Smith introduzia a fundamental política independente – “*do it yourself*” – tão determinante daquele movimento, política esta anti-heróica, celebratória da contingência, dos valores da marginalidade, do confronto. Os circuitos paralelos de produção e distribuição de materiais culturais, sem intermediários, significava, para Ana Cristina, um meio de o autor “[se aproximar] do público e tomar posse dos caminhos da produção” (1999, p. 201).

Ao buscar a “despersonalização da mercadoria-livro, a escalada da fama”, a geração dos poetas marginais da década de 1970 se assemelha em termos políticos, estéticos e comportamentais ao punk nova-iorquino, opondo-se a um materialismo castrador e a um prisma sociocultural de consumo.

Durante os anos entre sua primeira leitura na St. Mark’s Church acompanhada da guitarra de Lenny Kaye, em 1971, e a concepção de *Horses*, Smith perambulou “pelos detritos dos anos [1960:] tanto prazer, mas tão descontente [...] tantas vozes levantas e, em seguida, silenciadas”: a herança de sua geração parecia “estar em cheque” (SMITH, 2006, p. 21; tradução nossa). Na agenda da configuração de suas preocupações artísticas se esquadrihavam a trajetória e o lugar do artista, o remapeamento do espaço e a emergência de novas vozes.

Já em uma de suas primeiras gravações musicais, realizada em 1974, é possível localizar uma de suas estratégias de política cultural. Trata-se de uma releitura de “Hey Joe”, canção de 1962 que recebeu inúmeras versões ao longo dos anos e que descreve e representa um sujeito comum (um “Joe” qualquer), que mata uma garota a tiros depois de vê-la traindo-o com outro homem. Em sua releitura, Smith manteve o texto original, mas somou passagens, no início e no fim, referentes a Patty Hearst, herdeira de uma família abastada que fora sequestrada por um grupo de revolucionários e acaba por unir-se a eles e à causa de extrema esquerda – à época do lançamento da gravação, era procurada pelo FBI por assalto a banco. Hearst personificava uma rejeição à feminilidade branca de classe alta ao empunhar o símbolo fálico da metralhadora – figura passível de representar a revolução sociocultural a que a agenda estética de Patti Smith visava instigar (SHAW, 2008):

Patty Hearst, você ali diante da bandeira do Exército Simbionês de Libertação com as pernas estendidas [...] agora que você é fugitiva, o que se passa em sua cabeça [...] seu pai disse: “Bem, há sessenta dias ela era uma filha tão amável, agora lá está ela com uma arma na mão” (SMITH apud SHAW, 2008, p. 85; tradução nossa).

Ocorre uma politização de “Hey Joe”. Trazendo o caso de Hearst para o texto da canção, Smith transforma a glorificação da violência contra a mulher numa glorificação da violência *por parte* da mulher. A personagem e a *performer* tornam-se, por fim, agentes, ativistas, de sua própria liberação. Ao validar a tomada da arma por Hearst como sua introdução ao mundo do crime, da contravenção, Smith *contravém* a canção para si, em sua introdução a um

campo da música (e cultura) popular(es) cuja dominação seria, até então, da figura *rocker* masculina (DAVIS, 2007).

Horses é um álbum “nascido da estranha colisão entre alta e baixa arte [ou *cultura*]” (SHAW, 2008, p. 4; tradução nossa): poesia moderna e o ritmo do rock; sob seus temas, um cuidado com as relações entre palavra escrita e palavra falada, poema e canção, entre o processo de audição e o de leitura. Engajamento do leitor/ouvinte e empenho com a escrita (MORICONI, 1996) têm também um recorte alçado na poética de Ana Cristina Cesar.

A fratura brechtiana entre alta e baixa cultura é tomada por Smith como ato ou gesto político, informado por uma obstinação pelo poder de revolução da e pela palavra. Obscurecidas ficam as fronteiras entre discurso, canção e poesia. “Leitura dedicada ao *crime*” (SMITH apud SHAW, 2008, p. 11; tradução nossa), ao fora-da-lei.

A extensão política da *performance* (ato) e do “*no future*” do punk pode ser explorada em “Babelogue” (declamação poética performática incluída em *Easter* na abertura de “Rock’n’Roll Nigger”): “*in heart i am an american artist and i have no guilt. i seek pleasure. i seek the nerves under your skin...*” (Ibid., p. 17). “[N]o coração, sou uma artista americana e não tenho culpa. [B]usco prazer” – numa politização do desejo – “[B]usco os nervos sob sua pele”, numa politização da afecção e do comentário “busca da raiz”, em referência a Deleuze

e à desbravação do canal, num movimento que se configura como contra-enraizamento do sujeito e do artista americanos.

A *performance* como ato político tem início na autoproclamação de Smith como “artista americana” numa energia furiosa, num questionamento a respeito de qual a extensão entre a “busca da felicidade” engedrada na cultura americana e no espírito do capitalismo, a busca pelo livramento da culpa e da repressão, e suas bases materiais. Essa proclamação como “artista americana” em 1978 colide com realidades brutas do estatuto imperialista: culpa instaurada pelo Vietnã, por Watergate e pela própria psique americana (SHAW, 2008); confrontada com a dimensão totalizadora do país-império, sob o impasse da individuação.

Ao celebrar o popular, de Jimi Hendrix à cultura de OVNI, passando pela canção de garagem e pelo elemento do homem americano marcado pela terra, pelo traço geográfico, desbravador, que desenha a gênese da nação, e demonstrar um capital cultural desafiador, *Horses* se configura como álbum de ato político não apenas pela exploração das possibilidades de contágio cultural pela artista. Na agenda de seus múltiplos raios de ação político-cultural, planos de ataque e recepção, está o momento presente, a vida imediata.

A partir de *Horses*, irrompe, em seu campo de ação como produto cultural, uma nova política, um *stand* ou posicionamento político ao mesmo tempo de confronto e de afecção, marcado pelo feminino.

Além de se contrapor à idealização *rocker* na música popular americana, ao violar a divisão entre alta/baixa culturas e contaminar o rock com a palavra poética, Smith dialoga com uma geração de americanos suburbanos com alta educação, mas economicamente desprovidos (Ibid.). Desta forma, desvela-se uma denúncia da relação intrínseca entre poder, capitalismo e entretenimento popular/espetáculo.

A versão de “Gloria”, que abre *Horses* com letra reescrita por Smith e incorporada, com o subtítulo “In Excelsis Deo”, a seu poema “Oath” (1966), desconstrói o arquétipo *rocker* masculino estabelecido pela clássica canção de garagem do grupo Them, de Van Morrison, na década anterior, localizando-a sob uma ótica andrógina. Embora a intérprete da canção seja uma mulher, a *persona*, a voz que fala não é necessariamente uma mulher – ainda que possa manter-se *feminina*, de modo a subverter possíveis categorizações. Não fica claro, na *performance*, se a cantora adota uma identidade masculina ou se canta o desejo por outra mulher. Na dimensão paralinguística da interpretação de Patti de “Gloria”, há uma ênfase na maleabilidade ou instabilidade das posições subjetivas de masculino/feminino – no modo como o falo, não como órgão e/ou definidor de gênero, mas como significante maior da ordem simbólica lacaniana, centralizado no espectro do poder, é sujeito a ser cooptado pelo feminino, no que diz respeito a seu poder simbólico.

O verso de abertura, originado em “Oath”, diz: “*Jesus died for somebody’s sins but not mine*”⁵ (SMITH, 2006, p. 28). Mais do que uma afronta ao cristianismo, lê-se em contexto da complacência americana dos anos 1970, uma denúncia da transformação da religião em *commodity* cultural seguro, numa estratégia de *detournement* emprestada do Situacionismo, lançada por Smith para sublinhar os efeitos invalidantes ou corruptores da cultura de massa.

Já “Birdland” foi inspirada por uma passagem do livro de memórias *A Book of Dreams*, de Peter Reich, filho do psicanalista alemão Wilhelm Reich, cujas teorias e estudos pouco ortodoxos sobre política, sexo, medicina alternativa e OVNI informaram a contracultura americana *via* figuras como William Burroughs. Na passagem em questão, Peter, ainda criança, depois da morte de Wilhelm, vê uma frota de naves alienígenas (na realidade, um bando de pássaros) vindo até ele, comandadas por seu pai, que seria o piloto de uma delas. Aviões da Força Aérea teriam se aproximado e afugentado as naves, ao que o garoto, desconsolado, foi então abandonado chorando e gritando para que o pai voltasse. O texto de “Birdland” é uma leitura deste episódio, iniciando com a alucinação do garoto durante uma reunião de família numa fazenda na Nova Inglaterra, inconsolado e sentindo-se deslocado em relação a seus semelhantes. Há um motivo recorrente e sequencial no final da primeira, segunda e quarta estrofes:

Let the ship slide open and I’ll go inside of it

⁵ “Jesus morreu pelos pecados de alguém, mas não pelos meus” (tradução livre)

Where you're not human, you are not human
[...]
And the ship slides open and I go inside of it
Where I am not human
[...]
*We'll go inside of it where we are not human, we are not human*⁶
(Ibid., p. 35)

Essa transição de *você* para *eu* para, finalmente, *nós*, na qual os elementos *não são humanos* é, ao mesmo tempo, uma alusão a um senso de alienação e uma busca por experiência comunal e por signos de alteridade.

Em “Free Money”, entra em jogo a questão também da privação (*disenfranchisement*). O relato nova-iorquino de uma cidade que, em 1975, testemunhava um advento vertiginoso da droga, do crime e da crise fiscal, além do alargamento da relação patente entre capitalismo e pobreza, é aberto por uma exposição dicotômica do mundano e do sublime, “*find a ticket win a lottery / scoop the pearls up from the sea*”⁷ (Ibid., p. 38); o elemento lírico das pérolas será imediatamente capitalizado (“*cash them in and buy you all the things you need*”⁸ [Ibid.]). O “dinheiro grátis” se revelará apenas um sonho fomentado pelo poder do capital, fugidio, correlato à ideia marxista de que “tudo o que é sólido se desmancha no ar”. Quando a voz em “Free Money” clama que “*I know our troubles will be gone going gone / if we dream dream dream for free*”⁹ (Ibid.), é

⁶ “Deixe a nave se abrir e eu irei para dentro dela/Onde você não é humano, você não é humano”; “E a nave se abre e eu vou para dentro dela/Onde eu não sou humano”; “Iremos para dentro de onde nós não somos humanos, nós não somos humanos” (tradução nossa, livre).

⁷ “encontre um bilhete ganhe numa loteria/recolha as pérolas do mar” (tradução nossa, livre).

⁸ “explore-as e compre todas as coisas que você precisa” (tradução nossa, livre).

⁹ “eu sei que nossos problemas vão, vão embora/se sonharmos sonharmos sonharmos de graça” (tradução nossa, livre).

o desejo sucumbindo ao simbólico, sob o confronto da impossibilidade do Real.

Ressalta-se que esse processo de representação e ruptura jamais visa a um escapismo transcendente do mundano, do material ou da carne – ao contrário, vale-se do atravessamento dessas esferas para validar seu ponto de confronto e ação/feitura política. Observa-se uma mescla intermitente, uma infiltração nas esferas de poder (e de ideologia e cultura), e não uma confrontação paralela de forças que assomam em absoluto entre si.

Como *performer* não mais presa a uma lógica cultural ou corporativa, Patti Smith percorre o plano do presente simples – ou do “*no future*” – numa descrição ou cartografia documental. A *performance* é marcada pela reconstrução da “transmissão de vida e cultura absorvidas em escala de evento” (VASCONCELOS, 2013, p. 102) no “tempo presente do *playback*” (AUSLANDER apud SHAW, 2008, p. 143; tradução nossa).

2. LEGADOS DO MODERNO

Assim como a literatura marginal visava uma identificação com as minorias urbanas, Patti Smith, em *Horses*, cantava àqueles que, em meio à década de 1970, “sentiam-se como se não pertencessem a lugar algum” (SMITH apud REYNOLDS, 2005; tradução nossa). Voz ativa não dessemelhante ao modo como Walt Whitman dirigiu-se aos jovens poetas, buscando alcançá-los através dos tempos (“*young poet standing there, I am reaching out to you through time*” [WHITMAN apud REYNOLDS, 2005]).

Nessa visada de afectuação da poesia moderna, já Ana C. trilha aquela poesia do corpo de Whitman na articulação da vida e da contemporaneidade ditas “pequenas”, fragmentárias/fragmentadas, retalhos cotidianos, no traço da biografia de uma voz (ou muitas vozes, outras ainda que não a voz mínima do feminino), não de uma *persona*, num afastamento crítico do dito discurso feminino cerceado a uma oposição ao mundo masculino ou de leitura masculina. Na fragmentação herdada desde o modernismo, Ana C. despersonaliza o sujeito (e mesmo as noções de identidade e autoria), numa tendência não-pragmática, em favor de um eu/voz enunciado de modo mínimo, em sua circunstancialidade e dimensão minorizada, de subjetivação ante a conjuntura, por meio de um estilhaçamento de sentidos em construção ou montagem cinematográfica, remontando a Eisenstein e, também, Godard. Em *Luvas de pelica*, por exemplo, há a poesia como processo encantatório, um elemento de sedução, corpóreo, a

tentativa (do autor dramático) de trazer uma dimensão alheia, alternativa, para o texto. Uma busca da outridade de um interlocutor elíptico, em jogo ou encenação com a figura ou *persona* do leitor.

E para Patti Smith, assim como para Rimbaud (outro poeta norteador da modernidade), em visada semelhante à de Ana Cristina diante do ato poético, as palavras não são simplesmente metáforas para as coisas, não pré-existem “a realidade dos sentidos, dos desejos e anseios” (LEFEBVRE apud SHAW, 2008, p. 64; tradução nossa, livre). Para ambos os poetas – e possivelmente também para Ana C. – o corpo é primário. Ao contrário da linguagem cerceada, que reifica, o corpo guarda seu significado em reserva e é, antes de tudo, sentido e experienciado através das sensações físicas e movimentos *corporificados na linguagem, no ato poético*.

2.1. Patti Smith, Rimbaud, *performances* do moderno

Em *Seventh Heaven*¹⁰, publicado em 1972, o corpo poético produzido por Smith é feito de forma a incitar o público a destrinchar além do plano de leitura visível ou legível. Ao longo da obra, nota-se repetida ênfase na fisicalidade pura daquilo de que sua poética trata. No poema que dá título ao livro, por exemplo, a história da queda do homem é recontada como uma fábula sexual transgressora,

¹⁰ Citações deste livro: SMITH apud SHAW, 2008, p. 65-67; tradução nossa, livre.

na qual o fruto proibido “parece uma bunda. É uma fruta de bicha”, e na qual Eva, com “os joelhos bem abertos”, permite à serpente que roce “contra seu clitóris por um tempo”. Em outros momentos, seus sujeitos poéticos predominantemente femininos são “machucados”, “esmagados”, “cortados”, “agonizados”, “açoitados” e “perfurados” – a própria poética do estilhaçamento encontra alusão física.

São abundantes os versos com referências a “boceta”, “bunda”, “nádegas”, “merda”, “garganta”, “gengivas”, “dentes”, “paus”, “ossos”, “língua”, “boca”, “coração”, “pés”, cabelo ou pelos, “dedos”, “olhos”, “saliva”, “cuspe”, “útero”, “barriga” e “vômito”. É como se o livro, como um todo, fosse um mapeamento da capacidade do corpo de sofrer, por amor e desejo, com foco nas zonas erógenas e nos mecanismos de ingestão e excreção. A ênfase no abjeto e o uso de gírias chulas para descrever as genitálias masculina e feminina poderiam ser lidos como uma tentativa da poeta de assegurar uma noção da bruta materialidade do corpo, e o de palavrões, assim como o de referências sexuais cruas, detém um possível salto ao sublime.

Contrariamente a uma tradição de abstração simbolista, na qual a mente tem prioridade sobre a matéria, o signo sobre o referente, o corpo emerge como espaço pré-linguístico de grande opacidade e profundidade. Sua presença – no texto corporificado – serve como lembrete da origem da poesia na experiência vivida do/pelo poeta. Para Ana C., mais do que isso, “o texto é, enfaticamente,

construção [...] da realidade [...]”, não necessária e meramente representa o mundo exterior ou interior do poeta, “mas constitui em si uma realidade” (MALUFE, 2006, p. 39).

Não obstante o privilégio do corpo, há reconhecimento por parte de Smith de que a significação reside, enfim, naquela distância entre a linguagem e o material, o real. Em “longing” (sic), poema final de *Seventh Heaven*, ela trata da experiência inicial de “anseio”: “eu soube disso quando criança [...] fui espremida/ dominada pela sensação. a definição. mas a palavra/ o *anjo* não estava lá. nem no cérebro nem na língua”. A palavra ou significante advém depois da sensação, ou da definição, esta que o corpo guarda em reserva. Já o *anjo* grifado, palavra como abstração, conduz o enunciador adulto até um momento em que “subitamente larguei[-me] por completo. o teto se abriu/ o céu desdobrou-se”. Nos limites do Paraíso, ela se dá conta do valor das meras palavras: “a palavra que me/ atravessou–foi *anseio*”. Dá-se uma inversão da dialética do restante dos poemas precedentes, enfáticos no abjeto, na matéria/materialidade recalcitrante do corpo, e agora a própria linguagem age como força material, num estímulo do corpo na busca pela imanência ou pelo alcance de um plano transitivo, pluralizador de forças mesmo imateriais – para além de uma transcendência, conceito cuja significação já estaria então intransitivamente restrita ao momento moderno (CONNOR, 1993).

Em “longing”, o anseio acaba por configurar-se (ou ser configurado) em dimensão impessoal, não-sintética de um domínio do eu, em que a primeira pessoa é reajustada, rearranjada. Torna-se um plano impessoal da subjetividade: uma *hecceidade* ou acontecimento do devir, “individuações sem sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 8) – isso ao ser transpassado para um *outro* lado de si, indômito e desprovido de ancoragem definitiva e dialeticamente racionalizadora.

Lido como uma sequência, para além de “uma coleção de poemas soltos [...], um livro como todo livro que se quer objeto arquetípico [...], tema fundamental da poesia de Whitman” (CESAR, 1999, p. 252), *Seventh Heaven* mapeia uma jornada da abjeção à transcendência – começa com a transgressão de Eva e a Queda, percorre os sofrimentos e triunfos de uma série de ícones femininos (Joana D’Arc, Edie Sedgewick, Marianne Faithfull, Amelia Earhart, entre outros arquétipos anônimos) e se encerra com a libertação da *persona* feminina central em “longing”.

Quando questionada a respeito de seu posicionamento quanto ao feminismo, à luz de seu tratamento da experiência feminina do desejo, Patti Smith afirma, numa de suas primeiras entrevistas, que enxergava a si mesma como “camaleônica, capaz de habitar versões múltiplas do feminino” (SHAW, 2008, p. 66-67; tradução nossa). Smith recusa o confinamento a uma única categoria da personalidade e prefere experimentar e atravessar “algumas de

muitas máscaras”, como ver-seja em “judith” (sic), ainda de *Seventh Heaven*. A visada do feminino de Smith corrobora com o delineamento feito por Rimbaud na “Carta do Visionário”:

Quando a servidão infinita da mulher há de ter terminado, quando a ela for possível viver por *e para* si mesma; então, o homem – até agora abominável – tendo dado a ela sua própria liberdade, ela também será poeta. A mulher conhecerá o que é desconhecido. Será o mundo dela diferente do nosso? Ela descobrirá coisas estranhas, inconcebíveis, repulsivas, deliciosas. Havemos de tomá-las, havemos de entendê-las (RIMBAUD apud SHAW, 2008, p. 67, tradução nossa, livre, grifo nosso).

Ao pensarmos nas estratégias de ação cultural no plano poético de ambas Ana C. e Patti Smith – que toma as palavras de Rimbaud a sério e “pondera a natureza de sua liberdade” (SHAW, 2008, p. 68, tradução nossa) –, elas lançam mão de legados da poesia moderna de atravessamento da linguagem: intervenção “tanto no plano ideológico quanto no [próprio] plano de trabalho com a linguagem [*per se*]” (CESAR, 1999, p. 156). Uma linguagem que dialogasse, ou, enfim, vazasse o real palpável – que interferisse ao mesmo tempo em que fosse interferida por ele. Ato que propiciasse a ruptura de um distanciamento entre mundo (moderno) e linguagem, distância essa abolida desde a poética de Whitman.

Outro ponto intertextual passível de ser refletido entre Patti Smith e Walt Whitman se desenha no espírito americano tal qual atravessado por uma épica mundana em *Horses*, iluminada por peças-chave como os três atos de “Land”: no delírio imagístico da elegia a Jimi Hendrix, o homem moderno é tomado pela figura dos cavalos (entre cujos olhos está toda a sabedoria, na alusão ao Corão)

para, ao final, mirar as ruas, o elemento urbano, e observar, “entre os lençóis”, “um homem que dança [ao som] de uma simples canção de *rock and roll*”. Observamos celebração não tão distante da visão comunitária e democrática de Whitman – o individualismo celebrado em sua “*Song of Myself*” é, de fato, uma resposta moral a uma conjuntura de desigualdades e é sempre pontuado pela afirmação mesmo daquilo que é excluído, desvalorado (WARNER, 2004) – a afirmação da individuação bem como do corpo. Ao cantar “o negro, o escravo, a prostituta ou o sifilítico” (VONO, 1986, p. 50), Whitman reúne poeta e leitor em seu Eu cósmico, integral.

Na genealogia poética de Patti Smith como artista americana, um caminho para se localizar Walt Whitman repousa em sua leitura da geração *beatnik*, até mesmo pelo contato com Ginsberg e William Burroughs nos círculos literários nova-iorquinos. Ginsberg daria continuidade a uma tradição de poetas americanos cuja busca da própria identidade consiste precisamente em articular-se com o *zeitgeist*, “elevando-se acima das barreiras sociais” (VONO, 1986, p. 11), ao responder ao apelo de Whitman: “Poetas do Futuro! oradores, cantores, músicos do futuro, / Despertem! Pois vocês devem me justificar” (WHITMAN apud VONO, 1986, p. 49).

Nesses versos, Whitman “propõe aos poetas das futuras gerações que entrem nos domínios de uma nova era da poesia” (Ibid., p. 17), como o fez Allen Ginsberg na explosão dionisíaca que é seu épico *beat* “Uivo” e, com efeito, Patti

Smith em *Horses*. Ginsberg compartilha com Whitman a crença na liberdade corpórea, celebrada não somente em *Horses*, mas mesmo no conjunto poético da discografia de Smith ao longo dos anos 1970.

A intenção dessa experiência de linguagem, aqui entendida como “a revelação do interior do poeta” (VONO, 1986, p. 89), era “revelar ao público os capítulos proibidos do livro da vida” (Ibid., p. 91): “Através de mim vozes proibidas, / Vozes de sexo e luxúria, vozes veladas e eu renovo o véu / Vozes indecentes por mim purificadas e exaltadas” (WHITMAN apud VONO, 1986, p. 91).

Uma vez que Patti Smith, como *performer*, está inserida no espaço de hibridismo que é a cena pop na sociedade (e cultura) do espetáculo, compactua com a propensão de Rimbaud ser reconfigurado por meio de uma incorporação de referências outras e múltiplas – não apenas “realizando letras poéticas, mas afirmando a poesia na mesma proporção que a música, Smith acaba por demonstrar que no pop tem havido, de três décadas para cá” – no momento contemporâneo, enfim – “uma das possíveis traduções de Rimbaud” (VASCONCELOS, 2000, p. 207). Desta forma, são apreendidos na poética elementos externos a esse campo de expressão da linguagem, texto materializado: sons, ruídos, imagens na viabilização do novo. “A visão foi reencontrada em todos os ares [...] As paradas da vida. – Ó Rumores e Visões!

Partida na afeição e no ruído novos” (RIMBAUD, 2004, p. 104): a poética da afeição e a cartografia do novo como os grandes legados do moderno.

É a abertura para o território poético-performático da nova mulher, como incorporação do poeta visionário, cuja “Alquimia do verbo”, numa configuração democrática, visa alcançar a todos numa nova “comunidade amorosa” constituída, em meio a “todas as expressões, [...] gênero artísticos variados”, em trâmite “entre quinquilharias e obras menores” (VASCONCELOS, 2000, p. 207), iluminuras populares.

O estabelecimento dessa pletora já toma certa forma na “Advertência”, na verdade um poema, que abre *Witt*, de 1973:

[E]stes delírios, observações, etc. são de alguém que, para além de qualquer compromisso, se encontra sem mãe, sexo ou pátria, que tenta sangrar pela palavra um sistema, uma base espacial. sem apenas um corpo de frases com toda a promessa do solo à superfície ou de uma estrela, um magma: um centro que se aguenta, flor e nervura a atmosfera com tecido vascular raios que iluminam e revelam (SMITH apud VASCONCELOS, 2000, p. 194-195).

Correndo, no solo do contemporâneo, em paralelo ao “Avertissement” de Rimbaud para “Les déserts de l’amour” – “escritos de um homem jovem [...] cuja vida s desenvolve não importa onde; sem mãe, sem país” (RIMBAUD apud VASCONCELOS, 2000, p. 195), estabelece a possibilidade de atualização ou progresso da poética rimbaudiana de forma corporificada, palavra-sangue de um “sistema” de novos territórios para a comunidade “sem mãe, sexo” ou país.

Essa reafirmação do espaço de travessia, de reapropriação do moderno, também é corroborada pela aparição do poeta em “20 de outubro”, terceiro poema de *Witt*. Nele, Rimbaud surge como “poeta-palavra nomeado com letra minúscula, recorrente e escapável como um táxi” (VASCONCELOS, 2000, p. 196) que dá o ritmo fragmentário do poema: “táxi/ foi-se/ agarra essa/ cinza vulcânica/ antes que se assente/ antes que se torne [...] remoto control/ remoto rimbaud” (SMITH, 1983, p. 28-29). Smith enumera os sinais cooptados pelo táxi no tempo-espaço urbano contemporâneo – “Rumores das cidades, à noite, e ao sol, e sempre” (RIMBAUD, 2004, p. 104) –, o controle remoto à mão, *controle rimbaud remoto* acionador desses significados e instantes no 20 de outubro (data incompleta, destituída de ano, portanto sem fixação), dia e mês de nascimento de Rimbaud – presença que assoma. A mulher, poeta do novo, é “agora viajante, agora *voyeur*” (SMITH apud VASCONCELOS, 2000, p. 203; tradução nossa) – *voyeur*, com efeito, como *visionária*.

Numa obra relativamente mais recente, *Woolgathering*, de 1992, Smith recolhe “a angústia branca fotografada por Rimbaud enquanto atravessava o Passo do São Gotardo” (Ibid., p. 209). A travessia feita a pé por Rimbaud e relatada em carta datada de 17 de novembro de 1878 trava intertexto também com Edgar Allan Poe e *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, na qual o fenômeno atmosférico polar da sombra branca figura como experiência revelatória (VASCONCELOS, 2000). Na leitura-reporte de Patti Smith desse percurso,

ainda que estejamos rodeados de objetos enormes; não há mais estrada, precipícios, desfiladeiros, nem céu; apenas o branco para sonhar, tocar, ver, ou não ver, porque é impossível tirar os olhos do tédio branco que acreditamos ser o centro de tudo[,] (SMITH apud VASCONCELOS, 2000, p. 209)

do poeta estilhaçado ela destila uma “alquimia branca” (Ibid.), daquele que fotografou a angústia branca originalmente, iluminura a ser projetada no distanciamento do futuro.

Esse fotografar é importante na convergência poética Patti Smith-Rimbaud, à medida que (continua a) registra(r) essa “angústia branca” em face à tradição – “a sombra da sombra de sentido”, “*apresentação* do irrepresentável” (VASCONCELOS, 2000, p. 211) como se dá em Poe, fundador do moderno americano –, mas apontando-a para adiante da questão simbólica e da “plasticidade da escrita” (Ibid.), no trecho de distância entre experiência e linguagem.

Philip Shaw (2008), a respeito de uma apresentação de Patti Smith acompanhada por Lenny Kaye na guitarra, datada do início dos anos 1970, ressalta a leitura e interpretação do poema “Oath” e seu motivo de “renegação divina”, sob o ruído atonal e distorcido de microfonia de guitarra. Rimbaud influencia não apenas no conteúdo textual do poema, mas no acompanhamento musical ruidoso, barulhento: explorando os aspectos pré-simbólicos ou assignificantes do som, a performance poderia ser lida como uma atualização dos “silvos” e do “ribombar” identificados por Rimbaud, no poema “Being

Beauteous” (1886), como a “rouca música” (RIMBAUD, 2004, p. 101) do mundo – com efeito, mundo este agora reatualizado, traduzido, depois do moderno. A modernidade buscada por Rimbaud se efetiva nessa música.

É neste poema também que ela declara a transferência de sua afiliação do dogma para a carne, para o corpo, indo da recitação ao canto, do abstrato ao concreto, do *diálogo* interior à *luxúria* voltada para o externo (SANTE, 2012). Sua poética é trabalhada em torno de um ritmo febril, daquela “rouca música” do mundo, numa articulação whitmaniana à medida “que mimetiza a intenção do texto, sua eufórica afirmação sensual, sua retórica de amor” (CESAR, 1999, p. 252-253), para citarmos mesmo Ana C.

Na épica *tour de force* “Land”, que marca o ponto máximo aural de *Horses*, cavalos garanhões emergem das profundezas marítimas, revividos como “cavalos do mar”, símbolos de energia sexual (*mare*, “égua” / *la mer* / *l’amour*) e emblemas do novo. Veremos que em “Land”, não há “terra”, não há plano para efetivações dialéticas de vida, morte e ressurreição – mas o mar de possibilidades, sob cujas águas o poeta moderno encara constantemente a ameaça da aniquilação. Para Rimbaud, tal é o preço da *visão*:

Chegar ao desconhecido pela desordem de todos os sentidos, este é o sentido. Os sofrimentos serão tremendos, mas deve-se ser forte, nascer um poeta: não é de forma alguma minha culpa. É errado dizer: Penso. Deve-se dizer: Sou pensamento (RIMBAUD apud SHAW, 2008, p. 128, tradução nossa, livre).

Uma nota de rodapé a esta passagem da “Carta do Visionário” (1871) elucida uma alusão específica do poeta: “Quando Voltaire retornou da Inglaterra, diz-se que Luís XV perguntou a ele: ‘O que aprendeu lá?’ – ‘A pensar, senhor’ [*penser*, pensar], ao que o rei replicou: ‘Cavalos?’ [*panser*, tratar de cavalos]” (RIMBAUD apud SHAW, 2008, p. 128-129, tradução nossa, livre).

Assim, *Horses* seria sobre o pensamento, sobre permitir ao indivíduo *ser* pensamento, num sentido de princípio abstrato, e *ser pensado*, num sentido de objeto de cognição. Mais ainda, sobre dar vazão aos impulsos violentos do eu obscuro ou sombrio, de modo a se tornar *visionário*. Para tanto, como sugere Smith, dever-se-ia intensificar o anti-ego ao ponto de afogamento no mar (“*la mer*”) de possibilidades, que oferece “condições para o erguimento de outros projetos/processos criativos” (VASCONCELOS, 2000, p. 212). Com efeito, o repensar do espaço estelar de uma *bandleader* de contexto pop para além das dimensões então existentes no mercado discográfico, estratégia e momento em que Smith aciona uma guinada no âmbito cultural do rock em relação aos limites da música ou linguagem musical, virada essa intrincada num projeto poético, ou de vértice música-pensamento-poesia, e da figura da mulher ali articulada.

Pela metade da década de 1970, certas prerrogativas da década anterior tinham desaparecido ou se transformado; o *sensu* de uma “revolução futurista” (FIEDLER apud HUYSSSEN, 1990, p. 248) se fora e os gestos iconoclastas das vanguardas da cultura, inclusive da cultura pop, do rock e do comportamento

sexual pareciam ter se exaurido a partir do momento que sua circulação cada vez mais comercializada os privava do *status* de vanguarda. A arte “feminina” e de artistas de minoria (contingente), com sua recuperação de tradições – no caso das autoras aqui observadas, a poesia moderna – de recorte temporal intransitivo, sua ênfase na *exploração* de formas de subjetividade baseadas em gênero (e raça) em produções e experimentos (e experiências) estéticos, e a recusa de se limitar a canonizações-padrão: tudo o que deu uma nova dimensão à crítica do alto modernismo (vanguarda anterior) e à emergência de formas alternativas de cultura (HUYSSSEN, 1990). Patti Smith e Ana C. desentranham essas experiências de uma intransitividade temporal, estilisticamente emoldurada com contornos museológicos na história da literatura, do cânone, e as trazem para um espaços *novos*, outros, de mescla e afrontamento estéticos, culturais e de subjetividade do corpo, em alinhamento com o fôlego de um novo momento para o fazer poético (e para os contornos das artes de forma geral).

Ambas Patti Smith e Ana C. e suas respectivas estéticas adotam um desalinhar geracional fecundo da ruptura e do atravessamento e fluência do corpo na poesia. A voz tomada é a de *outsider*, ou marginal, de acústica transversal e perspectiva de caos controlado como alternativa e ponto de (re)afirmação do feminino como e no *devir*. É plausível observar essa estratégia como um escrutínio da temporalidade e da tradição (Patti Smith realocando

Rimbaud e Poe, além de Burroughs e lampejos de fantasmagorias *beatnik*, na Nova York punk *circa* 1975).

Quando Smith adota a posição de *nigger* (referenciada no capítulo anterior), remonta a Rimbaud na África, falso negro, que a partir daí se torna várias coisas, vários devires, e, no contingente, refaz a tradição na modernidade, repensa o moderno e o poeta nesse momento moderno: “*rise up nigger the word too must be redefined [...] the artist. the mutant. the rock and roll mulatto*”¹¹ (SMITH, 2006, p. 107) – no cenário da Radio Ethiopia, Etiópia do Rádio, “na noite do Leão. O emblema da Etiópia. O Reino de Sheba. A verdadeira terra de Rimbaud” (Ibid., p. 85; tradução nossa, livre).

Nos poemas em prosa com que ilustra, nas notas de capa, as canções que compõem *Easter*, Smith, além da assunção da posição de *nigger*, elabora uma espécie de jogo ou bricolagem com sua biografia (ou do local que se vê como artista) e a de Rimbaud, definindo “o artista, o mutante”:

the word cain means worker... slayer... smith. a smith is one most wretched and blessed. picture two such smiths in the faces of arthur and frederic. one a vagrant and one a vagabond. both of them condemned to babble and and battle. thru the heart of a map or the stop of a bottle. one morning about a hundred years before little richard baptised [sic] america with rock n roll, arthur and frederic and their sisters isabelle and vitalie labored thru the streets of charleville in white ribbons and cloth of blue to receive their first communion. close to the church it was arthur who broke formation and called to the other rimbaud children to come run with him thru the field, past the chapel off a bridge into the cold and finite waters of a river that led to the warm and infinite blood of Christ (SMITH, 1976).

¹¹ “ascenda, *nigger*, a palavra também deve ser redefinida [...] o artista. o mutante. o mulato [do] *rock and roll*” (tradução nossa).

Nesta passagem, apresentada ao lado de uma fotografia de Rimbaud junto de seu irmão Frederic quando crianças, Smith retraça à linhagem do poeta o destino do artista cartógrafo de seu tempo. Em seguida, faz um trajeto entre o poeta francês e o momento contemporâneo da América “batizada por Little Richard”: “cerca de cem anos antes”, o jovem Rimbaud já clamava a seus irmãos – ou, numa possibilidade de tradução livre, *Rimbaud children*, “crianças [filhos] [de] Rimbaud” – para correr pelos campos: o poeta cantando através dos tempos.

Como bem aponta Mauricio Salles Vasconcelos em *Rimbaud da América* (2000), a figura de Little Richard escolhida por Smith para sintetizar, nos versos dessa *biografia mesclada*, “a base rítmica do rock [e] da negritude essencial”, viabiliza a ela um gesto radicalizado de antiamericanismo, confundindo-se com “a contramarcha do Ocidente tomada pelo Rimbaud de [‘Sangue ruim’] [...] sob a selvageria da dança, da revolta primitiva, e a comunhão tribal” (VASCONCELOS, 2000, p. 205-206). As linguagens dos dois poetas, neste movimento de “‘rebatismo’ nas fontes negras” (Ibid., p. 206), entrelaçam-se como nova expressão poética, rítmica.

“[O] quente e infinito sangue de Cristo” como destino, por sua vez, alude ao poeta engajando-se nessa palavra, nessa expressão, com intuitos sagrados, transcendentais. Em meio à degradação e da decadência na cena cultural novaiorquina da segunda metade dos anos 1960 e primeira metade dos 1970,

Smith, ao contrário de muitos da geração *flower power* e da posterior, não cooptava o “desbunde” como meio para um fim, tratando da sexualidade – e das drogas – como sagradas, só engajando-se nelas para propósitos sagrados.

No poema “Picasso Laughing” (1973), escrito por ela após a morte do pintor Pablo Picasso, evoca o fantasma também de Rimbaud: “*november 1. all souls day. rimbaud-o. go to hell. picasso knows. how he really fucking knew knows. where can he go now*” [1º de novembro. dia de todas as almas. vá para o inferno. picasso sabe. porra, como ele sabia sabe. aonde ele pode ir agora] (SMITH, 1994, p. 50). Na elegia ao pintor, a fantasmagoria de Rimbaud é lembrada no “dia de todas as almas”.

Adiante, junto a referências aos ídolos pop Jim Morrison, Brian Jones e Jimi Hendrix – também seus fantasmas – Smith poetiza “*the starched collar of Baudelaire*”, o colarinho engomado de Baudelaire, outro poeta moderno que assombraria momentos de seu percurso artístico, desde clamar por ele em seus “*babelogues*” até a imitação disruptora de gêneros de sua figura de paletó e gravata, como na fotografia de capa de *Horses* (que também espelha o retrato de Walt Whitman encontrado no frontispício da primeira edição de *Leaves of Grass*).

A imagem de Smith concebida por Robert Mapplethorpe para a capa do disco – provocadora, andrógina, confiante, mas também fortuita, urgente e, principalmente, urbana, já uma *New York type* –, com efeito, traz contornos

mesmo daquele retrato de Whitman – não mais o nativo de Long Island, mas o poeta ousado e revolucionário, marcado pelo espírito urbano de Nova York – impresso na página de rosto da primeira edição de sua obra de 1855, epítome da poesia moderna cuja capa trazia sequer o nome do autor, apenas o título gravado numa tipografia que o representava enraizado, cravado na terra.

Torna-se interessante pensarmos nesse elo iconográfico entre a foto de Patti Smith e a ilustração de Whitman – que dá rosto ao teor do álbum como produto cultural, a partir da noção de que *Horses* é um disco inaugural, que “imprim[e] o primeiro olhar sobre o galope molhado dos animais” (CESAR, 1998b, p. 98), como nos versos de Ana C. em “Flores do mais”. A utilização daquela foto específica como capa estabeleceria uma afiliação a uma tradição do “artista americano”, num espelhamento pictográfico do epítome do poeta americano moderno, poeta do corpo e de corpo no poético. Para a própria Ana C., é “sintomático que essa celebração amorosa [da poética whitmaniana] não possa deixar de desenhar a própria figura – o rosto [...] o corpo, a voz – de Whitman, revelando reais estremecimentos de[do] desejo” (CESAR, 1999, p. 251).

A mesma Ana C. lê o Whitman de *Leaves of Grass*, canto democrático “de um grande indivíduo coletivo, popular, homem ou mulher” (Ibid.), como o poeta cujo intento era “fazer ‘(...) um Livro materialmente presente que se diz ser o próprio poeta’ [...] que questiona sua natureza de texto e se quer corpo tátil,

sonoro, visual” (MALUFE, 2006, p. 49, grifos nossos). “Poética radical” (Ibid.), força vital do moderno, de ação e interferência nos corpos e no mundo, que reivindica seu estatuto também no *som*, na *imagem* e na *performance*, no *ato* – enfim, na articulação entre esses elementos em face ao tempo e à cultura.

Ainda em “Picasso Laughing”, Patti Smith questiona: “*april is the cruelest month etc. what remains?*” – num intertexto que também atravessa Ana C.: T.S. Eliot, como se questionasse, o que resta *para a modernidade*? O que resta daquela vanguarda que já foi travada? O que resta para os poetas naquele *zeitgeist*?

2.2. Ana C., Baudelaire, reprogramações

Um dos espectros maiores dentre as estratégias de apropriação e releitura/reorganização poética(s) em Ana C. nessa conjuntura pode ser buscado justamente nesta que é uma das pedras fundamentais da poesia contemporânea ocidental: “The Waste Land”, de T. S. Eliot – destacamos a tradução de Ivan Junqueira, “A Terra Desolada”. Sua estruturação, uma espécie de trabalho de bricolagem linguística, encerra um ponto de partida para a denotação da “radical desintegração dos grandes ideais da tradição no mundo moderno e a fragmentação do sujeito poético (que representava o indivíduo de carne e osso) diante disso” (MORICONI, 1996, p. 98). Juntamente com outras referências de

Ana, Pound e Pessoa, embora cada um em pontos diferentes do paradigma, Eliot torna legítima a liberdade poética contemporânea, marcada pela apropriação intertextual e pela dissolução ou ruptura do eu romântico do sujeito poético instaurado pelas tradições anteriores; espécie de outra face da “desaparição elocutória do eu” (apud MORICONI, 1996, p. 99) da proposta de Mallarmé.

O marcante traço da poesia de Ana Cristina da incorporação do fragmento do discurso oral, da conversa, ao discurso poético, também vem de um modelo de Eliot: a conversa entre moças encontrada na estrutura do texto-colagem de outro de seus poemas clássicos, “The Love-Song of J. Alfred Prufrock”.

Ana Cristina recorre a esse motivo como matéria poética literal – *A teus pés* traz o poema “Conversa de senhoras”: “Não saio mais daqui/ Duvido muito/ Esse assunto de mulher já terminou [...] Ela é esquisita/ Também você mente demais/ Ele está me patrulhando [...] Mas e o trampo?/ Ele está bonzinho/ Acho que é mentira/ Não começa” – e também recortado nas situações de correspondência, anotação e bilhete em *Correspondência completa* – “[...] E quando a gente falou era tão assim, você vendo tv e eu perto de bananas, tão sem estilo (como nas cartas). Você não acha que a distância e a correspondência alimentam uma aura [...] Penso pouco no Thomas. Passou o frio dos primeiros dias. Depois, desgosto: dele, do pau dele, da política dele, do violão dele” – e nos versos de *Luvas de pelica*: “[...] Minha filha, lê isso aqui quando você tiver

perdido as esperanças como hoje. Você é meu único tesouro. [...] Então estamos quites. Estou a salvo. No entanto... É esquisito, você entende?”.

Aparece, no discurso poético, a linguagem como dimensão da troca performatizada de intimidades, numa espécie de reafirmação cultural-discursiva do feminino, da mulher, posto que tal configuração seria proibida ao masculino. Na voz masculina do poema de Eliot, a conversa (entre mulheres) é entreouvida, ou seja, entrecorta o discurso poético, é elemento incorporado ao texto; já em “Conversa de senhoras”, a conversa é o próprio corpo do poema, é seu próprio sentido e ato. Ana Cristina corporifica o projeto de desejo encontrado no “Prufrock”, se organizando a partir da estrutura nele pré-configurada, para então efetivar um movimento de desengate dele.

Ítalo Moriconi (Ibid.) coteja a estratégia discursiva de *Cenas de abril* com os seguintes versos de “A Terra Desolada”: “Abril é o mais cruel dos meses, germina/ Lilases da terra morta, mistura/ Memória e desejo, aviva/ Agônicas raízes com a chuva da primavera”. Eliot e Ana Cristina versam sobre a “crueldade do desejo” (Ibid., p. 102). O cerne autoerótico de *Cenas de abril* estaria em “Arpejos”, em que a escrita se torna plano de apaziguamento viabilizado pela memória em exercício: “A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. [...] Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata”. A figura do navio já

aparecera em “Recuperação da adolescência”, poema de dois versos que abre o livro: “é sempre mais difícil/ ancorar um navio no espaço” – os navios que, depois, iluminam, figuram um estágio mais complexo do desejo desancorado, escolha pelo mais difícil.

Ana C. busca o “*extracampo* da construção poemática” (VASCONCELOS, 2012, p. 76), “[p]or afrontamento do desejo/ insisto na maldade de escrever [...] [d]a amurada deste barco/ quero tanto os seios da sereia” (CESAR, 1998a, p. 97), elucida a recriação do “Brinde” mallarmeano de “Nada, esta espuma”. Configura-se uma empreitada de encontro com o acaso, com o enfrentar do recorrente desejo; afirmação da deriva ante o inexorável mal-estar (do) moderno que já atravessava a poética mesmo de Baudelaire.

Ainda em *Cenas de abril*, no “21 de fevereiro”, encontramos a voz poética de Ana Cristina numa relação ambivalente e autofágica – que a constrói e desconstrói – com Baudelaire: “Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular. Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo. Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal [...] Recebe o afeto que se encerra no meu peito”. Na ambivalência abominação/ternura, o que a voz poética de Ana C. busca na vitrina é a assunção do desejo da *persona* do poeta produzida pelo imaginário social, com quem partilha a voz ao mesmo tempo que a desloca.

Diz o soneto “Récueillement” (“Recolhimento”) (apud MORICONI, 1996, p. 113), do poeta francês: “Seja sábia, ó minha Dor, e fique mais tranquila/ Você reclamava a Noite; ela desce; ei-la aqui:/ Atmosfera obscura envolve a cidade”. Ana Cristina (re)articula em “21 de fevereiro”: “Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não” – a veia sem exacerbado, nem ansiosa, de sua política poética. Ocorre um processo em que “a fala do outro” – do “Recolhimento” de Baudelaire –, “apropriada e incorporada, transforma-se em fala do eu: é um falar consigo” (CAMARGO, 2003, p. 204¹²).

Vemos o termo mesmo *recolhimento* passível de alusão ao *recolher* de vozes, fragmentos e recortes menores de experiência que Ana C. performa na linguagem, além do sentido de introspecção, de contexto íntimo. Uma tentativa, talvez, de concretização da ideia de Blanchot sobre o diário íntimo, o qual seria “a forma de quem não tem o que dizer” (Ibid., p. 202), levando à necessidade da palavra do outro, ou desejo pela palavra alheia. Articulação esta que se dá não como apropriação gratuita do moderno, mas como estratégia num campo discursivo: a escrita (e busca) de si, num *jogo* com a tradição moderna e as falas do corpo e do desejo.

“Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso” – em “21 de fevereiro”, Ana C. chama a dor (já diferente da Dor nominalizada de Baudelaire)

¹² CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos*. Chapecó: Argos, 2003.

também a tomar sua mão, mas para afastar-se *deles* e tomar seu próprio *pulso* e *marcha*, num gesto de corporificação e “abandono da inclinação metafísica do poema de Baudelaire” (MORICONI, 1996, p. 113). A proposta e agenda de Ana Cristina é a troca do prazer urgente pela corporificação da memória de desejo *outro* (“Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno polegar, pagar na caixa, receber na frente”) – em lugar da memória exercida ou exercitada como encantamento sublime contemplativo como em Baudelaire – que acontece (ou é reaccessado) na escrita concreta.

Maria Lucia de Barros Camargo (2003) destaca uma alusão ao poeta francês num fragmento de prosa poética presente em *Inéditos e dispersos* (que teve sua primeira edição em 1985): “É para você que escrevo, hipócrita” (CESAR, 1998b, p. 136). Baudelaire abre *As flores do mal* com o poema “Ao leitor”, cujo último verso é a declaração: “— Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (BAUDELAIRE, 1985, p. 101¹³), dirigida, explícita e naturalmente, ao leitor, que compartilha a hipocrisia com o poeta por meio da relação de igualdade e fraternidade estabelecida. Ana C. traz essa relação ou transferência entre autor/destinatário a um outro nível, em que “a identidade [entre eles] se faz pela ambiguidade sintática: ‘você, hipócrita’, ou ‘escrevo, hipócrita’ – você/eu” (CAMARGO, 2003, p. 152) – abre-se essa articulação, esse território de discurso, de “multiplicidade de autoria e de leitura” (Ibid.). A poética de

¹³ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Trad. Ivan Junqueira.

Baudelaire é então relida, injetada no contemporâneo de Ana, contamina sua poética própria do novo.

Em alinhamento com essa escrita de contaminação, podemos observar uma leitura da “Carta de Paris”¹⁴, poema publicado em *Inéditos e dispersos*, em paralelo a “O cisne”¹⁵, o 89º “Quadro de Paris” d’*As flores do mal*. Trata-se de um exemplo de como a poética de Ana C. é nutrida pelo moderno “com o olhar de mulher dos anos 70 que vagueia entre seu tempo e a toda a tradição da modernidade” (Ibid.) – como se num novo momento, no contemporâneo, para o poeta e a mulher.

Pensamos importante destacar que é em “Carta de Paris” que Ana C. aciona a “bagagem d[e] disk jockey” pontuada em “minha filha viúva para sempre, prostituta, travesti” e que “desperta teus sonhos de noiva protegida”. A figura do DJ delinea um posicionamento da poeta Ana C. como *mixeuse*, programadora da linguagem, do desejo, e dos referenciais culturais (tanto do momento contemporâneo quando da tradição do moderno) no plano da distância entre o foro íntimo e o tomar nota de uma cartografia do *instante* – a mobilização do desejo pela programação da escrita como “trilha sonora ao fundo [...] vozes barganhando uma informação difícil” (CESAR, 1998a, p. 35). Um projeto mesmo que leva “[o]utra face da modernidade”, uma de *reprogramação*

¹⁴ In: CESAR, Ana Cristina. *Inéditos & dispersos*. São Paulo: Ática, 1998b: 82-84.

¹⁵ In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985: 325-329. Trad. Ivan Junqueira.

ou “[reinvenção] da felicidade” (CESAR, 1999, p. 252), que ela mesma exalta em Whitman.

Abre-se aqui um parêntese que podemos estabelecer com Patti Smith, que em movimento semelhante adota uma opção pela esfera *micro*, pelo elemento mínimo, simples e básico em *Woolgathering* – distração ou devaneio. Nele, sua pauta é “*colher, com compaixão pelo pequeno*” (SMITH apud VASCONCELOS, 2000, p. 208, grifos nossos).

A pauta do *tomar nota* de Ana C. figura na “Carta de Paris” na passagem do verso alexandrino de Baudelaire para o poema em prosa, do tom de verso nobre para o prosaico, coloquial e íntimo, num movimento de reatualização sob o olhar novo da mulher. A própria titulação do poema como “carta” já carrega, de início, uma performatização da intimidade; porém, sem emissor (destituída de assinatura, em alinhamento com a problemática moderna da autoria) e sem destinatário. Leitor e poeta, *outros*, poderiam ser tanto emissores quanto destinatários da carta, escrita sintonizada “no meu Charles, com seus gestos loucos e nos profissionais do não retorno”. “Profissionais do não retorno” estes que aparecem, num imaginário de exílio, justapostos ao “Baudelaire querido” Charles, mito em nível urbano, recuperado no confronto com um momento de guinada na vida cultural e um “novo estatuto da arte, ressacralizada” (CAMARGO, 2003, p. 168), quando tudo devém espetáculo e desponta a performance.

“O cisne” tem início com uma evocação da personagem mitológica de Andrômaca, figura nobre de sofrimento e heroísmo, significativa de viúva e mãe: “Andrômaca, só penso em ti!”. Na “Carta”, há uma inversão de ordem discursiva e familiar: “Eu penso em você, minha filha”. O que em Baudelaire trazia o papel da memória, da evocação, do intertexto com o mitológico, em Ana C., no verso transladado, é trazido ao tempo e espaço presentes: “*Aqui* lágrimas fracas” (grifo nosso). O “mendaz Simeonte em que teu pranto aflora [e que] fecundou-me de súbito a fértil memória” é submetido também ao processo de anonimato de modo a “apenas [esboçar] a majestade de um choro de viúva, águas mentirosas fecundando campos de melancolia”. Uma metáfora mais essencial como o “espelho” é transposta para o “esboço”, ou seja, desenho preliminar, subvertendo “a ideia de reprodução fiel, para introduzir a de contorno nem sempre preciso. O esboço dá uma ideia, sugere” (CAMARGO, 2003, p. 160) – *toma nota* daquela lembrança majestática, melancólica sobre as “águas mentirosas” de um *aqui*, num redesenhar contínuo.

Na segunda estrofe da “Carta” de Ana C., “tudo isso de repente iluminou minha memória quando cruzei a ponte”: a iluminação dá contraponto ao esboço da estrofe anterior, lançando luz ao oculto e dando “gênese à palavra” (Ibid.) no momento de travessia mapeado na missiva poética. Assim como, em “O cisne”, o cruzamento do Carrossel firma a passagem do plano da memória para o plano do novo, da nova Paris, o cruzamento da ponte na “Carta” estabelece o território,

espaço-tempo, no qual se dá aquela iluminação, ponto limítrofe, onde o poeta se situa entre aquela estética de tradição do moderno e o novo, o esboçar de uma nova poética presentificada, de força reconstrutiva, rearranjadora de planos: “A velha Paris já terminou. As cidades mudam mas meu coração está perdido, e é apenas em delírio que vejo”. Uma visão extática de um presente tomado por “campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem desgarradas” – sempre pontuado pela *palavra* – veículo de esboço daquele campo de estratégia cultural da vida urbana na década de 1970, já visado como memória.

Muito além de uma reescrita de Baudelaire ou do moderno, Ana C. realiza um trabalho de trâmite entre outros níveis de discursividade, de contaminação de falas, como falas do moderno que irrompem em sua própria voz. Assim como os *Journals intimes* do poeta francês não se tratam de um *diário íntimo* “real” ou “verdadeiro”, sua escrita constitui-se a partir de fragmentos do cotidiano e da esfera íntima construtores de um universo próprio, de uma realidade própria, efetivamente um novo território de linguagem, que visa reconfigurar história e subjetividade “na forma contingente e feminina do texto confessional” (VASCONCELOS, 2012, p. 88).

Em seus planos de discursividade e plurissignificação, coexistem o contemporâneo e a tradição relida, rearticulada – no referenciamento de Baudelaire repousa a reflexão sobre estratégia poética, literatura e vida, e a

afectuação do moderno no contemporâneo, no presente. Na “Carta de Paris”, o cisne, que no poema de Baudelaire é *topos* literário e mito romântico, é retraduzido no *flâneur* Charles “que [...] desespera e volta para casa com frio da manhã e pensa na Força de trabalho que desperta”, mito da modernidade re-situado no contemporâneo, apropriado por Ana C.

Essa modalidade de vampirismo poético com que Ana C. contamina sua poética com Baudelaire enquanto mito moderno é passível de definir-se como estratégia de afectuação, que vem a problematizar a questão do valor poético e originalidade, delineando a noção do novo – em sintonia mesmo com Mallarmé, também: “uma palavra total, nova, estrangeira à língua e como encantatória” (MALLARMÉ apud VASCONCELOS, 2012, p. 75). Iluminam-se os territórios possíveis de travessia, de níveis de discurso, mais do que novos, renovados ou reinventado.

O que marca a atividade poética de Ana C. em diálogo com sua cena pós-moderna é a poesia em seu conceito mais legitimado de construção do real, como universo autônomo de manipulação, recriação e descoberta/reeducação. A linguagem é o que propriamente atua na performance – e não o autor ou sujeito, que passa a objeto de ruptura ou desconstrução, numa acepção recortada mesmo em Mallarmé (MALUFE, 2006).

Embora retenha de Mallarmé a autonomia da linguagem e um corte com o referendado biográfico, sua estratégia se pauta em campos discursivos de

inserção da poeta em seu tempo; insemina seu contexto de época com “todas as paisagens possíveis” da “Alquimia do verbo” de Rimbaud (apud VASCONCELOS, 2000, p. 210): relê e reinventa o moderno.

Sua própria escrita fragmentada abre-se a campos de possibilidades, ao modo como observa Deleuze sobre Whitman: “Se as partes são fragmentos que não podem ser totalizados, podemos ao menos inventar entre elas relações não-preexistentes” (apud MALUFE, 2006, p. 114), territórios abertos de leitura. Daí a ligação com a polifonia e intertextualidade de Eliot: a epicidade das subjetivações e/ou do minoritário, novas formas de ser em meio ao estilhaçamento da vida moderna, que se desdobra, de modo descontínuo, reconfigurado na poesia da cartografia e da captação do instante.

3. MICROPOLÍTICAS DO FEMININO

A própria década de 1970, quando se deu o surgimento da voz poética, aliada à estética punk, de Patti Smith, vem a ser por tradição uma “era de outro” da crítica feminista, de caráter provocativo/provocador e desinibido. O que a veia punk da poético-estética de Smith desmantela, ou desconstrói, porém, é a glamorização do gênero, do prisma clássico de análise da função de subordinação social do feminino na produção da cultura, num “refinamento’ da noção de ‘sistema de sexo/gênero’” (GAMBRELL, 2000, p. 81; tradução nossa). Configura o feminino para além do gênero e do arquétipo, possibilitando o firmamento do feminino como local, na cultura, de posicionamento político, de feitura e confronto para além de um postulado simplesmente identitário. Algo como, ou próximo à consolidação de um “reconhecimento da interdependência da sexualidade, economia e política sem subestimar a significância plena de cada [uma?] na sociedade humana”, como aponta ainda Gambrell (p. 83). Há uma dicotomia entre a autenticidade estética e a desmistificação; a dualidade entre o engajamento da micropolítica no interior de uma coletividade macro e o autoescrutínio do ser alterno ou de alteridade.

Judith Butler, em *Gender Trouble* (1990), problematiza o uso universalizado do termo “mulher” pelo chamado *second-wave feminism* dos anos 1960 e 1970 em defesa de uma liberdade genuína de gênero – do *feminino*. Para ela, o movimento, ao focar os direitos *das mulheres* ou a liberação *das*

mulheres reforçaria as próprias suposições de gênero a que combatiam, principalmente a crença essencialista de que haveria duas categorias unas e determinadas – *homens* e *mulheres* – e diferenças inerentes, igualmente postuladas, entre elas.

Segundo Butler, esta seria uma linha de pensamento problemática, posto que presumia a existência de uma experiência universal a unir *a mulher*, então envoltas em *uma* identidade, ao mesmo tempo que ignorava a afirmação de indivíduos que poderiam não se enquadrar em tal definição singular de “mulher”. Argumenta ela que “a insistência por coerência e unidade da categoria [*mulher*], com efeito, recus[a] a multiplicidade das intersecções culturais, sociais e políticas em cujos arranjos concretos as ‘mulheres’ são construídas” (BUTLER apud DAVIS, p. 8; tradução e grifo nossos).

A música de Patti Smith e a poética de Ana Cristina, no Brasil, enquanto comentários, se não documentos, das cronopolíticas¹⁶ (o termo de Deborah McDowell via Gambrell) em ação nas engrenagens culturais dos anos 1970, consolidam-se como narrativas de uma contra-hegemonia ou processos de representação de uma “contra-história”, ou “anti-história”, em formulações ou formações desconstrutivistas e de confrontação, na agenda do que Steven Connor (1993) define como “pequena história” – justamente as intersecções culturais, sociais e políticas das quais trata Butler.

¹⁶ “manipulações temporais que fortalecem construções antropológicas do ‘outro’”, em comentário de Johannes Fabian associado ao termo por Gambrell.

Processo este semelhante à desconstrução/reconstrução de mitos literários por Kathy Acker em sua epistemologia e poética, como apontado/descrito por Marilyn Manners. Tanto a reconstrução dissoluta provinda da escrita de Acker quanto ao prisma minoritário, para fins estratégicos de uma potencialização do feminino na estética de confronto de Patti Smith e Ana Cristina atravessam a “intersecção problemática de linguagem e corpo, enquanto dispensam a existência de um corpo pré[-linguístico] ou extralinguístico, ou [mesmo] de uma linguagem [do feminino] de corporidade saturada” (MANNERS, 2000, p. 99; tradução nossa).

As práticas poéticas de ambas Patti e Ana C. contém um corte ou espécie de ruptura da fronteira entre o pensamento filosófico ou teórico (a *performance* de gênero para Patti; o próprio pensar teórico da escrita, para Ana C.) e a cultura popular – ou, no caso específico de Ana, as formas menores de discurso. No campo dessa articulação, ambas distanciam-se, ainda que de modo diverso, de perspectivas feministas utópicas ou fetichizadas, tanto quanto de elaborações literárias femininas e do feminino sob uma égide de elemento sublime, de lirismo e nobreza; ou ainda, por outro lado: o anti-sublime, o escancaramento feminizante do sexo, o sexismo da mulher por uma violência aparentemente dessublimadora, sem intertextualização, nenhum traço de ativismo visionário da mulher para fora de suas reivindicações de gênero.

O primeiro aspecto, para Ana Cristina, desaguaria numa “dialética do conflito, uma errata diabólica [...] [m]arcada pela ideologia do desrecalque e pela aflição hiteana de *dizer tudo*” (CESAR, 1999, p. 231). Para ela, daria no mesmo que a reverência à tradição de “literatura de mulheres”: um recorte preciso do “exato espaço e tom em que a mulher (agora moderna) deve fazer literatura” (Ibid.). Segundo a poeta carioca, mais válido e firmador seria “[p]ensar na recepção da poesia [...] de mulher como instância organizadora de um universo *naturalmente* feminino” (Ibid., p. 226); talvez à maneira do rizoma em Deleuze e Guattari, onde um possível código coloca “em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

No que tange ao imaginário e à voz do “feminino”, as poetisas delineiam em traços de subjetividade uma desassociação de um possível assomar monolítico desse “feminino”, legitimando, ao contrário, a descentralização ou mesmo fragmentação heterogênea de um interdiscurso (o feminino enquanto sexualidade, corpo, poética, política-estética ou política como estética, enfim, fazer micropolítico), de modo que viesse a contaminar suas intersecções culturais na contemporaneidade.

Visamos compreender o ato micropolítico como exercício de cartografia do *desejo* (em tangência com o feminino), engendramento de uma autonomia minoritária não circunscrita ao confronto postulado ou à resistência

organizada, cerceadora. Desenhada a partir da articulação do(s) desejo(s) no campo social (sociocultural?) no cruzamento do nível amplo molar com a esfera molecular, minoritária e contingente, esta autonomia agencia e modela esse plano do desejo de modo a extrapolar os territórios já previamente cartografados da existência-experiência, constituindo novos terrenos de ato e subjetividade.

3.1. Patti Smith: *Performances* do feminino

Jacques Lacan escreve, em 1979: “Um certificado me diz que nasci. Repudio este certificado: não sou um poeta, mas um poema. Um poema que está sendo escrito, mesmo que pareça um sujeito” (apud SHAW, 2008, p. 28; tradução nossa). Patti Smith sempre nutriu uma desconfiança pela noção de que os indivíduos possuam uma identidade fixa ou estável, e levaria a reflexão lacaniana ainda mais adiante em seu questionamento da ideia de si como sujeito – seríamos sujeitos a quê? À história – ao gênero, à sexualidade?

No poema “Autobiography”, publicado na revista *Creem* em setembro de 1971, ela escreve: “desfilei em trinta disfarces” (Ibid.): um patinho feio, a “Pirate Jenny” da canção de Brecht e Weill, a bruxa má de *O mágico de Oz*, uma mulher fatal, uma garota andrógina. Em certo sentido, considerando-se mesmo uma literalidade do título do poema, Smith escrevia e construía a si mesma na atividade poética – e com insistência na *ação*: mesmo ao abraçar a liberdade que

obtem ao dotar-se de múltiplas personalidades, a noção de um *self* unificado acaba por transparecer, num cenário que volta-se para o poeta: “*eu* desfilei em trinta disfarces” (Ibid.). Como Lacan afirmaria, o pronome da primeira pessoa não está acima ou mais privilegiado do que qualquer outro signo, sendo seu significado, pois, não intrínseco, mas produto de sua diferença e de sua relação com outros signos numa cadeia, ou teia, que constitui sua experiência.

Luce Irigaray (apud BUTLER, 2009) aponta que o feminino constituiria um paradoxo ou mesmo contradição, no interior do próprio discurso identitário; constituiria aquilo que é *irrepresentável* dentro de uma linguagem falocêntrica, apoiada em significações unívocas. Sexo que não poderia ser pensado/concebido, constituindo, enfim, o *inaprisionável* ou *indesignável* – “sexo que não é ‘um’, mas *múltiplo*” (Ibid., p. 282; tradução nossa), com o que a agenda identitária de Patti Smith é condizente.

Na infância, a música de Little Richard “apontava-lhe o caminho, oferecendo [...] um senso rasgado do poder da sexualidade feminina” (SHAW, 2008, p. 35; tradução nossa). Em seu percurso, Smith assume deliberadamente um posicionamento avesso às conjecturas “feministas” ideologizadas, preferindo explorar uma política de gênero mais própria, mais centrada na *performance do feminino* e dos atravessamentos de gênero. Suas referências de formação incluem, ao lado de nomes como Maria Callas, Lotte Lenya, Billie Holiday, figuras predominantemente masculinas, como Bob Dylan, Jim Morrison e os

Rolling Stones, no que poderia ser lido como uma rejeição da feminilidade (*femaleness*), mas é marcada em grande escala por ícones culturais masculinos (passíveis de visada) *queer*, como Whitman, Rimbaud, Burroughs, Ginsberg e Mapplethorpe e o próprio Little Richard.

Sua desconsideração ou irreverência direciona-se não à feminilidade *per se*, mas ao corpo feminino como culturalmente proscrito. Em depoimento a Legs McNeil e Gillian McCain em *Mate-me por favor* (2004), história oral do punk, Smith situa sua poética como inspirada por mulheres, como se *dedicada ao feminino*. Por sua vez, ela própria como mulher não está subjugada ao masculino. Ao escrever *para* o feminino, com ele *pode ser masculina(o)*, no sentido de assumir o papel fálico em ordem simbólica na busca por liberdade artística e na falta de interesse de identificação e associação com ideologias ou movimentos feministas tradicionais, ao menos retoricamente.

Marca-se já em sua relação com Mapplethorpe narrada em *Só garotos* a evolução de uma amizade e das “conexões cósmicas” entre uma “mulher masculina” e um homem homossexual que existiam dentro do código binário de “masculino e feminino” com o qual eles *jogavam*, acessando-se num amor nutrido por uma modalidade de troca que *multiplica*. Nesta “equação” (equação), advém no percurso de Patti uma espécie de devir-mulher, com o estabelecimento de uma nova comunidade amorosa – “o novo amor *ousa pelo outro*, quer o outro, lança-se em voos vertiginosos [...] entre conhecimento e

invenção. A mulher [*que vem*] [...] não está estática; está em todo lugar, ela troca [experiências, subjetividades], ela é o desejo” (CIXOUS, 1976, p. 893; tradução e grifos nossos), convergindo no “desejo de *mobilização* do outro [que existe] por trás do que a gente escreve” (CESAR, 1999, p. 258; grifo nosso) de que fala Ana C. Trata-se do feminino que “corre seus riscos” (Ibid.) na travessia de espaços *transicionais* plenos, abertos.

Na foto da capa de *Horses*, tirada por Mapplethorpe, seu primeiro produto cultural inserido na esfera da música popular, ou mesmo em outras séries de fotografias daquele período, já é exibida uma provocação dos códigos convencionais de gênero e sexualidade, de modo ambivalente: não se sabe ao certo se o que vemos é uma mulher masculinizada ou um homem feminilizado.

Ao descrever seu projeto em *Gender Trouble*, Judith Butler escreve que

[p]recisamente porque [o conceito de] “feminino” não mais parece ser uma noção estável, seu significado é tão conturbado e desafixado quanto “mulher”, e porque ambos os termos obtêm suas significações conturbadas somente em termos relacionais, esse questionamento toma como seu foco [o] gênero e a análise relacional que ele sugere (apud WOLFSON, 2009, p. 9, tradução nossa)¹⁷.

Nessa performance de uma espécie de masculinidade ambígua, reduzindo a iconografia masculina a um conjunto de metonímias reproduzíveis ou replicáveis – camisa, paletó, gravata, um ar desafiador algo *blasé* – ela sugere

¹⁷ Butler aponta que o poder diferenciador que o gênero aciona situa-se menos no uso que um gênero faz de seu poder social para manter o oposto numa posição subordinada do que no modelo binário em si, o qual, por meio de disciplina social, cria *sujeitos de gênero*, ensinando-os como ou “atuar” o gênero (ou em gênero), o que, por fim, serve aos “interesses da construção e regulação heterossexuais da sexualidade dentro do domínio reprodutivo” (BUTLER apud WOLFSON, 2009, p. 9, tradução nossa).

com certa malícia que a identidade de gênero seria inessencial – que o falo, por exemplo, não é mais privilegiado do que qualquer outro significante.

Smith sempre manteve desconfiança perante a ideia de que o indivíduo possuiria uma identidade fixa ou estável, e, abrindo uma questão lacaniana, ela contestaria a noção de si mesma como sujeito: sujeito a quê? Gênero, sexualidade, história, classe? Observemos o poema “Female”, de 1967:

female. feel male. Ever since I felt the need to choose I'd choose male [...] My undergarments made me blush. Every feminine gesture I affected from my mother humiliated me... [...]

In anger I cut off all my hair and knelt glassy eyed before god. I begged him to place me in my own barbaric race. the male race. The race of my choice. [...] (SMITH apud SHAW, 2008, p. 36).

Nota-se uma preocupação com a identidade fálica: à luz da interpretação lacaniana, o poema pode ser lido não tanto como uma expressão do desejo de literalmente se tornar um homem, mas como uma tentativa de ocupar, deslocar e talvez até mesmo romper – eis a *ruptura* – o poder simbólico do falo (MIDDLETON apud SHAW, 2008). Tal empreitada sublinha a significação subversiva de *Horses*, explorada em “Land”, por exemplo. Em termos sugeridos por Butler (1993), baseada num modelo de Kristeva, essa *renegociação* significa ter a ordem simbólica não como espaço monolítico de representação, mas como plano de autossubversão e *jogo* criativo.

Penúltima faixa de *Horses*, “Land” divide-se em três seções: “Horses”, “Land of a Thousand Dances” e “La Mer(de)”. Espécie de narrativa épica punk, tem como figura central o personagem Johnny e foi elaborada como elegia para

Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison. No parágrafo que abre o artigo “Jukebox Cru-fix”, publicado na revista *Creem*, edição de junho do mesmo ano de lançamento do álbum, 1975, Smith descreve “garotas choramingando e medindo o espaço entre os dedos dele” diante de “imagens em 8 milímetros de Jimi Hendrix masturbando sua guitarra” – “saí no corredor e fiquei lá tomando um copo de chá” (SMITH apud SHAW, 2008, p. 125; tradução nossa).

“Land” abre com a descrição de Johnny “no corredor, tomando um copo de chá” (SMITH, 2006, p. 51; tradução nossa). Ao articular a passagem, na letra da canção, da primeira para a terceira pessoa, e do feminino para o masculino, é referenciada junto ao texto em prosa pela decisão do(a) autor(a) em diferenciar-se das garotas em luto por Hendrix. Quando, em “Jukebox Cruci-fix”, o(a) narrador(a) engasga com seu chá, repete em ordem simbólica as mortes de Hendrix (asfixiado ao engasgar com seu próprio vômito) e Morrison (afogado numa banheira em Paris), sacrifícios que figuram na reordenação que Smith faz do campo da cultura *pop* como plano de ruptura.

Naquele espaço limítrofe do corredor, a artista como jovem mulher toma-se de fúria, destrói os ícones de castidade e de autonegação para dar vazão à emergência de uma forma de identidade libertada, sexualizada. Assoma um senso de que “a morte e transfiguração do deus do rock é tida como condição essencial, até mesmo desejável” (SHAW, 2008, p. 126; tradução nossa) para uma guinada cultural.

Ao final da primeira seção (“Horses”), Johnny sucumbe ao seu ego e o fundo musical de guitarra rítmica, contrabaixo e bateria acelera a pulsação a outros níveis, marcado pelos versos hipnóticos: “*He saw horses horses horses / horses horses horses horses horses*” (SMITH, 2006, p. 51). Johnny, depois de ser atacado por um antagonista violento, esfaqueado com conotações sexuais (“ele penetrou profundamente em Johnny” [Ibid.; tradução nossa]), subitamente se vê “cercado por / cavalos cavalos cavalos cavalos / vindo de todas as direções” (Ibid.) – o sujeito americano atravessado pelo elemento da terra?

Na passagem para a segunda seção, “Land of a Thousand Dances”, a releitura da canção *soul* de Chris Kenner, de 1962, permite a Smith, em sua interpretação, travar um jogo com a equação dança/sexo, no qual ela enfatiza ainda o caráter de deleite físico e mental dos atos de perder e tomar o *controle*. Quando Johnny retorna à vida, exhibe a posse do falo de seu alter-ego com “*pen knives and jack knives / and switchblades*” [diferentes tipos de canivetes] (SMITH, 2006, p. 52); ao que um “anjo olha para ele [de cima] e diz ah menino bonito” (Ibid.; tradução nossa). Lembramos uma articulação de Irigaray para os termos de uma ética de anjo e corpo, em que “uma ética sexual ou carnal requer que ambos anjo e corpo sejam encontrados juntos” (apud MANNERS, 2000, p. 113; tradução nossa) – sendo que “esses anjos e outras [de suas] possibilidades de modo algum implicam uma fuga transcendente d[aquilo que é] material, do carnal, do sujo – no plano tanto do sexo quanto da política” (MANNERS, 2000,

p. 113; tradução nossa), ou de forma ainda mais intrínseca e embaraçada, enevoada, de ambos ao mesmo tempo.

No terceiro momento, “La Mer(de)”, a relação entre identidade e posse do falo é explorada mais adiante. Flutuam sobre o “mar de possibilidades”¹⁸ (que remonta à *nova mulher*¹⁹ da “Carta do Visionário” de Rimbaud, como visto no capítulo anterior) há uma série de *personae* sexuais: em dado momento, o eu-lírico, já sem definição de gênero, descreve-se “com as pernas abertas como um marinheiro” (SMITH, 2006, p. 56; tradução nossa). Numa tentativa de sedução de Johnny, cena sensual sobreposta por sugestões de morte violenta, o eu-lírico sente “as flechas do desejo” (SMITH, 2006, p. 57; tradução nossa) – em meio, ainda, a um clamor por Rimbaud que aciona uma mescla com a figura do visionário.

Sobre faixas vocais sobrepostas, em que uma repete hipnoticamente “*build it buil it*” (“construa contrua”) e outras duas fornecem um relato fragmentado da morte do herói, reaparece a figura do canivete (“*switchblade*”) como significante de dissolução. Soma-se a referência à Torre de Babel – que, na prosa poética de “grant”, Smith identifica como “símbolo de penetração” (SMITH, 1994, p. 89; tradução nossa) – numa manobra para minar o ímpeto

¹⁸ O *tesão do talvez* de que fala Ana C. em “Sumário”? “Absolutely blind./ Tesão do talvez” (CESAR, 1998a, p. 49).

¹⁹ É interessante notar que Cixous usa o termo mesmo “Nova Mulher” em *The Laugh of the Medusa*, frisando o caráter de extrapolação e sentido pleno, bem como as intersecções de experiência: “É o momento de [...] ir além do que a Nova Mulher será, [...] com um movimento que reúne e separa musicalmente as vibrações, no intuito de[la] ser mais do que seu eu” (CIXOUS, 1976, p. 878; tradução nossa).

rumo à realização fálica; não importa o quanto se “construa”, ao final, o corpo do homem estará fragmentado, difuso.

Horses se inscreve como produto cultural de um plausível novo estatuto do feminino no ativismo poético, em recorte pontuado pelo punk, dotado de um senso de risco, salto blasfemo e extremamente humano ao desconhecido (ou rumo à busca de planos desconhecidos de saber em diálogo com a cultura de massa). “Gloria” traz em sua primeira estrofe um verso assertivo: “meus pecados meus próprios eles pertencem a mim. Mim” (SMITH, 2006, p. 28; tradução nossa). Escreve Cixous: “um texto feminino não falha em ser mais do que subversivo. É vulcânico [com o intuito de] estilhaçar o *framework* das instituições, explodir a lei, quebrar a ‘verdade’ com [o] riso” (CIXOUS, 1976, p. 888; tradução nossa) – contaminar a estrutura mesma do que é instituído/postulado?

O subtítulo “In Excelsis Deo” (“glória a Deus nas alturas”, no latim) explicita uma conotação religiosa, com a qual Smith lança questionamentos quanto às relações entre desejo e autoridade, como, por exemplo, se o fato de a rejeição, logo de início, da figura do salvador masculino teria algo a ver com a subversão da identidade de gênero que se dá a seguir. Embora cantada por uma voz feminina, a *persona* da “Gloria” de Patti Smith não é necessariamente feminina; estabelece-se uma ambiguidade capaz de tornar a canção tanto uma fantasia lésbica ou andrógina quanto uma deliberada subversão de

categorizações. Trata-se da cantora adotando uma *persona* masculina ou cantando seu desejo por outra mulher? Em certa medida, “Gloria” busca abstrair-se – e ao ouvinte/leitor – de questões de ordem fechada e abraçar uma leitura do desejo, ou, mais precisamente, de como o desejo pode levar à adoção de identidades inesperadas e, não raro, desconcertantes.

No que tange a essa (re)articulação de gênero, pontuamos a observação de Judith Butler de que o “gênero não está para a cultura como o sexo está para a natureza; [...] é também o meio discursivo [...] pelo qual a ‘natureza sexuada’ ou um ‘sexo natural’ são produzidos e estabelecidos como ‘pré-discursivos’, anteriores à cultura” (BUTLER, 2009, p. 279; tradução nossa), terreno a um primeiro momento politicamente neutro sobre o qual a cultura agiria. Patti Smith, em sua produção poética/artística, como “Gloria”, visa justamente politizar – ou *micropolitizar* – esse território, rearticular essa ação da cultura.

O musicólogo Mike Daley aponta que Smith, em sua reinterpretação, contravém a estrutura do texto original de Van Morrison de forma a “manipular os significantes da linguagem [do original de acordo com] seus próprios desejos, para *encenar* uma fantasia de controle onisciente” (DALEY apud SHAW, 2008, p. 103; tradução e grifo nossos). Ainda no início da canção, a/o protagonista está olhando pela janela para uma “*sweet young thing* / esfregando-se no parquímetro” (SMITH, 2006, p. 28; tradução nossa). A descrição remonta o tom *voyeur* do original: “[Ela] vem pela rua / veja ela vir até a minha casa”

(MORRISON apud SHAW, 2008, p. 103; tradução nossa), mas de modo a desacatar convenções de desejo heterossexual, numa intervenção textual de indagação de gênero e sexualidade.

Uma vez que a questão de gênero opera nas entranhas da cultura dominante face a uma forma de “senso comum”, invisíveis suas estratégias de construção, o embaralhamento dessa questão efetivado, por exemplo, em “Gloria”, faz-se ato de resistência à medida que “subverte [...] a distinção entre os espaços psíquicos interior e exterior e efetivamente escarnece tanto do modelo expressivo de gênero quanto a noção de uma identidade genuína de gênero” (BUTLER apud WOLFSON, 2009, p. 9; tradução nossa). Essa operação revela a própria estrutura imitativa da noção de gênero, bem como sua contingência. Mais do que focar um possível questionamento da definição de “mulher”, trata-se de uma agenda cuja pauta seria mudar a ideia mesma do que significaria esse *ser mulher*, ou, ainda, um homem – mais do que uma liberação da mulher, uma busca pela liberação do gênero; *do feminino*, enfim.

É pertinente aqui, ainda, uma dobra com a política cultural configurada por Smith ao afirmar que

sempre gostei de fazer [interpretar] canções transgêneras, algo que aprendi com Joan Baez, que frequentemente cantava músicas de um ponto de vista masculino. Não, minha obra não reflete minhas preferências sexuais, reflete o fato de que sinto liberdade total como uma artista. Em *Horses*, é por isso que as notas de capa trazem a afirmação de que [trata-se de uma obra] ‘*para além do gênero*’. Com isso, quero dizer que, como uma artista, posso tomar qualquer posição, qualquer voz, que desejar (SMITH apud REYNOLDS, 2005; tradução e grifo nossos).

Na leitura de Shaw (2008), o canto convulso e febril de Smith na interpretação da letra ao longo da canção “ênfatiza os efeitos vertiginosos do desejo sexual; o senso no qual a linguagem, à la Rimbaud, se quebra em resposta às demandas do corpo” (p. 105; tradução nossa). O que lemos e ouvimos é uma canção que, em sua *performance*, lança-se em inúmeras incursões pelos planos orgásticos.

As dimensões paralinguísticas eruptivas e ruidosas dessa performance, mais do que significar um plano de prazer feminino para além de uma lei fálica, delinea a labilidade das posições masculina e feminina – estando o falo, em virtude de seu *status* como significante, sujeito à cooptação pelo feminino. A ordem fálica, com efeito, isola-se de sua própria capacidade de autocontestação à medida que o feminino é designado como zona de excesso. Para além de uma oposição a um binarismo dominante entre “mulheres” e “homens”, a cartografia/mapeamento dessa zona visaria a minar uma dicotomia no construto de uma versão singular da “mulher”, permissivo de uma concepção singular da mulher, ou do feminino, como “oposto”.

“Redondo Beach”, na sequência de “Gloria (In Excelsis Deo)”, faz referência à cidade da Grande Los Angeles conhecida como polo da comunidade lésbica e gay local. A letra data de 1971 e a canção é inspirada numa discussão que Smith teve com sua irmã mais nova, Linda, em Nova York. À parte do título contextualizar a topografia sexual do sul da Califórnia, há a enunciação feminina

de uma cantora dirigindo-se à memória de uma “bonita garotinha” (SMITH, 2006, p. 31; tradução nossa).

Numa atmosfera onírica²⁰ – “*late afternoon dreaming hotel*” (Ibid.) – a narradora trata do suicídio da personagem da garota em Redondo Beach; ao passo que Smith concebeu a canção em Coney Island, onde procurava pela irmã, que voltou para casa na manhã seguinte. Na poética da canção, o expediente passa para a morte por suicídio, e daí para o sexo – para o sexo *lésbico*, enfim: repertório da modernidade recortado por Sappho, como poetiza Ana C. em *Inéditos & dispersos*.

Mais do que uma mera articulação com o embaralhamento de gênero em voga no contexto do rock dos anos 1970 via figuras como David Bowie e Lou Reed, é possível que Patti tenha articulado “Redondo Beach”, a seguir da ambivalência profunda de “Gloria”, como mais uma tentativa de se engajar ante a hegemonia conceitual do falo. Lida como mapeamento topológico mental, “Redondo Beach” não traz símbolos de penetração masculina, que irromperiam sobre o pano de fundo oceânico, litorâneo – mas não se trata de uma canção de celebração: a narradora está em face ao “doce suicídio” da garota, as mulheres paralisadas “com choque em seus rostos”, tudo isso enquanto se lança “à sua procura você se foi se foi” (Ibid.).

²⁰ Compartilhada pelo “Daydream” de Ana C. – que, por sua vez, em reflexão onírico-temporal, pensa o registro, no poético, da elaboração entre vida/experiência e o real poético, não simbólico, mas discursivo: “Agora/Silêncio/Memórias de Copacabana/Santa-Clara *às três da tarde*/Autobiografia. Não, biografia. [...] Daydream/ *É domingo de manhã*” (CESAR apud LIMA, 1993, p. 59; grifos nossos).

Assim como a personagem-título de “Gloria”, a garota de “Redondo Beach” não é encontrada, salvo como falta – no plano poético, “ausência e opacidade linguísticas” (BUTLER, 2009, p. 282; tradução nossa), na concepção de Irigaray do feminino como “sexo que não pode ser pensado” (Ibid.). Sugestão da noção lacaniana “da mulher como excessiva ou ‘impossível’, um objeto sublime de desejo que [deveria] ser excluído para que a ordem simbólica tivesse efeito” (SHAW, 2008, p. 109; tradução nossa).

A garota pré-simbólica de Smith nesta canção, ela própria excerto do corpo maternal excluído, deveria ser dispensada para que o sujeito obtivesse acesso ao plano patriarcal da linguagem e da cultura. A canção poderia, “portanto, ser considerada uma espécie de *jogo* [...] dentro do qual o sujeito feminino [aprenderia] a resignar seu amor pela [figura materna ou maternal], pelas mulheres, pelas garotas e, por fim, por si mesma” (Ibid.; grifo nosso) – “Redondo Beach” criaria uma abertura cujo escopo permitiria o desenvolvimento de perspectivas qualificadas a acionar no ouvinte/leitor o decalque da ideia do desejo pelo mesmo sexo em paralelo andrógino – desenredado – à operação da heterossexualidade.

A figura materna/maternal em questão alinha-se à descrita por Hélène Cixous – em 1976, pertinente frisar – não como “[a] ‘mãe’ autoritária e agarrada, mas, ao invés disso, [a figura que] lhe toca, a *equivoz* que lhe afeta, enche seu peito com uma urgência de vir à linguagem e lançar sua força”

(CIXOUS, 1976, p. 882; tradução e grifo nossos). Dá-se o reconhecimento de um recipiente íntimo que torna quaisquer metáforas possíveis e desejáveis.

Tal abarcamento do gênero pleno estrutura-se na compreensão de uma transformação radical de relações sociais, em todos os níveis, “movimento global de retomada das máquinas técnicas pelas máquinas desejantes” (AGUIAR, 2008, p. 19). Nos termos de Guattari (1981), tratar-se-ia de uma *revolução molecular* – prática micropolítica – na qual opera um *devoir mulher* pautado pelo desejo para além da identidade cultural. Patti Smith, ao processar a subjetivação como problemática de multiplicidade e pluralidade, faz de sua poética punk ponto de ruptura e contaminação das estratificações dominantes.

3.2. Ana C.: Feminino via subjetividade

A escritura do feminino pautada pela via da subjetividade atravessa tanto o “olhar estetizante” quanto no pensamento reflexivo e crítico dos quais Ana C. dota seu ato poético. A operação a que Ana C. se lança desenha-se como quebra de um paradigma cuja prerrogativa seria de que “na distribuição *histórica* de *afetos* [...] coube à mulher dor e paixão contra razão [...] dentro contra mundo, reprodução contra produção” (LUDMER apud CAMARGO, 2003, p. 65; grifos nossos).

A direção para a qual Ana C. aponta é a de uma escritura que *inscreva* o feminino, “esta missão de aferição” (CIXOUS, 1976, p. 878; tradução nossa), na teia rizomática daquela “distribuição histórica de afetos” – em que o “dentro” (feminino), ao invés de “contra”, *inscreva-se*, por meio da subjetividade, na feitura do mundo, e a reprodução (cooptação ou reapropriação dos modelos modernos, por exemplo, como vimos) *inscreva-se* na produção; *produção* esta que vem a tornar-se *corpo* da poeta na tecedura do texto, em sua visada plena, simultaneamente crítica e estética do feminino. Sua prática poética é uma que “se insinua, que assume vários tons [...] que se quer dentro de seu tempo [...]. Que busca na construção da linguagem” – esse *corpo* – “a construção da identidade feminina” (CAMARGO, 2003, p. 71).

Ao escrever e *inscrever* o feminino na subversão duma tendência prosaica por meio das formas micro de diário íntimo, correspondência, anotação/*tomar nota*, aparentes “rasgos de verdade [construídos pelo] ‘olhar estetizante’” (CESAR, 1999, p. 273), Ana C. estaria tomando seu “momento de falar [e forjando para si] uma arma *antilogos* [...] tornando-se captora e iniciadora, por seu próprio direito, em todo sistema simbólico e todo processo político” (CIXOUS, 1976, p. 880; tradução nossa). Segundo a agenda teórica de Cixous, ao *inscrever-se*, ou escrever a si mesma, a mulher acionaria o retorno ou a retomada do “corpo que foi mais do que confiscado dela” (Ibid.). Trata-se de um modo de fazer com que esse corpo seja *ouvido*, para que então “recursos

imensos do inconsciente” (Ibid.) venham à tona – os *novos níveis de discursividade e subjetividade* buscados e programados por Ana C.

É pontual notar o uso que Cixous mesmo faz da corporalidade para descrever um processo de ruptura do discurso masculino/fálico a partir de seu interior, ruptura essa a ser operada pela *nova* mulher, pelo feminino: “é hora dela deslocar esse ‘interior’, explodi-lo, girá-lo, e tomá-lo; torná-lo seu, contendo-o, tomando-o em sua própria boca, mordendo sua língua com seus próprios dentes” (Ibid., p. 887; tradução nossa), para, a partir daí, criar uma linguagem própria e acessar seu interior.

Os limites de uma análise da discursividade pautada pela questão de gênero já pressupõem e antevêm quais as possibilidades de configuração dadas como imagináveis e realizáveis no interior de uma cultura, sugerindo fronteiras de uma experiência discursivamente condicionada. “Esses limites são [...] estabelecidos dentro dos termos de um discurso cultural hegemônico predicado em estruturas binárias que aparecem como a linguagem da racionalidade universal” (BUTLER, 2009, p. 281; tradução nossa). Ana C. deseja articular outros patamares, desterritorializar essa coação naquilo que a linguagem acabaria por constituir como domínio imaginável – indevassável? – do gênero: “Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem” (CESAR apud MORICONI, 1996, p. 105).

Refletindo sobre a própria literatura dita “feminina”, Ana C. propõe o questionamento e aponta para esses níveis outros de discursividade (e subjetividade do feminino) na *deriva*:

[c]omo fechar [...] o problema do feminino no texto literário – deslindando-o inclusive da palavra mulher? Onde ancorar esse conceito? Não seria melhor deixá-lo à deriva, errante conforme nos sopra o que há de feminino na linguagem? (CESAR apud CAMARGO, 2003; p. 82).

A esfera íntima montada/programada por Ana C. debruça-se sobre um campo de atuação molecular de posição fronteira, à medida que “[s]er mulher é estar nas bordas, é margear a organização social maior, do ‘homem-adulto-jovem-capitalista’” (MALUFE, 2006, p. 76-77) – uma escrita (ato poético) que parta daí estaria relacionada “inevitavelmente ao fato de se escrever à margem, mais perto dos limites de um determinado sistema [e de] sua transgressão, portanto” (Ibid.; p. 77). É desse posicionamento que Ana C. politiza os afectos para fazer de sua prática poética plano desterritorializado de construção dum corpo – a ser inscrito, tatuado na cultura e história: “[t]alvez o feminino seja alguma coisa de mais violento [...]. Talvez o feminino seja mais sangue, mais ligado à terra” (CESAR, 1999, p. 269) – “talvez pelo fato histórico [de ser] marginal, [a mulher] tenha mais ouvido para falar um *outro discurso* [...]. A fala da *minoría*” (CESAR apud MALUFE, 2006, p. 143; grifos nossos).

Essa “violência” e, talvez, essa visceralidade referenciada pelo “sangue” alimentariam um *drive* poético de Ana C. em tornar o corpo em “corpo-fonte, corpo-letra, estuário e caixa de ressonância [...] [a um] erotismo da leitura

secretando lesma prateada o desejo da escrita: auto-erotismo” (MORICONI, 1996, p. 95). Escreve ela entre 1975 e 1979:

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. [...] (CESAR, 1998b, pág. 95).

À medida que “a escrita em Ana é sempre reescrita de si própria” (MORICONI, 1996, p. 96), afina-se com uma visada pós-moderna – diríamos pós-feminista? – da escrita do feminino. Segundo Cixous (1976), a mulher deve escrever a si mesma de modo a configurar a invenção de uma nova escrita insurgente. No momento de sua liberação, isso permitirá a ela que leve a cabo as rupturas e transformações em sua própria pequena história – “pois uma vez que ela desbravar seu caminho no simbólico, não [falhará] em tornar [o simbólico] um *caosmos*²¹ do ‘pessoal’ – em seus pronomes, seus substantivos e seu grupo exclusivo de referentes” (CIXOUS, 1976, p. 888; tradução nossa).

Em poema de *Inéditos & dispersos*, Ana C. versa sobre um “discurso fluente como ato de amor” e sobre “a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão que não pode ser nomeada” (CESAR, 1998b, p. 128). Em seus versos, tomam forma as vozes de liberação e transformação – “mas acontece que este é também o meu sintoma [...] não ter posição marcada, ideias, opiniões, fala

²¹ “*Chaosmos*”, neologismo que aglutina “*chaos*” (caos) e “*cosmos*”.

desvairada” – e sua visada micro-histórica marcada na linguagem, na discursividade:

Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha
conversa, e
[para não
Ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco
para
[mim o
limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de
[meu (discurso)
este resíduo.
Não tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (=
ritmo)
(Ibid.)

Reverbera no ritmo, na sintaxe, o “movimento que reúne e separa musicalmente as vibrações” (CIXOUS, 1976, p. 878; tradução nossa) no intuito de agenciar um eu pleno e seus desejos. Desvela-se o desejo lacaniano, em permanente estado de insatisfação, ligado à tensão no ato poético. Propomos um comentário ainda de Cixous:

Por um lado, ela constituiu-se necessariamente como aquela ‘pessoa’ [ou indivíduo] capaz de perder uma parte de si mesma sem perder sua integridade. Mas, secretamente, em silêncio, bem no fundo, ela cresce e multiplica, pois, por outro lado, ela sabe mais sobre viver e sobre a relação entre a economia dos ímpetos e o gerenciamento do ego do que qualquer homem (CIXOUS, 1976, p. 888; tradução nossa).

Na discursividade insurgente de Ana C., é aquele “ritmo” que circunscreve os ímpetos/desejos. O(s) contorno(s) de sua sintaxe entregam que há vida, pensamento e transformação; e que a *economia dos ímpetos/desejos* não

mais pode ser observada em termos econômicos. Isso posto que, ao final de sua autoavaliação somente em certa medida inconsciente, resulta não sua soma, mas suas *diferenças* – em si, construtoras da subjetividade plena, em verve não dissimilar do entrelace Smith-Mapplethorpe.

Ressaltam dentre as afecções do feminino em Ana C. a corporificação, de raízes whitmanianas – “delicado ajuste verbal, as simpatias e diferenças [...] [dos] ‘versos saltos, versos pulos, versos espasmos’ [de Whitman], que ‘arrastam o carro dos nervos [...] mal nos deixando respirar, estourando de vida’” (CESAR, 1999, p. 253), nas palavras de Pessoa/Álvaro de Campos –, a presentificação/tornar presente, de modo a desvelar à percepção engrenagens e forças, potências, ainda não sentidas. Afecções estas que imprimem ao corpo da letra “o movimento, o ritmo, o tempo, a velocidade” (MALUFE, 2006, p. 88-89) em “versos que são sensualmente corporificados, [...] que toca[m] corporalmente quem lê” (Ibid.; p. 88).

Interconectada ao texto-corpo há a questão da construção identitária, em essência não dessemelhante às *personae*-mulheres, múltiplas, notáveis na poética de Patti Smith. Ana C. também opera no espaço da dúvida, porém, ao invés de buscar a zona de excesso ou extrapolação de gênero, visa a poetizar e micropolitizar o gênero – ou o feminino – como questão corporificada dentro de outro estatuto de subjetividade – um “regime revolucionário [...] em que o comportamento ou a identidade impróprios deixariam de sê-lo por não haver um

próprio que lhe pudesse servir de parâmetro” (MORICONI, 1996, p. 107). “Estas areias pesadas são linguagem/ Qual a palavra que/ todos os homens sabem?” (CESAR, 1998b, p. 124), questiona Ana C. Um projeto poético como o praticado – e, importante, visado – por Ana C. encontra combustível na criação de novos territórios, ou territorializações, mesmo de vida através da atuação subversiva do desejo, proporcionando inesperados cruzamentos transversais dos territórios já mapeados.

CONCLUSÃO

Os pontos de contato entre Patti Smith e Ana Cristina Cesar ressaltam-se num entendimento de territórios do saber e da cultura enredados, intercontaminados por teias de informação, *rizomas* de fato. Seus percursos e atos poéticos descortinam-se num processo epigônico descortinado desde aquele momento crítico dos anos 1970 (e 1980) até o momento contemporâneo da poesia (e, enfim, das artes, da música, do pensamento estético e mesmo da crítica).

Partindo-se do ato estético como política cultural, a abordagem dessas autoras ao fazer poético revela-se exploração (diríamos rizomática) do que significa o posicionamento de agente cultural na crítica (num sentido mais de reconfiguração, de reterritorialização de leitura) de suas culturas desde um ponto marginal, de fora de uma máquina cultural, mas contaminando suas engrenagens, esgueirando-se entre elas em comentário e ato. Os posicionamentos de Ana C. e Patti Smith, cada qual em seu campo molecular, são inculcados numa verve questionadora, mesmo daquilo que constituiria o poético, de vazão na escrita, na crítica (Ana) e na *performance* (Patti). Isso também num *continuum* dos legados da poesia moderna e do desenredamento dos poetas modernos na ruptura contemporânea. Nisto, vem à tona a figura da *nova mulher* desenhada, por assim dizer, pela poética de Rimbaud em suas

Iluminações, figura mutante, figura *pós-*, para além dum outro (ou outro em processo), sujeita, em sua genealogia, a uma metamorfose essencial.

No que tange em específico à questão do confronto no feminino, ambas Ana C. e Patti Smith, cada qual com seu recorte e visada, questionaram – ou reconfiguraram, relocaram – o gênero, mas de maneiras distintas, de modo que se torna impossível considerá-las sob uma mesma tarja ou estatuto de um “movimento feminino” postulado. Suas pautas não indexam um repensar ou uma *alteração* da definição de “mulher”, ou mesmo de “feminino”, mas a mudança ou guinada na própria ideia do que significaria ser uma mulher (ou um homem, pois), ou, mais ainda o que seria, agora, o feminino. Ao invés da libertação da mulher *per se*, seus projetos apontam para a libertação *do gênero*.

Ambas recusam-se a se alinhar (e posicionam-se para além) da militância e de uma situacionalização feminista, até mesmo pela legitimação dos locais de produção subcultural – literatura marginal; punk. Isto – poderíamos recortar – cerca de duas décadas antes de uma revolução de gênero e servindo como campo de fertilização de políticas identitárias e culturais.

O que a “escrita da mulher”, ou “escrita do feminino” deveria constituir no contemporâneo, já refletia Cixous, é escrita de si, de modo a *inscrever-se* no texto-corpo e trazer o feminino à escrita, num movimento de epigonismo ainda a ser configurado, mapeado. Trataríamos da invenção de uma nova e insurgente

escrita, efetivadora de rupturas e transformações, transmutações até – em um nível também da subjetividade, do individual, da libido como *cosmos*. Isto de modo a cruzar o outro efêmero e passional, cruzamentos de caráter corpóreo – *abraços*, mesmo – e de identificação, com direção infinita.

É dado que as poéticas de Patti e Ana C., lidas *no* contemporâneo, procuram em si a reconfiguração da experiência do presente, na reelaboração da experiência vivida, numa cooptação do cotidiano. Em *momentum* presente, aderem a uma teia global de interpenetração de conhecimento ao buscarem na própria poesia pontos de resistência e de reflexão duma dissolução, e ao se firmarem como ímpeto crítico atravessador e instrumentalizador da experiência subjetiva de uma época em curso.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Leonel Azevedo de. “Maio de 68: novas subjetividades, micropolíticas e relações de poder”. In: *Recôncavos*: Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras vol. 2 (1). Cruz das Almas: UFRB, 2008; pp. 13-25.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BLOOM, Harold. Introduction and Celebration: In: WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. New York: Penguin, 2005; pp. vii-xxxviii.

BUTLER, Judith. “Subjects of Sex/Gender/Desire”. In: PHILLIPS, Anne (ed.). *Feminism & Politics*. Oxford: Oxford University Press, 2009; pp. 273-294.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos*. Chapecó: Argos, 2003.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998a.

_____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1998b.

CIXOUS, Hélène. “The Laugh of the Medusa”. In: *Signs*, Vol. 1, nº 4, pp. 875-893. Trad. Keith Cohen, Paula Cohen. Chicago: University of Chicago, 1976.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

DAVIS, Rebecca Willa. *Rip “Her” to Shreds: How the Women of 1970s New York Punk Defied Gender Norms*. New York: Columbia University, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Vol. 1: Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil platôs – Vol. 3: Capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

FOEHR, Steve. “Death and the rebirth of Patti Smith”. In: *Shambala Sun*, julho 1996.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*, 1979. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2011 (29 ed.).

GAMBRELL, Alice. “Remembering Women’s Studies”. In: ZIAREK, Krzysztof Marek; DEANE, Seamus (Eds.). *Future Crossings: Literature between philosophy and Cultural Studies*. Evanston: Northwestern University Press, 2000; pp. 77-97.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HUYSSSEN, Alex. “Patti Smith: The Gender-Bending Gender-Bender”. s/r. 1990.

LIM, Gerrie. “Patti Smith: the power and the glory, the resurrection and the life”. In: *Big O*, julho 1995.

LIMA, Regina H. S. da Cunha. *O desejo na poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 1993.

_____. Resenha da obra de Ana Cristina Cesar. 1998. Online. Disponível em: http://www.wmulher.com.br/template.asp?canal=poesia&id_mater=135. Acesso em: 8/7/2010.

LOPES, Rodrigo Garcia. “Uma experiência de linguagem: Whitman e a primeira edição de *Leaves of Grass* (1855)”. In: WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. São Paulo: Iluminuras, 2008; pp. 213-313.

MALUFE, Annita Costa. “Nas entrelinhas de Ana Cristina”. 2005. Online. Disponível em: <http://www.criticaecompanhia.com/annita.htm>. Acesso em: 8/7/2010.

_____. *Territórios dispersos: A poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 2006.

MANNERS, Marilyn. "The dissolute feminisms of Kathy Acker". In: ZIAREK, Krzysztof Marek; DEANE, Seamus (Eds.). *Future Crossings: Literature between philosophy and Cultural Studies*. Evanston: Northwestern University Press, 2000; pp. 98-119.

MARCUS, Greil. *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

MASTERSON, Andrew. "American art creates space". In: *The Age*, 24 de janeiro de 1997.

MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar: O sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

McNEIL, Legs; McCAIN, Gillian. *Mate-me por favor: Uma história sem censura do punk*. Vols. I e II. Trad. Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2004.

NICHOLSON, Linda J. (ed.). *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge, 1990.

REYNOLDS, Simon. "Even as a child, I felt like an alien". In: *The Observer*, 22 de maio de 2005.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Trad. Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004.

RONELL, Avital. “Kathy Goes to Hell”. In: *Lust for Life: On the writings of Kathy Acker*. London: Verso, 2006; pp. 12-34.

SANTE, Luc. “The Mother Courage of Rock”. 9 fevereiro, 2012. Online. Disponível em: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2012/feb/09/mother-courage-rock/?pagination=false>. Acesso em: 16/02/2012.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

SAWICKI, Jana. “Foucault, feminism, and questions of identity”. In: *The Cambridge Companion to Foucault*. Ed. Gary Gutting. Cambridge: Cambridge University, 1994; pp. 286-313.

SMITH, Patti. *Early work*. New York: W. W. Norton & Company, 1994.

_____. *Easter*. New York: Arista, 1976.

_____. *Just Kids*. New York: HarperCollins, 2010.

_____. *Patti Smith Complete 1975-2006*. New York: Harper Perennial, 2006.

_____. *Witt*. Trad.: Alexandre Vargas. Lisboa: Assírio e Alvim, 1983.

_____. *Woolgathering*. New York: Hanuman, 1992.

SHAW, Philip. *Horses*. New York: Continuum, 2008.

STEFANKO, Frank. *Patti Smith: American artist*. San Rafael: Insight, 2006.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Espiral terra: Poéticas contemporâneas de língua portuguesa*. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. “Poesia e tempo: Fragmentos de crítica cultural”. In: PEREIRA, Maria Antonieta; REIS, Eliana Lourenço de L. (org.). *Literatura e Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000a, pp. 229-239.

_____. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VONO, Augusta. *Allen Ginsberg: Portais da tradição*. São Paulo: Massao Ohno, 1986.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008.

WOLFSON, Elizabeth. “Matching Bodies, Matching Souls”. In: *Shift: Queen’s Journal of Visual & Material Culture* no. 2. Kingston: Queen’s University, 2009; pp. 1-23.