



UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL - UFFS
CAMPUS CHAPECÓ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS (PPGEL) -
MESTRADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS

LARISSA RODRIGUES DOS SANTOS DA SILVA

A POESIA COMO FORÇA -
UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR

CHAPECÓ

2024

LARISSA RODRIGUES DOS SANTOS DA SILVA

**A POESIA COMO FORÇA -
UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR**

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Orientador: Prof. Dr. Saulo Gomes Thimoteo

CHAPECÓ

2024

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Silva, Larissa Rodrigues dos Santos da
A POESIA COMO FORÇA - UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO POÉTICA
DE ANA CRISTINA CESAR / Larissa Rodrigues dos Santos da
Silva. -- 2024.
80 f.

Orientador: Doutor Saulo Gomes Thimoteo

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos, Chapecó, SC, 2024.

1. Ana Cristina Cesar. 2. Poesia. 3. Linguagem. I.
Thimoteo, Saulo Gomes, orient. II. Universidade Federal
da Fronteira Sul. III. Título.

LARISSA RODRIGUES DOS SANTOS DA SILVA

**A POESIA COMO FORÇA -
UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR**

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Este trabalho de conclusão foi defendido e aprovado pela banca em 03/12/2024.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 SAULO GOMES THIMOTEO
Data: 20/12/2024 15:11:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Saulo Gomes Thimoteo - UFFS
Presidente da banca e orientador

Documento assinado digitalmente
 VALDIR PRIGOL
Data: 04/01/2025 10:17:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Valdir Prigol - UFFS
Membro titular interno

Documento assinado digitalmente
 NINIA CECILIA RIBAS BORGES TEIXEIRA
Data: 06/01/2025 09:06:25-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dra Nincia Cecilia Ribas Borges Teixeira - UNICENTRO
Membro titular externo

Documento assinado digitalmente
 LUIZ ROGERIO CAMARGO
Data: 03/01/2025 11:12:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Rogerio Camargo – FAE
Membro titular externo

P.S. Será que isso funciona como literatura? Alguém que não soubesse quem eu sou, não me conhecesse, acharia interessante? Esquisito. A lit. parece ser um lugar de dizer COM OUSADIA que eu não teria “na vida real”. O foco em 3ª e o discurso indireto livre aparecessem como perigosos artificios. Não sei, isso me confunde. Mas por outro lado é tão mais interessante que o “belo em si” de certos poemas... A solução que vejo: é uma forma ainda híbrida.

(Ana Cristina Cesar)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar a voz presente nos textos literários da poeta brasileira Ana Cristina Cesar, especialmente, seus poemas. Além disso, analisa-se como a voz construída pela poeta apresenta ecos e ressonâncias das vozes do poeta estadunidense Walt Whitman e do português Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa. Esses ecos e ressonâncias podem ser observados por meio das citações diretas e indiretas, das reescritas e dos mecanismos linguísticos e estéticos que se apresentam na voz dos três autores. Ademais, os textos literários da poeta são analisados sob o viés da literatura como força, presente no texto “Apontamentos para uma estética não aristotélica”, de Álvaro de Campos. Para a realização desta investigação, tomou-se como partida a leitura dos textos literários de Ana Cristina Cesar a partir dessa ideia de força, buscando compreender como essa força está presente em seus textos e como é mobilizada. Deste modo, compreendeu-se que esse ideal de força aparece fundamentalmente por meio de uma forma: da sensibilidade. Pois, os textos da autora mobilizam e criam uma atmosfera, a qual, o interlocutor se sente convidado a participar, como uma espécie de “telespectador” de suas confissões e intimidades. Isso ocorre devido a essa força de sensibilidade explorada por meio das sensações propulsadas pela voz poética e também pela “liberdade” que se aflora por meio de um “dizer” literário que se individualiza em relação aos “dizeres” presentes nos outros espaços sociais. Essas análises se fundamentam teoricamente por Álvaro de Campos, e em relação a construção da voz, pelo Círculo de Bakhtin, principalmente pelas obras *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas* de Valentín Volóchinov e *Estética da Criação Verbal* de Mikhail Bakhtin. De modo geral, pode-se afirmar que a voz de Ana Cristina Cesar se estabelece por meio de um diálogo com outras vozes que constroem e reconstróem a sua poética de maneira constante, mas seu ponto de alicerce se encontra em Whitman e Campos, pois como os textos literários deles, os de Ana também pode ser visto como uma representação de força.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Literatura; Força; Vozes; Ecos; Ressonâncias.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo investigar la voz presente en los textos literarios de la poeta brasileña Ana Cristina Cesar, especialmente en sus poemas. Además, se analiza cómo la voz construida por la poeta presenta ecos y resonancias de las voces del poeta estadounidense Walt Whitman y del portugués Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando Pessoa. Estos ecos y resonancias se pueden observar a través de citas directas e indirectas, reescrituras y mecanismos lingüísticos y estéticos que aparecen en las voces de los tres autores. Además, se analizan los textos literarios de Ana Cristina Cesar desde la perspectiva de la literatura como fuerza, presente en el texto “Apontamentos para uma estética no aristotélica”, de Álvaro de Campos. Para la realización de este trabajo de investigación, se partió de la lectura de los textos literarios de Ana Cristina César a partir de esta idea de fuerza, buscando comprender cómo esta fuerza está presente en sus textos y cómo se moviliza. De esta manera, se entendió que ese ideal de fuerza se manifiesta fundamentalmente a través de una forma: la sensibilidad. Los textos de la autora movilizan y crean una atmósfera en la que el interlocutor se siente invitado a participar, como una especie de “espectador” de sus confesiones e intimidades. Esto ocurre porque esa fuerza de la sensibilidad es explorada a través de las sensaciones impulsadas por la voz poética y también por la “libertad” que emerge a través de un “decir” literario que se individualiza en relación con los “dichos” presentes en otros espacios sociales. Estos análisis se basan teóricamente en Álvaro de Campos, y en relación a la construcción de la voz, en el Círculo Bakhtin, principalmente en las obras *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas* de Valentín Volóchinov y *A estética da Criação Verbal* de Mikhail Bakhtin. En general, se puede decir que la voz de Ana Cristina César se establece por medio de un diálogo con otras voces que construyen y reconstruyen su poética de manera constante, pero su pilar se encuentra en Whitman y Campos, ya que los textos de Ana Cristina César también pueden ser visto como una representación de la fuerza.

Palabras-clave: Ana Cristina César; Literatura; Fuerza; Voces; Ecos; Resonancias.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. UM BREVE MERGULHO EM ANA CRISTINA CESAR.....	11
1.1 A POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR.....	21
1.2 A noção de voz em Ana Cristina Cesar.....	31
2. OS ELOS E OS ECOS ENTRE ANA CRISTINA CESAR, ÁLVARO DE CAMPOS E WALT WHITMAN.....	41
2.1 UMA ANÁLISE DA VOZ DE ANA CRISTINA CESAR EM RELAÇÃO ÀS DE ÁLVARO DE CAMPOS E WALT WHITMAN.....	47
2.2 Voz, Eco e ressonância - Como esses conceitos operam dentro dos textos de Ana Cristina Cesar?.....	58
3. SE O POETA É UM FINGIDOR, A POESIA É O SEU PALCO? - REFLEXÕES SOBRE LÍNGUA E LITERATURA A PARTIR DE WHITMAN, CAMPOS E ANA CRISTINA CESAR.....	64
3.1 A PALAVRA NA ARTE E A PALAVRA NA VIDA - UMA ANÁLISE SOBRE LÍNGUA E LITERATURA.....	68
3.2 O texto poético como força.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS.....	76

INTRODUÇÃO

Costumeiramente, ao descrever ou falar sobre a vida, muitas pessoas utilizam metáforas que a aproximam da dramaturgia. Pode-se encontrá-las facilmente na literatura, por exemplo, na peça *As You Like It* (Do jeito que você gosta), escrita por William Shakespeare, que em um de seus trechos afirma: “O mundo é um palco e todos os homens e mulheres são na verdade atores: têm suas saídas e suas entradas e no decorrer da vida atuam em vários papéis (...)”. (Shakespeare, 2011, p.54). Outro ditado popularmente conhecido afirma que a “arte imita a vida” e esse ganhou, ao longo dos anos, inúmeras formas de uso, revisitando e complementando o seu sentido, uma delas pelo escritor irlandês Oscar Wilde, que afirmou em *A decadência da mentira* que “A vida imita melhor a arte que a arte a vida.” (Wilde, 2021, p. 08).

Ou seja, é comum a aproximação entre a vida, a literatura e a dramaturgia. Neste mesmo caminho, há também o poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, que lembra “O poeta é um fingidor, finge tão completamente, que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente.” (Pessoa, 1942, p.235). Dentro da própria literatura, pode-se perceber como o tema da encenação e do fingimento ganham grande destaque, não apenas para se referir metaforicamente à vida, mas também para colocar a figura do poeta não como um observador ou um mero ator, mas de fato alguém que finge, encena e participa do ato de escrever, por vezes dirigindo-o, por vezes sendo dirigido por ele.

Ana Cristina Cesar também utiliza desses mecanismos em sua escrita, ao escrever “Final de uma ode”, por exemplo, afirma que “Quisera dividir o corpo em heterônimos - medito aqui no chão imóvel, tóxico do tempo” (Cesar, 1979, p.21) fazendo uma referência aos heterônimos utilizados por Fernando Pessoa e mesclando sensações entre o físico (corpo) e o literário (heterônimos), como se estes se confundissem em um só elemento.

Portanto, é imprescindível compreender o papel da palavra na literatura e o papel da palavra fora dela, pois a literatura faz parte da arte e nela tem-se a utilização da língua de um modo muito mais aflorado e criativo do que em outros contextos, porque esse espaço predispõe de uma liberdade que, por vezes, não há em outros espaços. Como afirma Valentin Volóchinov em *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*: “(...) É possível dizer que uma obra poética é um condensador poderoso das avaliações sociais não ditas: cada palavra está repleta delas. Justamente essas avaliações sociais organizam a forma literária como sua expressão imediata” (Volóchinov, 2019, p.131).

Além disso,

O poeta escolhe as palavras não do dicionário, mas do contexto da vida, onde elas se segmentaram e se impregnaram de avaliações. Desse modo ele escolhe as avaliações relacionadas às palavras, sendo que isso ocorre do ponto de vista dos portadores encarnados dessas avaliações. É possível dizer que o poeta trabalha o tempo todo com o consentimento ou o não consentimento, com a concordância ou a discordância do ouvinte (Volóchinov, 2019, p.131.)

Dessa forma, a obra poética e o contexto ao qual ela pertence são indissociáveis, como demonstra o texto “Apontamentos para uma estética não aristotélica”, de Álvaro de Campos: “ACIMA DE TUDO, a arte é um fenômeno social” (Campos, 1976, p.90). Neste sentido, chega-se à figura da poeta Ana Cristina Cesar ou Ana C., como ficou fortemente conhecida, a qual cresceu ditando poemas à mãe, formou-se em Letras pela PUC, fez mestrado em Comunicação e em Teoria e Crítica Literária.

Além de seu currículo estimável, a autora também participou do movimento intitulado *Marginal*, na década de 80, no qual escrevia poemas sobre a vida e o cotidiano e depois reunia-os em livros de forma independente, sem uma editora, para que assim a poesia alcançasse a diferentes pessoas e como forma de elucidar que poderia ser escrita por quem também estava à margem das editoras. Este movimento foi muito importante, porque, para além de sua prática, deixa claro que, embora tente-se cada vez mais transformar a literatura apenas em um produto comercial, ela não existe apenas dentro desse escopo e que é possível romper esses limites.

Para investigar a escrita da autora, toma-se como ponto de partida o texto “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, de Álvaro de Campos, baseando-se na ideia da arte a partir da força e, no qual, o autor afirma que

(...) até hoje, data em que aparece pela primeira vez uma autêntica doutrina não aristotélica da arte, só houve três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caetano; a terceira está nas duas odes — a Ode Triunfal e a Ode Marítima — que publiquei no «Orpheu». Não pergunto se isto é imodéstia. Afirmo que é verdade. (Campos, 1976, p.90)

O autor afirma que seu ideal de arte se diferencia do aristotélico, pois baseia-se na ideia de força e não na ideia de beleza. Além disso, essa força está intrinsecamente ligada à sensibilidade, pois reconhece que há na sua concepção de arte uma mobilização a partir da dominação e captação.

Ou seja, a arte aristotélica é representada por meio da concepção que a centraliza no ideal de beleza, pois “A arte para Aristóteles quer dizer produto, fazer, elaborar. De fato, ela,

diferentemente do que se conceitua hoje, reflete a natureza, *physis*, sendo isto sua característica mais universal.” (Da Silva, 2022, p. 14). No entanto, a arte proposta por Campos surge por meio de uma ideia que vai além e busca compreender a arte como força, a qual se mobiliza por meio das ações e reações que se fundamentam por meio da sensibilidade e que podem ser vistas em Whitman, em Caeiro e em alguns de seus poemas.

Essa concepção de arte não aristotélica também pode ser utilizada para analisar os textos literários de Ana Cristina Cesar, já que a autora mobiliza diferentes elementos e sensações por meio de suas palavras e do desejo presente na construção de sua voz, se aproximando de Campos e Whitman de diferentes formas, como demonstrar-se-á mais adiante.

Sendo assim, investigar-se-á os poemas de Ana Cristina Cesar por meio da concepção Campos, e para isso, integrar-se-á como *corpus* deste trabalho, os poemas de Ana Cristina Cesar, em evocação dos poemas “Ode Triunfal” e “Ode Marítima” de Álvaro de Campos e “Canção de Mim Mesmo” de Walt Whitman.

Justifica-se a escolha de Whitman e Campos, pois, conforme demonstrado acima, eles são citados em “Apontamentos para uma estética não aristotélica” como representação dessa estética. Ana Cristina Cesar integra a lista como uma autora posterior a eles, mas que possui em sua obra relações dialógicas com esses textos. Além disso, há outros elementos para além dos supracitados que demonstram a relação entre esses três autores, pois Ana C. costura, direta e indiretamente, Pessoa e Whitman em seus textos, além de incorporar os textos destes poetas nos seus.

Destarte, cabe ressaltar que o trabalho será dividido de maneira que primeiramente tratar-se-á da obra de Ana Cristina Cesar, apresentando-a e analisando-a. Posteriormente, realizar-se-á uma explanação sobre a relação dialógica a partir de Bakhtin e Volóchinov, associando-a aos textos de Whitman, Campos e Cesar. Por fim, far-se-á uma investigação sobre as forças operantes na literatura a partir dos textos de Ana Cristina Cesar.

“A gente sempre acha que é Fernando Pessoa”

(Ana Cristina Cesar)

1. UM BREVE MERGULHO EM ANA CRISTINA CESAR

Heloisa Buarque de Hollanda afirma no documentário *Bruta Aventura em versos*¹ (Simões, 2011) que conheceu Ana Cristina Cesar da melhor forma: pelo seu texto. Sendo assim, para iniciar o primeiro capítulo, partir-se-á do pressuposto de Hollanda e propor-se-á a leitura e análise de alguns poemas da autora, que integram seu primeiro livro, *Cenas de Abril*, para assim apresentá-la:

último adeus I

Os navios fazem figuras no ar
escapam as cores - os faunos.
Os corpos dos bombeiros bailam
no brilho dos meus pés.
Do cais mordo
impaciente
a mão imersa
nos faróis. (Cesar, 2013, p.29)

Como já mencionado, este poema integra seu primeiro livro, o qual foi produzido de forma independente, em 1979. O título de sua obra já remete à ideia de que cada texto pode ser visto como um pedaço, um recorte ou fragmento de alguma história. A palavra “cena” também traz a ideia de fingimento, de encenação, é um fragmento de uma história, mas que está sendo encenada por alguém.

Já em relação ao poema “último adeus I”, cabe destacar que este é sucedido pelos poemas “último adeus II” e “último adeus III”. Dessa forma, pode-se analisar as relações de sentido e, observando-se que a palavra “último”, por exemplo, transparece a noção de encerramento. No entanto, a autora utiliza essa palavra em um contexto em que apresenta uma continuidade, pois “o último adeus” está presente em três textos. Ou seja, há uma relação de ambiguidade e contradição, uma das características da autora, presente em outros de seus poemas, como adiante se verá.

Ao se utilizar dessa construção estilística, a autora coloca em jogo algumas acepções construídas, desejando provocar uma interação com o leitor. Todavia, deve-se ressaltar que tratando-se dos usos sociais e cotidianos dos termos, as significações podem se tornar amplas, dependendo do contexto e da situação em que são utilizadas. Não necessariamente a palavra “último” sempre remeterá à ideia de concretização ou de fim, podendo ser relacionada a essa

¹ Documentário produzido e dirigido por Leticia Simões, no ano de 2011. Disponível em: <<https://vimeo.com/305549596>>.

vontade de finalizar ou até mesmo a noção de esgotamento. Além disso, os versos do poema mostram uma relação entre o material e o imaterial, a sensação toma conta do ambiente de forma que se dissipa por ele, em uma relação de complementaridade, como se o “adeus” pudesse ser sentido também pela paisagem.

Neste sentido, Volóchinov destaca que

Quase toda palavra da nossa língua pode ter várias significações a depender do sentido geral do todo do enunciado. O sentido depende por inteiro do ambiente mais próximo, gerador imediato do enunciado, quanto de todas as causas e condições sociais mais longínquas da comunicação discursiva. (Volóchinov, 2019 p.283).

Ou seja, o autor afirma que o enunciado é formado por duas partes: uma verbal e outra extraverbal (Volóchinov, 2019). Outro fato importante é que o subentendido é essencial para a construção dos enunciados, pois como também ressalta o autor “De forma geral, nenhum enunciado - científico, filosófico, literário - pode existir sem um certo grau de subentendido”. (Volóchinov, 2019, p.286).

Portanto, a construção linguística utilizada pela poeta deixa os sentidos de seus textos dentro de um contexto aberto, no qual, o interlocutor pode subentender o “não dito”, como também significar o “dito” de forma ampla, ou por outro lado, entrar em um processo de busca por ele.

Desta forma, é necessário esclarecer que o fato descrito anteriormente não se trata de uma falha comunicacional, como pode ocorrer no uso cotidiano dos termos, mas uma construção estilística da autora, que funda a sua voz a partir dessas características devido ao espaço que a literatura exerce na sociedade, permitindo que seja possível explorar os sentidos e os significados das palavras de uma forma distinta da que ocorre nos demais âmbitos.

Além disso, no poema “último adeus I” entende-se que o eu lírico está no cais, observando o navio partir. Em comparação, pode-se analisar o poema “último adeus II”:

último adeus II

O navio desatraca
imagino um grande desastre sobre a terra
as lições levantam voo,
agudas
pânicos felinos debruçados na amurada

e na deck chair
ainda te escuto folhear os últimos poemas
com metade de um sorriso (Cesar, 2013, p.30)

Com a acepção de que se trata da continuação do anterior, entende-se que o eu lírico não está no navio, a embarcação parte e o eu lírico, de longe, imagina ou “finge” que vê um grande desastre sobre a terra e as pessoas permanecem em pânico na amurada e depois é como se lembrasse do tempo anterior, de quando quem partiu, ainda estava ali, folheando os poemas com a metade de um sorriso, estabelecendo a relação entre o “real” e o “imaginário” enquanto observa a partida.

Porém, essa não é a única forma de entendê-lo, pode-se analisá-lo a partir da perspectiva de resposta, como se agora *o último adeus II* fosse escrito não por quem fica, mas por quem parte, como uma relação de complementaridade: o I como a perspectiva do cais e o II como a perspectiva do navio. E o eu lírico flana entre as duas, mordendo a mão no primeiro, imaginando um interlocutor alheio a tudo (mesmo deitado na deck chair - cadeira do convés do navio - no segundo).

Salienta-se que o poema *último adeus I* traz elementos que podem ser entendidos como parte de um desastre, como no trecho: “os corpos dos bombeiros bailam no brilho dos meus pés”, o que pode indicar um acidente em que os corpos dos bombeiros estão ali, no entanto o verbo “bailar” traz uma certa subjetividade ocasionando uma dificuldade em compreender o contexto do que se afirma e ligando-o a sentidos mais imaginários.

Em “Do cais mordo impaciente a mão imersa nos faróis” demonstra a impaciência ou o nervosismo do eu lírico frente à situação descrita. Entretanto, não há uma cronologia bem estabelecida, então não é possível relacionar com certeza a ordem dos fatos, ou se é apenas uma interpretação imaginativa, como demonstra os indícios presentes no segundo poema.

Para analisá-los melhor, apresentar-se-á o “último adeus III”:

último adeus III

Tenho escrito longamente sobre este assunto
Aizita traz o chá
Bebericamos na varanda
Nenhum descontrole na tarde
Intervalo para as folhas caindo da árvore em frente
que nos entra pela janela
Não precisamos nos dizer nada
O parapeito vaza outra indicação
seca do presente
Ouvimos:
outra indicação seca do presente
Aizita vai ver na folhinha
pendurada no prego da cozinha
Acaba o chá

Acaba a colher de chá
Longamente
Eu também, bem, tenho escrito (Cesar, 2013, p.31)

Este poema não traz indicações diretas aos textos que o precedem, a frase “tenho escrito longamente sobre este assunto” não explicita e não referencia a qual assunto. Pelo que é descrito, há apenas um silêncio que marca agora um outro cenário, possivelmente de uma casa, como há a menção a cozinha e não mais ao cais.

O eu lírico descreve as folhas caindo da árvore em frente, o que indicaria a estação atual, o outono, e posteriormente que Aizita, um nome que aparece apenas no terceiro poema (e o único nome citado), vai ver algo na folhinha pendurada no prego da cozinha, e o que se segue é que se acaba o chá e a colher de chá, o que pode ser entendido como o término do conteúdo e do objeto, de fato, ou metaforicamente como se as coisas fossem terminando inesperadamente.

Também não há uma conexão direta estabelecida entre os fatos descritos, dessa forma, eles podem ser visualizados como um recorte, outro ponto que se destaca é que a poeta não usa nenhum ponto final no segundo e terceiro poema, nem para encerrar o verso final, embora, no primeiro os utilize. No primeiro poema, há três pontos finais, estabelecendo-se como marcação para cada uma das cenas. Já no segundo, não há nenhum, porém há a presença de um espaço que o divide em duas estrofes, o que também demonstra a ideia de duas cenas. O terceiro texto não apresenta a divisão em espaços, nem os pontos finais ao longo do texto ou em seu final, ainda assim, pode-se visualizar diferentes cenas sendo retratadas como que em uma exposição contínua.

Além disso, há também a palavra “parapeito” que pode ser associada ao parapeito do cais ou do cenário atual. O eu lírico afirma que o parapeito traz uma “indicação seca do presente”, o presente pode ser entendido como o tempo atual e a palavra “seco” pode remeter a uma contraposição à ideia do mar presente nos outros textos, ou o “seco” como o vazio da xícara de chá que se acaba, ou ainda como característica do clima. Os sentidos ficam em aberto e as inferências podem ser amplas, de acordo com cada leitor.

O poema finaliza com o verso “Eu também, bem, tenho escrito” que parece ser uma resposta ao verso inicial, como se tratasse de duas vozes diferentes que conversam entre si e que são retomadas ao longo do poema ou dos poemas. Dessa forma, pode-se relacionar os poemas supracitados ao título do livro e compreendê-los a partir da perspectiva de cenas e fragmentos que contam uma história entre diferentes momentos, do passado e do presente.

Além disso, há um jogo com o interlocutor, uma espécie de esconder e revelar, trata-se

de um tema íntimo, uma partida, mas não se sabe ao certo de quem, do que ou o porquê. Também há a relação entre o “real” e o “imaginário” que se confundem conforme se conta uma história que não se sabe por quem é contada, com a marca de diferentes vozes que não se mostram, mas apenas se sugerem.

Ou seja, uma voz que se constrói a partir da relação com o outro ou outros, embora nenhum deles se revele explicitamente, o leitor pode sentir-se desbravando ou descobrindo aos poucos o que acontece. Essas características fazem parte da escrita poética de Ana Cristina Cesar, que estabelece um diálogo com o interlocutor em vários de seus textos, e que a partir das palavras e dos mecanismos linguísticos utilizados ocasiona um movimento de vai e vem, em que se aproxima e se distancia constantemente.

Para compreender melhor essa construção estilística da autora, apresentar-se-á um pouco da história de vida e de sua escrita, que por vezes, se mesclam. Segundo seus familiares e amigos próximos, pelo que foi descrito na cronologia, disponível em *Poética* (2013), elaborada por Waldo Cesar, a escrita e o gosto pela literatura acompanharam Ana desde pequena, mesmo sem saber ler ou escrever, ela ditava seus poemas à mãe, inquieta, pulando de um sofá para outro. Aos seis anos de idade, já publicava poemas no jornal da escola, aos dez anos escreveu um conto chamado “Era uma vez”, que ela própria ilustrou.

Em 1963, aos onze anos de idade, escreveu *Memórias de uma criança*², uma espécie de autobiografia em que contava sua vida e sua trajetória, o livro possuía uma editora ficcional chamada “Problemas Universais”, criada pela própria autora. Já era notável desde a infância o jeito irreverente da autora e como se construía naturalmente, ao longo dos anos, a sua estilística. Aos 14 anos de idade, a autora escreve uma crítica aos seus textos produzidos até então, sob o pseudônimo de Abocado R. Mido. Além disso, a autora criou a capa do próprio livro, como conta Bezerra (2020).

Mas, por que é importante descrever, mesmo que brevemente, a vida de Ana Cristina Cesar para então analisar a sua obra? Justifica-se essa apresentação por acreditar que são elementos importantes para que seja possível entender como a sua estética e estilística foram criadas e desenvolvidas e como isso acompanhou sua produção literária desde cedo.

Pode-se perceber que a autora possuía, desde muito nova, uma relação muito próxima e íntima com a literatura, sua mãe era professora de literatura, e depois de adolescente também estava inserida em um ambiente de produção e apreciação literária. Mais tarde,

² O texto *Memórias de uma criança*, bem como toda a obra da autora, estão disponíveis no Instituto Moreira Salles, alguns deles estão disponíveis também de forma online, como o supracitado, que pode ser visto pelo link: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/caderno-de-memorialista-ana-cristina-cesar-por-elvia-bezerra/>>.

ingressa no curso de Letras na PUC e uma de suas professoras, Clara Alvim, comenta sobre a sua escrita a Heloisa Buarque de Holanda, que estava produzindo a *Antologia 26 poetas hoje*, Heloísa conhece os textos de Ana e os coloca na Antologia.

Depois disso, Ana produz *Cenas de Abril* de forma independente e *Correspondência completa*. No documentário citado anteriormente, Heloísa Buarque de Holanda comenta sobre a produção do livro contando que sugeriu a Ana que escrevesse uma carta para que elas produzissem a partir desse texto, um livro. Ana produziu-a e desenvolveu *Correspondência Completa*. No entanto, Ana não quis colocá-lo como 1ª edição, embora se tratasse da primeira, e decidiu colocá-lo como 2ª edição, para fazer uma espécie de brincadeira com o leitor.

Tal ação se revela interessante, pois percebe-se que essa ideia de contraposição entre revelar e esconder não está presente apenas nos textos de Ana Cristina Cesar, mas também em sua estética. A poeta criança que cria uma editora ficcional para os seus textos persevera ainda na poeta da década de 70 e 80 que em suas edições independentes utiliza de meios irreverentes e únicos para brincar com o leitor, essas informações se aproximam da concepção exposta por Ítalo Moriconi³ de que a poeta produz uma *persona*:

O signo de arte inscreve-se nos corpos como sintoma. O sintoma deixa de ser patológico e passa a compor uma *persona*. O sintoma positivado é uma espécie de senha a demarcar lugares e modulações singulares no corpo social. Não se acredita mais na noção de pessoa. Indaga-se a política, a ética e a qualidade estética da *persona* apresentada. Nesse novo contexto, nesse novo capítulo da história da arte e da literatura, pouco interesse pode ter um produto isento de empenho corporal. O texto é testemunho do corpo. O corpo é superfície tatuada de texto. A histerização da cultura representa ainda uma *feminização* dessa mesma cultura. (Moriconi, 2016, p.81-82)

Ou seja, a voz presente nos textos escritos por Ana Cristina Cesar reflete a criação dessa *persona*. Como explica Moriconi (2016, p.84) ao analisar a relação entre Ana e Charles Baudelaire, por exemplo, pois já se sabe “o que a poeta Ana abomina no poeta francês e no entanto aqui ela quer encaixar-se no desejo dele, não como seu objeto, mas identificando-se com ele. Por isso procura na vitrina um modelo brutal, *persona* brutal.”

Assim, compreende-se que essa voz construída nos textos da poeta, que se estabelece por meio da relação com o outro (ou outros) dialoga com outros textos e autores, como é o caso citado acima, em que se dialoga com Baudelaire, pois a *persona* que está em seus textos, neste caso, precisa daquela *persona* brutal, daquela característica presente nos textos de Baudelaire. E essa não é a única dialogicidade passível de análise e observação em seus

³ Crítico literário e estudioso da obra da autora. Escreveu o livro: *Ana Cristina Cesar: O sangue de uma poeta*.

textos, como dissertar-se-á a respeito nos próximos capítulos.

Nesse mesmo caminho, analisar-se-ão as relações não só dentro de seu texto, mas de interlocução. Ana fala disso em uma conferência de 1983 para o lançamento de *A teus pés*, referindo-se sobre a produção e a escrita de cartas: “Carta é um tipo de texto que você tá se dirigindo a alguém, tá? Você tá escrevendo carta não é pelo prazer do texto, não é um poema que você está produzindo. Carta você escreve pra mobilizar alguém.” (informação verbal).⁴

Ao descrever o processo de escrita de uma carta, Ana Cristina César foca na questão que envolve o interlocutor e como esse gênero textual tem um poder de direcionamento e endereçamento a alguém e, como a autora vai explicando, geralmente, esse outro é um conhecido, e quando as cartas possuem um viés passional, essa relação se amplifica ainda mais.

No decorrer de sua fala, Ana cita também como vê essa questão em relação ao diário: “Você escreve um diário exatamente porque não tem um confidente, tá substituindo um confidente teu, tá? Você vai escrever um diário para suprir esse interlocutor que tá te faltando” (informação verbal)⁵.

Dessa forma, é possível perceber pela fala da autora a sua visão em relação a esses gêneros textuais. Mas, posteriormente, a autora descreve como vê essa questão do interlocutor dentro da literatura ao dizer que: “Quando você faz poesia, quando você faz romance, quando alguém produz literatura propriamente. Qual a diferença em relação a esses gêneros?”. E depois responde que: “Do ponto de vista pessoal, do ponto de vista de como que nasce um texto, tá?, você quando tá escrevendo o impulso é de mobilizar alguém.” (informação verbal).⁶

Ou seja, fica claro pelas palavras da poeta que, mesmo quando o interlocutor é anônimo, ainda assim, ele tem um papel importante no processo de escrita, pois participa do texto. Na sequência, Ana descreve sobre essa questão da escrita literária e como dentro dela há um “encontro com o outro”.

Além disso, Ana também fala sobre o título do seu livro *A teus pés* que, segundo ela, já é uma forma de chamar o interlocutor, pois a autora afirma que “Já contém uma referência ao interlocutor. A teus pés, pés de quem?” E depois explica que: “Não quer dizer que seja alguém determinado.” Ana vai além e diz que essa preocupação quase que obsessiva pelo interlocutor, para ela, é uma marca da literatura feminina, e que literatura feminina não quer

⁴ Transcrição da fala de Ana Cristina Cesar em uma conferência de 1983 sobre o livro *A teus pés*. Disponível em: <<https://radiobatuta.ims.com.br/programas/literatura-em-voz-alta/ana-cristina-cesar>>.

⁵ *ibidem*.

⁶ *ibidem*.

dizer propriamente uma literatura feita por mulheres (informação verbal)⁷.

Essas questões relacionadas ao interlocutor e às marcas de escrita feminina, citadas por Ana, remetem às relações de alteridade presentes em seu texto. Para compreendê-las, é necessário entender como essas funcionam. Nesse sentido, é importante analisar os apontamentos de Moriconi (2016) a respeito do feminino presentes nos textos da autora, em que o autor demonstra como a identidade presente nos textos da poeta não é fixa e sim perpassa por processos de construção desconstrução e reconstrução, em que se negocia de forma conflitante entre o masculino e o feminino. Esse “conflito” não é criado para ser resolvido ou curado, mas sim se apresenta como a ambivalência que alicerça sua voz.

Dessa forma, nota-se que os textos da poeta não podem ser entendidos como uma representação de determinada identidade, estática ou imutável, pelo contrário, se constroem a partir de outros textos e vozes, independentes de gênero, que como afirma o autor, fundam essa *persona*. Outro ponto relevante é a noção de *travestismo* que Moriconi traz, em que o texto reflete o sentido por meio dessa voz ou *persona* que se traveste a partir do que o imaginário social indica.

É importante destacar também o que Moriconi (2016) escreve sobre a interlocução e essa questão do feminino, pois para a poeta, a interlocução seria um exemplo do feminino dentro da escrita. Mas há questões mais complexas envolvidas, como a dissolução de um narrador onisciente.

A fala supracitada de Ana e os apontamentos de Moriconi são importantes para que se compreenda como a sua produção literária foi desenvolvida, porque a poeta, como já citado anteriormente, possuía uma formação na área da literatura, de forma que possuía um conhecimento teórico profundo sobre várias questões, o que influenciava também na sua escrita.

Somando-se a isso, pode-se perceber que os textos da poeta se distanciavam dos escritores dessa época, justamente pelo seu rigor e sofisticação dentro da escrita, pois Ana escrevia, lia, editava, reescrevia, havia nela uma preocupação em buscar um texto literário que atingisse o que considerava ideal, uma escrita que correspondesse aos seus padrões de “perfeição”.

Em relação à geração intitulada como *mimeógrafo* ou *marginal*, é necessário descrever que esta se desenvolveu durante a década de 1970 e é marcada por poemas curtos, com registros do cotidiano e pela publicação de livros de forma independente. Geralmente, Ana é vinculada a essa geração, pois também publicou seus primeiros livros de forma independente,

⁷ *ibidem*.

conhecia e tinha uma aproximação com outros poetas dessa geração e sua escrita também possuía algumas dessas marcas.

Sendo assim, é importante apresentar essas informações, para que seja possível compreender o contexto em que sua poesia foi criada, porque a forma que ela encontrou para poder produzir e divulgar seus poemas diz muito também sobre a sua estilística e estética como autora. *A teus pés* foi a única publicação editorial em vida da autora. Pois, sua vida foi interrompida por ela mesma, aos 31 anos de idade.

Anos depois sua obra foi reunida em um livro intitulado *Poética* e organizado por Armando Freitas Filho, um amigo muito próximo da autora, a quem ela dedicou também alguns de seus poemas. Na obra *Poética*, reúnem-se os escritos já publicados pela autora em vida e alguns escritos que foram encontrados postumamente. Atualmente, o acervo da obra da poeta encontra-se no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, e como afirma Armando Freitas Filho (2013), no prefácio de *Poética*, a obra de Ana é uma obra que sempre estará em continuidade.

Essa ideia de continuidade pode ser vista também na obra de Walt Whitman, principalmente na elaboração de seu livro *Leaves of grass* (Folhas de relva), que foi produzido durante um longo período, sendo revisto e editado. Além disso, há no final do livro *A teus pés* de Ana Cristina Cesar, um índice onomástico, o qual, geralmente, é utilizado para citar os autores referenciados na obra. O índice onomástico de Ana traz os seguintes nomes:

índice onomástico

Alvim, Francisco
Augusto, Eudoro
Bandeira, Manuel
Bishop, Elizabeth
Buarque, Helô
Carneiro, Angela
Dickinson, Emily
Drabik, Grażyna
Drummond, Carlos
Freitas F°, Armando
Holiday, Billie
Joyce, James
Kleinman, Mary
Mansfield, Katherine
Maireles, Cecília
Melim, Angela
Mendes, Murilo
Muricy, Katia
Paz, Octavio
Pedrosa, Vera
Rhys, Jean
Stein, Gertrude

Whitman, Walt

dedicatória

E este é para o Armando. (Cesar, 2013, p.124)

É importante apresentar esse índice, pois Ana fala sobre ele na conferência de 1983 sobre o livro “A teus pés”, na qual afirma que: “Cada texto poético, ele tá entremeado com outros textos poéticos, ele não tá sozinho, é uma rede sem fim, né” e depois aborda a questão do índice onomástico ao descrever que: “Aqui mesmo se... Tem um índice onomástico aqui que dá algumas pistas de autores com os quais eu cruzo, que até às vezes eu COPIO, ciiiito [sic] descaradamente” (informação verbal)⁸.

Dessa forma, pode-se perceber que o índice onomástico utilizado por Ana Cristina Cesar, como a própria autora afirma, serve como uma pista para entender a construção de sua linguagem, que é formada pelas vozes de autores que a antecedem. Além disso, o índice onomástico serve como uma brincadeira para revelá-los e como uma espécie de metalinguagem.

Também faz-se necessário ressaltar que nele não se consta o nome de todos os autores que aparecem em sua obra, e sim, de alguns, justamente para servir como uma pista, mas não como a resposta final, brincando entre o “revelar” e “esconder”, mais uma vez. Deste modo, faz-se necessário esclarecer que Whitman aparece em seu índice onomástico, por exemplo, mas Fernando Pessoa não, embora a escrita de Ana retome ambos, de forma direta e indireta, como pode ser observado em um de seus poemas: “A gente sempre acha que é Fernando Pessoa” (Cesar, 2013, p.243), no qual a poeta retoma a figura do autor e o sentimento de reconhecimento a partir da figura de outrem.

Cabe destacar que, dentre os outros nomes que aparecem no índice e que são retomados em seus textos, conforme já mostrado, escolheu-se analisar aqui a obra da autora em relação a Whitman e Campos, pois por meio deles estabelecer-se-á uma relação com o texto “Apontamentos de uma estética não aristotélica” de Álvaro de Campos, o qual, descreve a ideia de força que norteará este trabalho. Além disso, nesse texto, Campos cita Whitman e a si próprio como exemplos dessa estética.

Por outro lado, também faz necessário mencionar que já há outras pesquisas que analisam a relação da autora com outros textos e escritores, destaca-se *Ana Cristina Cesar: Sangue de uma poeta* de Ítalo Moriconi (2016), em que se observa a relação entre a escrita de Ana e de autores como, T.S Eliot, Charles Baudelaire, Manuel Bandeira entre outros, o qual também é utilizado para descrever e analisar alguns pontos de sua obra nesta pesquisa.

⁸ *ibidem*.

Citam-se também os trabalhos de Maria Lucia de Barros Camargo: *Elas Leram* (1990), em que há uma relação entre Ana, Adélia Prado e Carlos Drummond de Andrade; e *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* (2003), da mesma autora, em que há a relação entre diversos autores, como Manuel Bandeira, por exemplo. Além disso, os nomes dos demais poetas podem gerar novas pesquisas, o que evidencia que a obra de Ana C. possibilita uma rede ampla de interligações.

No entanto, no que concerne ao objetivo desta pesquisa, que trata dessa ideia de força, presentes nos textos desses três autores, é necessário analisar os textos de Ana Cristina Cesar, Álvaro de Campos e Walt Whitman pelas razões supracitadas.

Sendo assim, pretende-se a seguir analisar alguns dos poemas da autora e estabelecer relações com Álvaro de Campos, posteriormente com Whitman, na tentativa de buscar entender como se estabelece ou de onde se origina a voz de seus poemas.

1.1 A POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR

A obra intitulada *Poética* de Ana Cristina Cesar, organizada por Armando Freitas Filho, reúne seus escritos publicados em vida e alguns de seus textos encontrados postumamente. Nesta pesquisa, decidiu-se analisar três dos textos que integram esse livro, sendo eles: “Final de uma ode”, “Eu só enjojo quando olho o mar” e “Ciúmes”. Selecionaram-se apenas três textos por acreditar que estes possuem características preponderantes, que aparecem em toda obra da autora, de forma que estes podem representar como a sua linguagem poética foi construída.

No entanto, ao longo do trabalho, outros textos também serão apresentados para que se estabeleça uma relação de diálogo entre eles e como forma de demonstrar que os elementos aqui destacados são predominantes em toda sua obra. Além disso, trabalhar-se-á com a noção de voz, de modo que se acredita que há o eco e a ressonância de outras vozes na que fundamenta a de Ana Cristina Cesar.

Sendo assim, cabe ressaltar que o primeiro livro da autora, publicado sob o nome de Ana Cristina Cesar, de forma independente, em 1979, e intitulado *Cenas de Abril*, é o que abre a obra *Poética*, pois o organizador decidiu por apresentá-los a partir de sua ordem cronológica. Os textos presentes em *Cenas de abril* exibem uma poesia irreverente e já destacam um jogo com as palavras, que podem ser percebidos ao longo de toda a produção literária de Ana. Além do mais, há poemas curtos, poemas sem títulos, datados como títulos,

textos que mesclam a poesia e a prosa, bem como textos que citam de forma direta e indireta outros autores, além de textos que são organizados como instruções.

Ítalo Moriconi, crítico literário brasileiro e autor do livro *Ana C.: Sangue de uma poeta*, traz apontamentos importantes sobre *Cenas de Abril*, fazendo um paralelo entre a escrita da autora e a de T.S. Eliot, como pode-se observar em:

Cenas de Abril inteiro se constrói com base em jogos de atração e repulsão entre essas três linhas de força. Por trás, a imagem da chuva, que vem do mote de Eliot, e representa alegoricamente a irrupção do desejo. Desejo desancorado do qual a poeta (ou seja, a figura do sujeito construída e desconstruída no texto) busca proteger-se através do desencontro, como no filme *Casablanca*, que dá título a um dos poemas iniciais de *Cenas de Abril*. Os desencontros do desejo desancorado que ferem. Tempestade chuvosa ameaçando afundar o navio. (Moriconi, 2016, p.77)

Dessa forma, é importante analisar como a escrita da autora é construída por meio da ambiguidade e dessa ideia de desejo e repulsa, que, segundo o crítico, parte dos textos de T.S. Eliot. Além disso, ao analisar os poemas que integram esse livro, Moriconi (2016, p.79) traz considerações importantes acerca da relação de alteridade e da representação dos gêneros presentes na escrita, pois, segundo o autor, alguns de seus poemas “(...) põem a nu, de maneira esteticamente superior, toda a singularidade da dor da carne e dos embates de gênero na pessoa e na poeta Ana Cristina.”.

Além do mais, os textos retomam elementos que relembram diários, como as datas em títulos, o tom confessional, o uso da 1ª pessoa do singular e do plural, e isso configura-se como uma forma de

(...) explorar com muita tenacidade metodológica o abismo que separa um desabafo pessoal de seu aproveitamento literário. Aproveitar ao máximo o distanciamento auto-irônico implicado no gesto estético, tal como postulado pela tradição anglo-saxônica reatualizada por Eliot, na qual, já vimos, Ana quer de alguma maneira engatar seus “longos e sentidos metros portugueses” (cf. poema “O tempo fecha...”, em *A teus Pés*). (Moriconi, 2016, p.79)

Neste sentido, nota-se como a escrita da autora é construída por meio de elementos linguísticos que utilizam da relação entre o eu e o outro, da quebra de padrões da estrutura convencional dos gêneros textuais, da mescla entre diferentes gêneros textuais, da intertextualidade, da ironia e da ambiguidade. Outro exemplo é o texto “Jornal Íntimo”, o qual é formado por diversas datas, inicia em 30 de junho e regride até 25 de junho, depois retorna até 30 de junho novamente, como se nota a seguir:

jornal íntimo

à Clara

30 de junho

Acho uma citação que me preocupa: “Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”. De leve recito o poema até sabê-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável.

29 de junho

Voltei a fazer anos. Leio para os convidados trechos do antigo diário. Trocam olhares. que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças. Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia.

27 de junho

Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes. Passei a tarde toda obnubilada. Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas suaves. Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam. Tomo banho de lua.

27 de junho

Nossa primeira relação sexual. Estávamos sóbrios. O obscurecimento me perseguiu outra vez. Não consegui fazer as reclamações devidas. Me sinto em Marienbad junto dele. Perdi meu pente. Recitei a propósito fantasias capilares, descabelados, pelos subindo pelo pescoço. Quando Binder perguntou do banheiro o que eu dizia respondi “Nada” funebremente.

26 de junho

Célia também deu de criticar meu estilo nas reuniões. Ambíguo e sobrecarregado. Os excessos seriam gratuitos. Binder prefere a hipótese da sedução. Os dois discutem como gatos enquanto rumbas me sacolejam.

25 de junho

Quando acabei *O jardim de caminhos que se bifurcam* uma urticária me atacou o corpo. Comemos pato no almoço. Binder me afaga sempre no lugar errado.

27 de junho

O prurido só passou com a datilografia. Copiei trinta páginas de Escola de mulheres no original sem errar. Célia irrompeu pela sala batendo com a língua nos dentes. Célia é uma obsessiva.

28 de junho

Cantei e dancei na chuva. Tivemos uma briga. Binder se recusava a alimentar os corvos. Voltou a mexericar o diário. Escreveu algumas palavras. Recurso mofado e bolorento! Me chama de vadia pra baixo. Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada.

30 de junho

Célia desceu as escadas de quatro. Insisti no despropósito do ato. Comemos outra vez aquela ave no almoço. Fungo e suspiro antes de deitar. Voltei ao (Cesar, 2013, p.39-40).

É interessante analisar a questão da metalinguagem presente neste texto e como este inicia com uma citação sobre as contradições e também as provoca por meio da linguagem construída, que apresenta excertos parecidos com os de um diário, de forma desordenada, brincando com as datas e com a ordenação dos fatos.

Além disso, pode-se organizar cada uma das cenas pela sequência das datas que se iniciam em 25 de junho, quando há uma referência ao conto *O jardim dos caminhos que se bifurcam* do escritor argentino Jorge Luis Borges e ao possível incômodo ou reflexão que a história causa a esse “personagem”, como demonstra o trecho “uma urticária me atacou o corpo”.

Já em 26 de junho, há uma menção a uma crítica de seus escritos por Célia, os quais seria “ambíguo e sobrecarregado”, enquanto Binder opta por entendê-lo como uma hipótese de sedução. Já no que se refere a 27 de junho, há três fragmentos e em diferentes partes do texto, nos quais é possível perceber que há uma retomada a fatos postos em 25 de junho, como o fato de a urticária de ter lido Borges passar, quando ela escreve (ou copia) a peça *Escola de Mulheres*, de Molière.

Também há citações a Célia que tem um sonho, que irrompe pela sala, que é uma obsessiva. Além disso, quem escreve o texto não se apresenta em nenhum momento, mas se descreve como “obnubilada” durante toda a tarde e retoma esse conceito em outro fragmento, como demonstra em “O obscurecimento me perseguiu outra vez”. No entanto, as histórias se misturam e por vezes não parecem tratar do mesmo tema, já que também relata, sem contexto inicial, uma primeira relação sexual.

Outro ponto importante que está presente em 27 de junho, ao descrever esse possível encontro amoroso, é o trecho “Me sinto em Marienbad junto dele”, o qual pode ser uma referência ao filme *O ano passado em Marienbad*, de Alan Resnais, que tem como temática essa relação entre a ficção e a realidade, pois, como afirma André Parente em *Marieband, a última versão da realidade*:

(...) é um filme de bifurcações: bifurcação da história contada, que passa por presentes contraditórios, impossíveis, como diria Leibniz, e passados modificáveis, ou seja, não necessariamente verdadeiros; bifurcação do som e da imagem, que se repetem e se contradizem a todo momento; bifurcação dos autores do filme, um sendo Resnais e o outro seu roteirista, Robbe-Grillet, cada um invocando, a partir do filme, uma leitura possível; bifurcação do próprio cinema, que com *Marienbad* conseguiu atingir novas dimensões: *Marienbad* é, juntamente com a *Regra do jogo* e *Cidadão Kane*, um filme chave, que reinventa a estética do paradoxo, estética do simulacro. (Parente, 1995, p.95)

É interessante essa perspectiva de Parente sobre o filme, porque retoma ao conto de Borges, também citado em *Jornal íntimo*, que trabalha com essa ideia não só de bifurcações, mas de ficção e realidade, e de uma temporalidade sendo posta em jogo, o que remonta a essa metalinguagem, pois o próprio texto de Ana brinca com essa ideia de temporalidade, expondo

diferentes fragmentos de um possível cotidiano que se encontram e se desencontram, como se fosse uma espécie de quebra-cabeça, mas que a chave é o processo de montagem e não necessariamente o produto final.

Outro ponto que se sobressai neste texto, concerne à dinâmica dramática que se estabelece entre Célia e Binder. Em 28 de junho, a voz poética apresenta novos fatos e alterna a descrição desses em primeira e terceira, além de mencionar e narrar uma possível briga: “Me chama de vadia para baixo. Me levanto com dignidade, subo na pia...”.

Já em 29 de junho há a menção ao seu possível aniversário (“Voltei a fazer anos”) e a descrição de uma reunião ou festa em que lê o antigo diário, em contraposição à possível “briga” do 28 de junho, há agora o comentário de um “diplomata” (Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata”) e mais uma vez a ideia de confusão ou ficção quando afirma “Me deitei no chão sem calças. Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia”.

30 de junho, que é a data que finaliza o texto, e que em sua ordem real, inicia e termina-o, tem-se um final em aberto, uma frase deixada pela metade e que encerra o texto: “Voltei ao”. Além disso, no outro trecho, há uma citação interessante que afirma “Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las” que além de retomar a ideia de metalinguagem, também evencia às inúmeras contradições e ambiguidades existentes nesse texto e que se constroem direta e indiretamente, como o próprio fato de encerrar o texto sem finalizá-lo de fato, ou como na apresentação de ideias contrárias ao longo do texto, pois há “propósitos” e despropósitos, por exemplo.

Voltando a **27 de junho**, no trecho em que escreve que “Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam”, há essa ideia de contradição mais uma vez e também uma espécie de fingimento, pois embora o diário não seja escrito para ser lido pelos outros, há esse desejo secreto. Neste sentido, Alice Sant’Anna escreve no Prefácio do livro *Crítica e Tradução*, que reúne os textos de crítica literária de Ana Cristina Cesar, que

Ao se debruçar sobre o diário, as cartas e as biografias de Katherine Mansfield, Ana fala da dificuldade de distinguir, nesse caso específico, o que é literatura do que é vida, como se KM fosse uma “única e indivisível composição”. Mais um indício de como a produção poética e a teórica de Ana se relacionam diretamente. A poeta diz: “Essa fusão de ficção e de autobiografia me seduz”. Qualquer semelhança com o que o leitor de Ana sente não deve ser mera coincidência. (Sant’Anna, p.06, 2016)

Desta forma, é possível perceber que a escrita de Ana utiliza dessa mesma estratégia, de “misturar” e “brincar” com o que seria literatura e vida, tentando confundi-los e/ou transformá-los em um só, e os gêneros mais íntimos como os diários permitem e exploram essa possibilidade. Neste mesmo viés, Sant’Anna também descreve que,

Pensando no que é próprio à literatura chamada “feminina”, não foi à toa que Ana escolheu as formas de diário e de carta. A mulher, ela diz, não começou escrevendo no jornal. Os primeiros passos foram dados numa esfera muito pessoal, familiar, íntima, quase sempre se dirigindo a alguém (o “querido diário” não deixa de ser um poderoso interlocutor). (Sant’Anna, p.12, 2016)

Pois, esse gênero evidencia uma relação constante com o outro, diferente do que se pensa, não se escreve o diário para si mesmo, mas para o “outro”, um outro paradoxal: íntimo e desconhecido a quem se direciona uma espécie de confissão. E por meio dessa escrita, presente

Em seus diários “de mentira”, em suas cartas sem destinatário no envelope, Ana tira o eu do esconderijo, se expõe sem perder a pose, o controle, o rigor. O que importa para ela é não copiar o real, e sim evidenciar o “olhar estetizante”. Dizer tudo. Ou fingir dizer tudo. “O poeta é um fingidor”, escreve Fernando Pessoa. “A gente sempre acha que é Fernando Pessoa”, escreve Ana. (Sant’Anna, p.12, 2016)

É necessário, então, atentar-se a esse “tirar o eu do esconderijo” e a esse “fingir dizer tudo” presentes na poética da autora, pois entra aqui, mais uma vez, essa ideia de fingimento e encenação, presente na obra de Cesar e de Pessoa, como evidenciado por Sant’Anna. Para compreender como esse “fingimento” se constrói dentro de seus textos, recorrer-se-á à noção de fingimento expressa pela própria Ana Cristina Cesar dentro de seus textos críticos.

Em seu ensaio “Nove bocas da Nova Musa”, de 1976, que integra os *Escritos no Rio* do livro “Crítica e Tradução”, Ana propõe uma análise do número 42/43 da revista *Tempo Brasileiro* e, a partir disso, disserta sobre a “nova poesia”. Há um trecho deste texto em que Ana descreve sobre o fingimento dentro da poesia, afirmando que

A autoconfiança, ao contrário, revelaria num aparente paradoxo a convicção de que a verdade não pode ser dita, de que as palavras são “apenas” símbolos. Haveria por trás da confiança do símbolo a crença de que há afinal uma distância irre recuperável entre a linguagem e o real. Na sua feição atual a poesia, sem saudosismos, assume essa distância, torna-a clara, incorpora-a no seu tom, tira-a dos bastidores metafísicos: o poema é uma produção, um modo de produzir significação mediante o fingimento poético, e não uma nobre tradução do intraduzível. O poeta faz da consciência do distanciamento o seu tema ou o seu tom. (Cesar, 2016, p.196)

Ou seja, para Cesar “o poema é uma produção, um modo de produzir significação mediante o fingimento poético” deixando claro que o fingimento poético se difere do que chama de “nobre tradução do intraduzível”. Desta forma, entende-se que a literatura contribui para isso, pois é um espaço em que se permite fingir a partir de diferentes papéis sociais e construir realidades “fingidas” justamente porque há uma distância entre a linguagem literária e o “real”.

Neste mesmo caminho, Volóchinov escreve em *A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica (1926)* sobre a relação conflitante entre o “eu” e o “outro” nos gêneros autobiográficos e confessionais e, por meio disso, aborda como exemplo alguns textos de Dostoiévski, para ilustrar seus apontamentos. E afirma:

A forma da lírica é especialmente sensível à questão do ouvinte. A condição fundamental da entonação lírica é a certeza inabalável da simpatia daqueles que ouvem. Assim que a dúvida aparece na situação lírica, seu estilo muda bruscamente. Esse conflito com o ouvinte encontra sua expressão mais nítida no que chamamos “ironia lírica” (em Heinrich Heine e, na nova poesia, em Jules Laforgue, Innokiénti Ánnenski e outros). De modo geral, a forma da ironia é condicionada por um conflito social: o encontro de duas avaliações encarnadas em uma voz bem como a sua interferência e alternância. (Volóchinov, 2019 p.140-141)

Dessa forma, é possível notar que a escrita literária e sua relação com o interlocutor é um tema complexo, pois como afirma Volóchinov, escreve-se em um cenário em que se encontram duas avaliações encarnadas em uma voz, a que escreve e a que lê, o que gera interferências e alternâncias.

Por meio dos textos de Ana, percebe-se que essa escrita, embora dentro da literatura, apresenta mecanismos linguísticos que retomam uma intimidade, e esse interlocutor, embora desconhecido, é dado como íntimo. Para além da paradoxalidade presente, há também uma espécie de fingimento, o fingir que se conhece, o fingir dizer tudo, o fingir ser, que são impulsionadas por meio da estilística e também dos signos e símbolos utilizados.

De forma geral, nota-se por meio do texto da poeta que há um jogo com a forma em que as datas são apresentadas, o texto é construído como uma forma de confissão que lembra a um diário, no entanto, como essas confissões são “anunciadas”, tem-se o título jornal íntimo remetendo também à estrutura do jornal ou à concepção original da palavra, do francês *jour*, que significa dia, ou seja, o *journal* é algo que retrata o que se passa no dia, diário, portanto.

Assim, percebe-se como a linguagem de Ana não é construída apenas pelas palavras, mas também pela organização destas, pelo significado que elas possuem quando são postas

em jogo, dentro de um contexto literário que permite “brincar” com as estruturas e seus significados.

Cenas de Abril finaliza com o texto intitulado “*na outra noite no meio-fio*”, esse é um texto em prosa que inicia com uma citação direta de Jack Kerouac, o qual também é citado diretamente no decorrer do texto. Ana Cristina Cesar também estabelece uma relação marcante com a escrita de Kerouac, iniciando pela citação direta e depois incorporando-o como personagem da história. Como demonstra o trecho inicial:

Na outra noite sonhei que estava sentada no meio-fio com papel, lápis e assobios vazios me dizendo: “Você não é Jack Kerouac apesar das assombrações insistirem em passar nas bordas da cama exatamente como naquele tempo”. Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida. O tempo se fazia ao contrário. (Cesar, 2013, p.41)

A poeta também escreve sobre Kerouac em uma de suas cartas, em que afirma,

Nada a ver com Kerouac. Eu abri um livro dele, li três páginas e comecei a escrever. Me deu vontade de ser como ele, de ir escrevendo como ele se propunha, misturando fantasias. Só que eu não misturei: só transei fantasias, as infantis. É tudo estritamente inverossivelmente verdade. Não é sofisticado como a citação metalinguística poderia levar a crer. Aliás, me sugeriram que eu tirasse a citação para não encucar ninguém. É pouco ficção e mais poesia. Se essa transa de escrever pintar mesmo, acho que eu arrisco dizer que vou passando da poesia para a ficção. Desejos de gente, cachorro passando, copos, bumerangues. (Cesar, 2016, p.164)

Por meio desse trecho, pode-se perceber como a autora tenta incorporá-lo na sua escrita e como, por vezes, como ela própria reconhece, a poesia e a ficção se mesclam por meio de um reconhecimento e de um estranhamento, pois para a poeta essa “incorporação” e essa “reescrita” são mais de ordem poética. Neste sentido, é importante trazer as considerações de Souza Santos e Fabem sobre a relação entre Kerouac e Ana C. estabelecidas neste texto:

Kerouac em suas narrativas usa o recurso de inserir personagens baseados e em pessoas do meio beat, modificando-lhes o nome. Como vemos na passagem acima, Ana radicaliza mais a proposta withmaniana intensificada pelos beats de confundir arte e vida ao usar em seu texto o próprio nome do autor Jack Kerouac, mostrando que a experiencição masculina da estrada e da rua, apesar do desejo da leitora dos beats, é embargada a ela. (Souza Santos, Fabem, 2018, p.168)

Desse modo, é possível notar que Ana incorpora em seus textos Kerouac como personagem e também o seu estilo de escrita, e como demonstrado pelos autores, a partir da

retomada de uma proposta whitmaniana de “confundir a vida e a arte”. Assim, percebe-se como o estilo de Whitman está presente nos mais variados textos da autora, pois integra a voz construída por ela.

Além disso, como já citado, a autora estabelece diferentes conexões dentro de seus textos. Uma delas é com Kerouac, que pode ser notado não apenas neste texto, mas em outros a partir da construção estilística ou pela temática abordada, como indicam os estudos de Manga (2007), por exemplo, que analisam como a ideia de “viagem” está presente em seus textos em relação aos de Kerouac.

Desta forma, cabe ressaltar que “Sua obra não se limitou a ser uma voz feminina, mas interpelou as vozes masculinas desnudando-as como tal, e questionando os lugares naturalizados para o masculino e o feminino.” (Souza Santos, Fabem, 2018, p.170). Sendo assim, selecionou-se o texto “Final de uma ode”, do livro *Cenas de abril*, para dialogar com os textos de Campos e Whitman, pois ele traz marcas interessantes sobre a dialogicidade e sobre a construção poética da autora.

Escolheu-se esse texto devido à presença direta e indireta de elementos linguísticos que o ligam às vozes de outros autores, como a de Álvaro de Campos, portanto realizar-se-á no próximo capítulo uma aproximação entre “Final de uma ode” e “Ode Marítima” a fim de investigar as conexões e evocações entre os textos, além de analisar como as vozes se manifestam nesses textos e se há uma relação entre elas, como será demonstrado posteriormente.

Após *Cenas de abril*, apresenta-se o livro *Correspondência Completa*, publicado sob o nome de Ana Cristina C, o qual apresenta apenas um texto, uma espécie de carta, e que foi lançado diretamente na 2ª edição, por uma brincadeira da autora, como conta Heloísa Buarque de Hollanda no documentário *Bruta Aventura em Versos* (Simões, 2011).

Desse modo, percebe-se como a autora possuía uma estilística e estética que colocava em jogo algumas das impressões sociais que se tinham consolidadas ou internalizadas até então em relação à escrita, por exemplo, espera-se que o lançamento de um livro seja feito a partir da primeira edição, uma regra editorial, como a autora o fez independentemente, colocou-o como 2º edição, podendo brincar com essas regras e ordenações, além de fazer com que as pessoas buscassem a 1º edição, que na verdade, não existia.

O livro que segue é *Luvras de Pelica*, publicado em 1980, o qual abre com um texto em prosa, sem título, e segue com outros textos em prosa, alguns que possuem títulos. A divisão posta no livro não deixa claro se todos os textos fazem parte de uma história maior ou se não se relacionam entre si. Além disso, a questão estrutural dos gêneros textuais é posta em jogo

aqui, pois, embora sejam textos em prosa, a sua composição e ritmo relembra, por vezes, os poemas.

Por outro lado, a narrativa construída também remete às cartas e aos diários, uma espécie de confissão e um desenrolar do cotidiano são as temáticas encontradas. O texto que abre o livro foi um dos selecionados para a análise deste trabalho, justamente para que se possa analisar a construção dessa voz que permeia diferentes estruturas. Sendo assim, transcreve-se o início dele abaixo,

Eu só enjojo quando olho o mar, me disse a comissária do sea-jet.
Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente.
Esquece a paixão, meu bem; nesses campos ingleses, nesse lago com patos, atrás das altas vidraças de onde leio os metafísicos, meu bem.
Não queira nada que perturbe este lago agora, bem.
Não pega mais o meu corpo; não pega mais o seu corpo.
Não pega.
Domingo à beira-mar com Mick. O desejo é uma pontada de tarde. Brincar cinco minutos a mãe que cuida para não acordar meu filho adormecido.
And then it was over. Viajo num minibus pelo campo inglês. Muitas horas viajando, olhando, quieta.

Fico quieta.
Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila que não me pertence.
Não penso na partida. Meus garranchos são hoje e se acabaram.
“Como todo mundo, comecei a fotografar as pessoas à minha volta, nas cadeiras da varanda.”
Perdi um trem. Não consigo contar a história completa. Você mandou perguntar detalhes (eu ainda acho que a pergunta era daquelas cansadas de fim de noite, era eu que estava longe) mas não falo, não porque minha boca esteja dura. Nem a ironia nem o fogo cruzado.
Tenho medo de perder este silêncio.
Vamos sair? Vamos andar no jardim? Por que você me trouxe aqui para dentro deste quarto?
Quando você morrer os caderninhos vão todos para a vitrine da exposição póstuma. Relíquias.
Ele me diz com o ar um pouco mimado que a arte é aquilo que ajuda a escapar da inércia.
Outra vez os olhos. (Cesar, 2013, p.55)

A partir do trecho acima, é possível perceber a relação entre poesia e prosa no desenrolar da história, além disso a construção do eu ocorre a partir de relações estabelecidas com o outro, o qual se comenta sobre, mas também se desconversa. É como se a autora construísse aos poucos um ambiente de intimidade e depois o desconstruísse em uma espécie de brincadeira entre revelar e esconder. Esse texto foi selecionado, pois apresenta características importantes da voz da poeta, como essa relação ambígua com o outro e a presença de outras vozes que se interpelam, se mascaram e se disfarçam em seus textos.

Outro ponto que chama a atenção na construção desse texto é como ele se utiliza das “palavras dos outros” (como demonstram os trechos “disse a comissária” e “ele me diz”) em contraposição ao discurso realizado em primeira pessoa (como marca “fico quieta, não escrevo mais”), criando-se uma fusão dos discursos, de modo que não apenas se completam, mas se atravessam. É uma história que vai se construindo a partir de muitos detalhes, de sensações que são exploradas, ao mesmo tempo que provoca a imersão de estar em todos os momentos ali citados, provoca também o distanciamento de não conseguir compreender diretamente a relação entre eles, ou seja, alicerça-se na ambivalência e no atravessamento construído por meio do desejo do ser e do não ser.

Depois, apresenta-se o livro *A teus pés*, de 1983, o único livro da autora que foi publicado em vida por uma editora. Um dos pontos mais importantes desse livro é que ele conta com o índice onomástico, conforme já mencionado anteriormente.

Posteriormente, há *Inéditos e Dispersos*, o qual foi organizado postumamente por Armando Freitas Filho, publicado em 1985, do qual se selecionou o poema *Ciúmes*, “Tenho ciúmes deste cigarro que você fuma Tão distraidamente” (Cesar, 2022, p.144) escrito em abril de 1968, por se tratar de um poema breve, mas intenso, como muitos da autora.

Por fim, há a seção intitulada *Antigos e Soltos*, os quais apresentam poemas que integravam uma pasta rosa da autora e a seção *o livro* que traz seu texto em prosa. A obra ainda traz outros textos e fatos sobre a vida de Ana que são importantes para que possa entender e se aproximar da sua produção literária.

Neste trabalho, escolheu-se a obra *Poética*, organizada postumamente, pois essa representa a continuidade de seus escritos e como a sua construção literária passou por diversas etapas. A seleção dos textos justifica-se pela necessidade de um recorte teórico, para que se possa analisar de forma rigorosa a construção de sua escrita, evidenciando como as características citadas estão presentes em sua obra como um todo, alicerçando a produção literária da autora.

Diante do exposto, cabe ressaltar que a escrita e estilística de Ana Cristina Cesar possui como pontos marcantes a inovação e a irreverência que são fundadas a partir da ambiguidade, da ironia e do jogo com o padrão, há também uma intertextualidade muito forte com as vozes de diversos autores. A hipótese deste trabalho é a de que esses pontos citados fundam e consolidam a voz que permeia sua construção poética e que essa voz, na verdade, é um eco e uma reverberação das vozes de outros autores. Uma das bases dessa voz seria a de Walt Whitman, bem como teria fortemente a impressão também de Álvaro de Campos, um

dos heterônimos de Fernando Pessoa. Desse modo, o próximo tópico irá tratar justamente da construção dessa voz e seu desenrolar.

1.2 A noção de voz em Ana Cristina Cesar

Em *O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas: um experimento de análise filosófica*, Mikhail Bakhtin faz as seguintes indagações:

Em que medida são possíveis na literatura palavras puras desprovidas de objeto, monovocais? Pode uma palavra, na qual o autor não ouve a voz do outro, na qual só existe ele, e ele inteiro, vir a ser material de construção de uma obra literária? Algum grau de objetificação não seria condição indispensável de qualquer estilo? Não estaria o autor sempre fora da língua como material para obra de arte? Não seria qualquer escritor (até o lírico puro) sempre “dramaturgo” no sentido de que ele distribui todas as palavras às vozes dos outros, inclusive à imagem de autor (a outras máscaras de autor). (Bakhtin, 2016, p.81)

E o próprio autor responde:

É possível que toda palavra desprovida de objeto e monovocal seja ingênuo e imprestável para uma criação autêntica. Toda voz autenticamente criadora sempre pode ser apenas uma segunda voz no discurso. Só a segunda voz - a relação pura - pode ser desprovida do objeto até o fim, sem abandonar a sombra substancial figurada. O escritor é aquele que sabe trabalhar na língua estando fora dela, aquele que tem o dom do falar indireto. (Bakhtin, 2016, p.81)

Como apontado pelo autor, a criação autêntica sempre trabalhará com a relação e a presença de mais de uma voz, pois a voz presente no texto ecoa e ressoa diferentes vozes. Além disso, Bakhtin assemelha o trabalho do escritor ao de um dramaturgo, no sentido de que ele designa as palavras às vozes, o que é uma acepção importante para que se possa compreender e analisar a voz construída por Ana Cristina Cesar.

Pois nota-se que a voz estabelecida em seus textos é uma voz que se constrói a partir de outras vozes, essas vozes estão presentes de forma direta e indireta na construção poética como um todo, tanto na ordenação e significação quanto na composição do estilo. Moriconi (2016), ao descrever sobre essas vozes, afirma que Ana cria uma *persona* dentro de seus textos, já Camargo utiliza a metáfora de vampirismo,

E, agora, podemos pensar em espelhos que não refletem a imagem de seu criador, mas apenas as múltiplas imagens do(s) outro(s): outras

falas, outros criadores. Afinal, diz a lenda que os vampiros não podem ver seu reflexo. Não conseguem jamais ter a própria imagem num espelho. Como construir sua identidade, se no espelho só aparece o outro? Como olhar para si mesmo, se não pela mediação do outro? (Camargo, 2003, p.150)

Ou seja, é factual que os textos de Ana refletem em si mesmo as vozes de outros autores, mas quem seriam esses: Jack Kerouac? Katherine Mansfield? Manuel Bandeira? Adélia Prado? T.S Eliot? E mais quantos outros? Nesta pesquisa, defende-se a ideia de que embora as vozes de diferentes autores sejam notadas e percebidas em seus textos, há nela, uma força operante que se liga a dois autores, essencialmente, são eles: Fernando Pessoa, mais especificamente seu heterônimo, Álvaro de Campos e Walt Whitman.

Mas, por que dentro de tantos autores, tem-se a hipótese de Whitman e Campos? Primeiro, sabe-se que Ana Cristina Cesar foi leitora de ambos e isso pode ser notado pelas diversas menções a eles em seus textos de diferentes gêneros, mas para além disso, dentro de sua escrita, Ana incorpora essa mesma força presente em Campos e em Whitman.

Para mostrar isso, pode-se recorrer a alguns trabalhos que possuem como objeto de estudo, a obra da autora, como o de Malufe (2006) e Moriconi (2016). Embora a ideia de força não seja o tema central desses estudiosos, este aparece em algumas discussões, por exemplo em *Ana C.: sangue de uma poeta*, discute-se sobre a escrita da autora e cita comparações a um estilo *pastiche* ou por meio de retalhos reconhecendo que há uma força presente em seus textos, evocada pela autora, pois: “(...) Ana Cristina sempre soube demais que vinha depois. Soube demais que antes dela havia pai e mãe, força-imagem masculina e força-imagem feminina. E havia a linguagem, como espaço único de nascimento e concretização conflitiva dessas forças.” Moriconi (2016, p. 73).

Também se nota isso nos estudos de Malufe (2006), principalmente no capítulo intitulado: “Um universo próprio, o corpo do poema” em que a autora aproxima os textos de Ana ao ideal de criação e os distancia do ideal de representação. E para isso afirma que: “o poema nasce da captação de forças do real.” (Malufe, 2006, p.47). Além disso, a autora, ao discutir essas forças e potências existentes, mobiliza elementos que retomam Walt Whitman,

Neste sentido, ao falarmos da poética de Ana C., falamos da palavra viva, palavra que cria realidades, que é um disparador de mudanças no mundo dos seres viventes, atuando, como diz Deleuze, diretamente sobre o sistema nervoso. O poema de Ana C. como um ser com vida própria, autônoma, que age e interfere no mundo, nas pessoas, nos corpos. Um pouco do que ela diz acerca da poética radical de Whitman. Ao comentar uma tradução do livro *Folhas da relva*, 82 Ana C. aponta que, nele, Whitman teve a intenção de fazer “(...) um Livro materialmente presente que diz ser o próprio poeta” (Malufe, 2006, p.49)

Ou seja, o fazer poético de Ana empreende uma força, seja na mobilização de outras vozes, como aponta Moriconi, ou na criação de uma realidade, como propõe Malufe, e essa força provém, fundamentalmente, de Campos e Walt Whitman, como já insinua Malufe.

Para compreender essa relação com Whitman, retomar-se-á o texto de crítica literária “O texto, o corpo e a voz”, de Ana Cristina Cesar, publicado no jornal do Brasil, em 1983, em que a autora faz uma crítica à tradução do livro *Leaves of grass* (Folhas de Relva) de Walt Whitman, produzida por Geir Campos, além de algumas ponderações sobre a sua escrita.

Ela inicia afirmando que: “WALT WHITMAN TEM O PODER de transtornar de paixão poetas e leitores. É como se ler Whitman significasse tornar-se amante de Whitman.” (Cesar, 2016, p.303). Para evidenciar essa paixão causada em seus leitores, cita como exemplo Álvaro de Campos e seu poema “Saudação a Walt Whitman”, também cita outros autores e obras influenciadas por ele. E mais do que uma simples influência, a crítica literária reconhece que há uma força operante nos textos de Whitman que se dissipa e se pulveriza nos demais textos:

“Whitman é para a América o que Dante é para a Itália”, dizia Pound em inequívoco reconhecimento da sua força. Paraíso: esta palavra que ocorre quando se fala dessa força e quando Borges menciona, argutamente, num texto clássico sobre o poeta, que “passar da orbe paradisíaca de seus versos para a insípida crônica de seus dias é uma transição melancólica”. (Cesar, 2016, p.303)

A autora, então, escreve sobre essa relação entre Whitman e Campos, e como o heterônimo de Pessoa é capaz de compreender a grande questão presente em Whitman, pois

Este o seu fascínio. Outra face da modernidade — aquela que reinventa a felicidade —, Whitman rompe a metafísica que impõe e chora a distância entre o mundo e a linguagem. “Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo./ Não sei se o meu lugar é no mundo ou nos teus versos”: Álvaro de Campos, um torturado genial pela metafísica, captou diretamente a grande questão de Whitman. (Cesar, 2016, p.304)

Além de tudo que escreve Ana, para que seja possível compreender e estabelecer uma relação com seus textos e com os elementos supracitados, é importante retomar agora o texto “Apontamentos para uma estética não-aristotélica” de Álvaro de Campos, em que ele propõe uma nova estética baseada não na beleza, mas na força, em seu sentido abstrato e científico. Portanto, cabe esclarecer como esse ideal se empreende, pois segundo o autor,

A arte, para mim, é como toda a atividade, um indício de força, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas de força que se manifestam na arte são as formas de força que se manifestam na vida. Ora a força vital é dupla, de integração e de desintegração - anabolismo e catabolismo, como dizem os fisiologistas. Sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte. (Campos, 1976, p.88)

Além disso, o autor afirma que: “A sensibilidade é pois a vida da arte”, e que dentro dela residem a ação e a reação que fazem a arte de viver. E em relação à aplicação da integração e desintegração como princípio vital da arte, o autor afirma que “Na sensibilidade o princípio de coesão vem do indivíduo”, e em relação ao princípio de rutibilidade, esse “está em variadíssimas forças, na maioria externas, que porém se refletem no indivíduo físico através de não-sensibilidade, isto é, da inteligência e da vontade (...)” (Campos, 1976, p.89). E isso ocorre com

(...) a primeira tendendo a desintegrar a sensibilidade perturbando-a, inserindo nela elementos (ideias) gerais e assim contrários necessariamente aos individuais, a tornar a sensibilidade humana em vez de pessoal; a segunda tendendo a desintegrar a sensibilidade limitando-a, tirando-lhe todos aqueles elementos que não sirvam, ou, por excessivos, à ação em si, ou, por supérfluos, a ação rápida e perfeita, a tornar pois a sensibilidade centrífuga em vez de centrípeta. (Campos, 1976, p.89)

Assim, “contra essas tendências disruptivas a sensibilidade reage, para coerir, e como toda a vida, reage por uma forma especial de coesão que é a assimilação”, (Campos, 1976, p.89). Dessa forma, inversamente ao que postula a estética aristotélica, “é o geral que deve ser particularizado”. (Campos, 1976, p.90). Como exemplos de textos que possuem esse ideal de força, Campos cita os de Alberto Caeiro (outro heterônimo de Fernando Pessoa) a quem tem como seu mestre, Walt Whitman e dois de seus próprios textos, “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”.

Para compreender como se mobiliza essa ideia de força, apresenta-se o poema “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos que inicia da seguinte forma:

ODE MARÍTIMA

Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de verão
Olho pró lado da barra, olho pró Indefinido,
Olho e contenta-me ver,
Pequeno, negro e claro, um pacote entrando.
Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.
Deixa no ar distante atrás de si a orla vã do seu fumo.
Vem entrando, e a manhã entra com ele, e no rio,
Aqui, acolá, acorda a vida marítima,
Erguem-se velas, avançam rebocadores,
Surgem barcos pequenos detrás dos navios que estão no porto.

Há uma vaga brisa.
Mas a minh'alma está com o que vejo menos.
Com o pacote que entra,
Porque ele está com a Distância, com a Manhã,
Com o sentido marítimo desta Hora,
Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea,
Como um começar a enjoar, mas no espírito.

Olho de longe o pacote, com uma grande independência de alma,

E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente. (Campos, 2007, p.102)

Nota-se a partir desse excerto, como se cria um cenário de saudosismo e solidão, o eu lírico está no cais, numa manhã de verão, observando o que o cerca, até que se atenta a existência de um pacote, e conforme ele “entra”, entra também a manhã. Aqui, percebe-se a mistura entre o objeto e o tempo, a relação de encontro entre as diferentes percepções. E, conforme as coisas vão seguindo, outros barcos surgem, junto da ideia de movimento, que contraria ou complementa a de solidão, mas a alma permanece ali: “está com o que vejo menos com o pacote que entra”, como se opusesse também ao que surge incessantemente ao seu redor, como se fosse um fragmento de algo maior, o retrato não de uma situação, mas de uma sensação.

Além disso, ao olhar o pacote, o eu lírico afirma que “dentro de mim um volante começa a girar, lentamente”, aqui há a mistura completa entre o objeto e o pessoal, mas também entre o físico e o subjetivo, o pacote representa, por vezes, o real, a embarcação que está em sua frente, por vezes, algo que o arremata por dentro, que produz uma identificação subjetiva. Seria o pacote uma metáfora para a sua vida? Para o tempo? Para a ideia de partida? Não se sabe ao certo, mas é possível identificar essa dissipação do eu que se integra e desintegra ao espaço.

Outro ponto que se destaca é que se trata *de* um texto que explora as sensações, a metafísica e as relações sinestésicas. Ao longo dele, percebe-se o uso do sensacionismo, uma grande marca de Pessoa e de seus heterônimos, que teria “(...) como princípio fundamental, sentir tudo de todas as maneiras e ser tudo e ser todos” (Costa, 2010, p.786). Pode-se afirmar que o sensacionismo,

Vibrou-o de modo mais efusivo e quase espasmódico, através do Álvaro de Campos, sobretudo do Campos-poeta futurista que assina as odes *Triunfal* e *Marítima* e que grita esse vórtice das sensações, essa harmonia alquímica dos contrários, onde o homem e a máquina, Deus e o Diabo, concreto e abstracto, aqui e além, presente e passado são um só e mesmo modo de sentir a sensação em absoluto. (Costa, 2010, p.787)

Pode-se observar isso no trecho anterior, pois as sensações vão se tornando preponderantes e em alguns momentos da escrita, o eu lírico se mistura com os objetos, como se estes o “atravessassem”. Essa sensação de atravessamento também aparece nos textos de Ana Cristina Cesar, como em “Final de uma ode”:

final de uma ode

Acontece assim: tiro as pernas do balcão de onde via um sol de inverno se pondo no Tejo e saio de fininho dolorosamente dobradas as costas e segurando o queixo e a boca com uma das mãos. Sacudo a cabeça e o tronco incontrolavelmente, mas de maneira curta, curta, entendem? Eu estava dando gargalhadinhas e agora estou sofrendo nosso próximo falecimento, minhas gargalhadinhas evoluíram para um sofrimento meio nojento, meio ocasional, sinto um dó extremo do rato que se fere no porão, ai que outra dor súbita, ai que estranheza e que lusitano torpor me atira de braços abertos sobre as ripas do cais ou do palco ou do quartinho. Quisera dividir o corpo em heterônimos — medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo. (Cesar, 2013, p.21)

Esse “atravessamento” no texto de Ana pode ser visto de diversas maneiras, uma delas é pela voz de seu poema, que se “encontra” ou se “atravessa” com a de Campos, ela busca transmitir o fluxo mental da elaboração do final de uma ode, em um cais em Portugal, em um cenário muito semelhante ao de *Ode Marítima*, mas não só isso, não é apenas o cenário que se parece ou se mescla, mas o “não saber o que sentir”, a “estranheza” antecedida por “outra dor súbita”, o “me atira de braços abertos” em contraposição ao querer dividir o corpo em heterônimos. São tantos “pensamentos” narrados pelo eu lírico que se cria essa ideia de movimento que se contrapõe ao “chão, imóvel, tóxico do tempo”.

Dessa forma, pode-se elucidar a outra forma de atravessamento existente, a ideia do movimento e do estático que não só se contrapõem, mas se atravessam, além da mescla entre o físico e o subjetivo, o desejo pela integração ou desintegração do corpo em heterônimos. Se destaca também que o texto de Ana parece ser só o fragmento de uma história, apresenta o “final”, sem contextualizar o restante, seria o atravessamento de outra história ou apenas o recorte de uma? Não se sabe ao certo, o que se tem são as divagações presentes acerca dos elementos supracitados.

Ou seja, a escrita de Ana Cristina Cesar trabalha em diálogo com outros textos, de forma direta e indireta, há também o uso do contraditório e do ambíguo. Ode é um gênero que, em princípio, é conhecido pela sua divisão em estrofes e versos com a intenção de louvar alguém ou algo. Ana intitula seu poema com o termo, mas não faz uso dessa estrutura, enquanto Campos faz mais que um canto, mas um chamamento em que incorpora os elementos marítimos. Todavia, mesmo ao negar certos elementos, Ana os evoca, ainda que

contrariamente, por exemplo, a atenção se recai ao que é uma ode, mas ao mesmo tempo não é.

Outro ponto importante é que, como se sabe, Pessoa e seus heterônimos compõem muitos dos textos de Ana, não só os textos, mas como defende-se aqui, um dos ecos presentes em sua voz. Pode-se citar como exemplo mais direto o poema “A gente sempre acha que é Fernando Pessoa” (Cesar, 2013, p.243), no poema intitulado “Psicografia”:

psicografia

Também eu saio à revelia
e procuro uma síntese nas demoras
cato obsessões com fria têmpera e digo
do coração: não soube e digo
da palavra: não digo (não posso ainda acreditar
na vida) e demito o verso como quem acena
e vivo como quem despede a raiva de ter visto (Cesar, 2013, p.193)

Neste poema, para além do título que remete ao poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa, há também a construção de um diálogo entre os dois textos. Há no texto de Pessoa (1995, p.235) uma preocupação e uma mistura entre o que estabelece a razão e o coração, além do fingimento do poeta de uma dor que não é sua, como se observa no seu trecho inicial: “O poeta é um fingidor /Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.” e no final: “E assim nas calhas de roda /Gira, a entreter a razão, /Esse comboio de corda/ Que se chama coração.”

Ana retoma isso de forma indireta a partir da oposição entre “coração” e “palavra”, pois “cata obsessões” que o coração não sabe, mas diz. E a palavra, por sua vez, não diz nada, pode-se entender essa descrição como uma retomada do fingimento. O eu lírico justifica, “não posso ainda acreditar na vida”, e “demitto o verso” e “vivo como quem despede a raiva”, ocasionando uma relação confusão entre o que é vida e o que não é, entre o que é da palavra e o que é do coração, como também se tem no poema de Pessoa.

Agora apresentar-se-á uma das cartas escritas por Ana Cristina Cesar, em que ela cita o poema “Ode Marítima” de Álvaro de Campos e incorpora em sua escrita para demonstrar essa integração entre as vozes:

A beira, a borda, o quase a renúncia, ou melhor certa renúncia: você sabe muito bem, mas como eu, que agora, por sua causa, coloco vírgulas e trocadilhos no lugar, às vezes entro em surto de ignorância (aquela que a psicanálise cura) e se atraca como um navio numa estaca: já viu um pacote amarrado numa estaca? Despropósito! Releia a Ode Marítima depressa e vá para o Lacan. P.S. Antes que eu assinie, confesso ter sentido o mesmo medo que te assola, que nunca me contaste e que eu, como tonta, declaro ter

adivinhado ou inventado, o que dá na mesma para nós cartomantes dos poetas p. (Cesar, 2013, p. 437)

Essa carta foi encontrada pela mãe de Ana e entregue a Armando Freitas Filho, a quem estava endereçada, logo depois da morte da autora, eles acreditam que tenha sido escrita no primeiro semestre de 1982. Na carta, Ana descreve um pouco sobre a sua escrita, os textos que retoma e alguns de seus devaneios, mistura um pouco do pessoal e do literário, no qual se pode perceber refletidas outras vozes, como a de Campos, também a de Armando a quem endereça, entre outras.

Mas, o principal ponto a ser destacado, a partir desses excertos, é que estes possuem essa força da sensibilidade, do sentir, que se integra e se desintegra, do particular para o geral, da forma que profere Campos em seu texto, e que como será visto nos capítulos posteriores, fundamenta também a escrita de Walt Whitman.

Sendo assim, compreende-se que a voz de Ana dialoga, mobiliza e se constrói por meio de tantas outras que ecoam e ressoam a sua voz, mas fundamentalmente, pelos elos e ecos de Campos Whitman. Portanto, o próximo capítulo tratará das questões relacionadas às vozes desses três escritores e iniciar-se-á a análise dos textos literários destes em relação à problemática descrita neste trabalho.

“Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que
você segura e sou eu que te seguro.”

(Ana Cristina Cesar)

2. OS ELOS E OS ECOS ENTRE ANA CRISTINA CESAR, ÁLVARO DE CAMPOS E WALT WHITMAN

Em *Os Gêneros do discurso*, Bakhtin afirma que “Cada enunciado isolado é um elo na cadeia da comunicação discursiva” (Bakhtin, 2016, p. 60), ou seja, cada enunciado traz junto de si ligações a outros enunciados ou vozes que participam da comunicação discursiva. Um enunciado não começa e não termina em si mesmo, ele possui ligações com outras estruturas e enunciados que vieram antes dele. E não apenas com relação ao que o precede, mas também ao que está sendo construído e que o sucede, pois, como afirma o autor, “Em realidade, também se cria o objeto no processo de criação, criam-se o próprio poeta, a sua visão de mundo, os meios de expressão” (Bakhtin, 2016 p. 96).

Além disso, o autor descreve como a voz desempenha um papel importante nesse processo, pois

Quando nas linguagens, gírias e estilos começam a se fazer ouvir as vozes, estas deixam de ser meios exponenciais de expressão e se tornam expressão atual, realizada; a voz entrou nelas e passou a dominá-las. Elas estão chamadas a desempenhar o seu papel único e singular na comunicação discursiva (criadora). (Bakhtin, 2016, p.97).

O autor mostra que a comunicação discursiva se realiza sempre através de relações dialógicas: “A relação com o sentido é sempre dialógica. A própria compreensão já é dialógica.” (Bakhtin, 2016, p.97) e destaca que “Aqui se encontram posições integrais, pessoas integrais (o indivíduo não exige uma revelação intensiva, ela pode manifestar-se em um som único, em uma palavra única), precisamente as vozes.” (Bakhtin, 2016, p.98). Ou seja, as vozes expressam essas posições, são uma forma de manifestá-las. Além do mais,

Na relação criadora com a língua não existem palavras sem voz, palavras de ninguém. Em cada palavra há vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais (as vozes dos matizes lexicais, dos estilos, etc), quase imperceptíveis, e vozes próximas que soam concomitantemente. (Bakhtin, 2016, p.101)

Sendo assim, toda relação criadora com a língua possui voz, a qual manifesta essas posições que são estabelecidas e construídas socialmente, pois a língua é social. Dessa forma, tomando como ponto de partida a concepção de vozes postulada por Bakhtin, buscar-se-á analisar a voz expressa nos textos literários de Ana Cristina Cesar, a fim de compreender como os seus escritos expressam essa voz e como ela se relaciona com outras vozes. Além de analisar a ideia de força expressa por Campos, conforme já mencionado.

Em “Um olhar retrospectivo sobre as estradas viajadas”, texto que compõem uma das edições de *Leaves of Grass* (Folhas de Relva), Walt Whitman escreve sobre o processo de criação do seu livro, e sobre o que esperava expressar a partir de seus escritos que naquela época não foram bem recebidos pelos leitores:

Tendo em vista o século XIX, com os Estados Unidos, e o que eles forneceram como área e pontos de vista, *Folhas de Relva* é, ou procura ser, simplesmente, um fiel e indubitável registro desejado por alguém. Em meio a tudo, elas dão a identidade de um homem - o autor - identidade, calor, observações, fê e pensamentos, quase incolores, tingidos com quaisquer cores definidas de outras fês ou em outras identidades. (Whitman, 2023, p.531)

Dessa forma, pode-se perceber que Whitman esperava escrever um registro de uma identidade que se assemelhava à dele, plural, conectada com uma amplidão de identidades moventes, tendo a noção de que essa era marcada também por outras e que poderiam ser vistas e identificadas por seus leitores. No entanto, a leitura de sua obra provocou esse encontro, mas junto a ele, também uma não aceitação ou discordância em relação ao que estava sendo exposto, porque tratava de novos temas que muitos podem não ter entendido ou não assimilado da forma esperada pelo autor.

Whitman descreve que seus escritos possuíam como temas questões novas e polêmicas, porque se a América vivia um momento novo, precisar-se-ia também de uma poesia nova, que a representasse, o que talvez justificasse o estranhamento dos leitores daquela época em um primeiro momento. Isso fica claro quando afirma que

Mas a mim me parecia, como os objetos da natureza, que os temas do esteticismo e todas as explorações especiais da mente e da alma envolveriam não apenas a sua qualidade inerente, mas, sim, a qualidade, tão importante, de seu ponto de vista; a hora havia chegado para se refletir sobre todos os temas e coisas, velhas e novas, de acordo com as luzes que haviam sido lançadas sobre elas com o advento da América e da democracia - para cantar aqueles temas por meio de uma expressão que não fosse apenas a do agradecido e reverente legário do passado, mas, sim, o da criança nascida no Novo Mundo -. (Whitman, 2023, p.535)

Porém, o autor também reconhece a importância dos escritores que o antecederam e escreveram sobre coisas distintas e que representavam um mundo também distinto, como afirma em

Já registrei, de fato, em outras ocasiões a minha reverência e meu elogio por essas heranças poéticas que jamais deverão ser superadas, e a sua indescritível preciosidade como relíquias para a América. Outro ponto em separado precisa agora ser declarado candidamente. Se eu não tivesse me

postado perante aqueles poemas com a cabeça descoberta, totalmente consciente de sua grandeza colossal e beleza de forma e espírito, não poderia ter escrito Folhas de Relva. Meu veredicto e minhas conclusões, tais como ilustrados nestas páginas, foram alcançados por meio do gênio e da persuasão das obras antigas tanto quanto por meio de qualquer outra coisa - provavelmente mais por meio disso do que por qualquer outro modo. (Whitman, 2023, p.537)

As palavras de Whitman deixam claro que os textos literários do autor possuem a voz que representa o registro dessa identidade que se assemelha a ele. Todavia, essa voz foi construída a partir da relação dialógica com outras vozes (presentes nos textos lidos por ele e também em outras esferas). Dessa forma, por meio da voz dos textos de Whitman, se expressam também ecos e ressonâncias de outras identidades.

Ou seja, a voz não expressa apenas os enunciados que a precedem, mas a partir deles cria algo novo, a partir do processo de construção realizado pelo autor. Neste sentido, cabe retomar o que descreve Bakhtin acerca da produção dos enunciados,

O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular, e que ainda por cima tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc). Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado (a linguagem, o fenômeno observado da realidade, um sentimento vivenciado, o próprio sujeito falante, o acabado em sua visão de mundo, etc). Todo o dado se transforma em criado. (Bakhtin, 2016, p.326)

Dessa forma, nota-se que a voz de Whitman possui inovações muito importantes em relação às temáticas demonstradas, a estética e a estilística, no entanto é necessário compreender que essa voz também dialoga com o que a precede e se manifesta a partir desse encontro. Além disso, a voz de Whitman não se encerra em seus textos, pois estabelece relações com o que a sucede, como as vozes de Campos e de Ana Cristina Cesar, por exemplo, nas quais pode-se perceber os elos dentro dessa comunicação discursiva.

E é possível notar nas palavras de Whitman esse desejo de ser lembrado pelas gerações futuras ao escrever que

Meu livro e eu - que período presumimos abarcar? Aqueles trinta anos de 1850 a 1880 - e a América dentro deles! Orgulhosos, de fato orgulhosos nos sentiremos, se tivermos sido capazes de selecionar o bastante daquele período em seu próprio espírito para, valorosamente, bafejar alguns sopros vivos dele ao futuro! (Whitman, 2023, p.533)

E o objetivo de Whitman foi alcançado, pois embora seu livro não tenha tido o sucesso esperado a partir do seu lançamento, como ele mesmo conta, as gerações futuras

conseguiram encontrar em suas palavras uma identificação e inspiração para seus escritos, como se pode ver em Álvaro de Campos que escreve o poema “Saudação a Walt Whitman”, ou como a representação do ideal de força e de arte não-aristotélica descrita pelo autor. Sendo assim, pode-se perceber a importância que os textos de Whitman tiveram na criação da voz de Campos.

Além disso, Ana Cristina Cesar também faz inúmeras referências a Whitman em suas obras, que podem ser vistas de forma mais direta, por exemplo no índice onomástico do livro *A teus pés*, no texto “Epistolário do século dezenove”, em seu texto de crítica intitulado “O texto, o corpo, a voz” ou de forma indireta quando em seus textos dialoga com Whitman a partir da força que postula Campos. Pois, a voz de Ana é construída a partir dessa mesma força que move dentro de seus textos uma expressão artística que busca a celebração e o diálogo a partir da mesma estilística de Whitman.

Para entender a relação entre a voz de Walt Whitman e de Ana Cristina Cesar apresentar-se-ão alguns fragmentos do seu “Depoimento no curso de literatura de mulheres no Brasil”, de 1983, transcrito no livro *Crítica e Tradução*, em que é possível perceber pelas palavras da autora a influência e a presença de Whitman dentro dos seus textos, pois Ana comenta que

O Walt Whitman fez, é um poeta americano do final do século XIX, o grande poeta americano do século XIX, ele e a Emily Dickinson. E o Walt Whitman escreveu um poema maravilhoso, *Leaves of Grass*. Foi traduzido em português como “Folhas de relva” ou “Folhas da relva”. E *Leaves of Grass* termina dizendo — eu fiz uma tradução adaptada —, termina dizendo assim: “Amor, isto não é um livro, isto 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, teus dedos...”. Olha só, “eu caio das páginas nos teus braços”, é um homem que, de repente, ele assume esse desejo de que o texto não seja meramente texto. Infelizmente ou talvez felizmente — é esse o mistério, como você falou — um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito, ele não é dedos, ele não... Ele não coloca o desejo no sentido... não é... no sentido do... (Cesar, 2016 p.318-319)

Ou seja, há esse encontro entre o mundo e a linguagem na literatura, esse desejo, como coloca a autora que não se trata apenas de uma ironia ou de uma ambiguidade, mas da expressão da linguagem dentro de um espaço em que se permite esse explorar e aflorar. E essa possibilidade pode ser entendida como resultante de uma das forças do texto dentro da arte não aristotélica, como postula Campos, e que neste caso pode-se associar a força da liberdade que existe dentro do espaço literário.

Ainda, em relação a esse desejo que se expressa nos textos de Whitman e que Ana de certa forma também faz uso, ela afirma que

Ele é de outra ordem, ele não é da ordem do corpo. Mas, mesmo assim, ele não deixa de ter o desejo, o desejo não é abandonado dentro do texto. Então, de repente, você pode fingir... Porque, em poesia, você pode dizer tudo. Você pode dizer assim: “Isto que eu estou escrevendo não é um poema”. Você pode escrever isso num poema. Da mesma maneira, você pode dizer: “Isso que eu estou escrevendo não é um poema, isso que eu estou escrevendo é a revolução”. Mesmo que não seja literalmente, o poema é o espaço onde você inventa tudo, onde você pode dizer tudo. De repente eu digo “isto, aquilo é um livro; isso aqui sou eu; eu caio nos teus braços, eu estou a teus pés, leitor”. Isso representa, digamos, o escancaramento do desejo. Todo texto desejaria não ser texto. Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura. Fica uma loucura. Acho que depois valia a pena — não sei se eu respondi —, valia a pena dar uma sacada no Walt Whitman. Eu sou muito inspirada pelo Walt Whitman. Acho que é um poeta incrível; vale a pena se mexer com ele que tem essa coragem... Acho que existem várias maneiras de você lidar com esse problema de que o texto é texto. Existe, de repente, uma consciência trágica: texto é só texto, nada mais que texto. Que tragédia! (Cesar, 2016 p.320-321)

É importante essa concepção utilizada pela autora de que “todo texto deseja ser não texto” e que é o “escancaramento do desejo”, pois, assim entende-se que a construção desse “fingimento poético” não é de ordem simples, mas algo que expressa, de fato, uma força, que a move. A força, neste caso, se refere ao desejo e à liberdade de “dizer” algo fora da construção do mundo social, ainda que dentro dele, pois o espaço literário possui essa “particularidade” que o difere do social, em que os sentidos se constroem de maneira mais complexa, pondo em jogo as acepções e o subentendido.

Dessa forma, é possível notar que essa ideia de força está presente em Ana Cristina Cesar, Álvaro de Campos e Walt Whitman e, fica claro pelas palavras dela, como seus textos não apenas retomam, mas se constroem a partir dos de Whitman, e consequentemente, os de Campos. Pois a poeta também foi uma leitora de Álvaro de Campos, o cita em seu texto de crítica “O rosto, o corpo, a voz” ao comentar sobre Whitman, reconhecendo que o autor “capta a grande questão de Whitman” e em vários de seus textos, como a carta apresentada no capítulo anterior que dialoga com seu poema “Ode Marítima”, em seu poema “Final de uma ode” e também em seu ensaio “Malditos marginais hereges” em que discute o lugar da literatura e da poesia em forma de crítica.

E no final deste ensaio, para reforçar seu ponto de vista, utiliza fragmentos do poema “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa” de Álvaro de Campos, inclusive, encerra o texto com uma citação do poema: “Tudo o mais é estúpido como um Dostoiévski ou

um Górkí. Tudo o mais é ter fome e não ter o que vestir.”. O que se torna interessante aqui não é a simples menção ao autor, mas como Ana integra os textos de Campos dentro de variados gêneros discursivos, dentro de sua escrita literária, como os textos e poemas, de seus textos pessoais, como as cartas e de seus textos críticos, como este ensaio, além disso, aqui há uma relação significativa, pois o poema de Campos serve para enfatizar e endossar o ponto de vista da autora em uma rede em que a literatura e a argumentação se entremeiam.

Desta forma, conforme supracitado, mais do que uma leitora de Whitman e Campos, os textos de Ana mostram uma relação intrínseca entre essas vozes, pode-se entender que Whitman ecoa em Campos e Ana e que há ressonâncias desse eco em outras vozes que precedem a autora. Esse eco pode ser notado por meio dos mecanismos linguísticos presentes, dos temas utilizados, por meio da construção da voz, e principalmente, por meio dessa força “do escancaramento do desejo” e da “liberdade”. Pois, como mostra Thimoteo,

A arte whitmaniana, conforme Álvaro de Campos conceituou, tenciona evocar a liberdade do e para o indivíduo, conferindo o poder da sua própria sensibilidade e não mais a subalternação à ditadura do gosto alheio. E assim, Whitman pôde expandir-se para alcançar a natureza do mundo, e partilhar a sua força individual com a força sem amarras da realidade latente. (Thimoteo, 2014, p. 59)

Além disso,

(...) o sentido da obra whitmaniana define-se pelo foco central da sensibilidade do poeta em relação a um duplo jogo de forças: a centrípeta, em que se concentra toda a multiplicidade do real no único ponto que é o poeta; e a centrífuga, em que se expande *ad infinitum* para o poeta atingir a tudo. (Thimoteo, 2014, p. 61).

Desse modo, pode-se perceber como o ideal de força é representado pelos escritos de Whitman, Campos e Cesar de forma muito semelhante, pois essa voz constrói um elo entre esses três autores, marcado pelos ecos e pelas ressonâncias, já mencionadas. Sendo assim, buscar-se-á compreender no tópico a seguir como essas vozes operam no funcionamento da voz de Ana Cristina Cesar a partir da análise de seus textos em relação aos de Campos e Whitman.

2.1 UMA ANÁLISE DA VOZ DE ANA CRISTINA CESAR EM RELAÇÃO ÀS DE ÁLVARO DE CAMPOS E WALT WHITMAN

O poeta estadunidense Walt Whitman influenciou diversos escritores em todo o mundo, principalmente Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, que compõe o poema “Saudação a Walt Whitman”, em homenagem ao escritor, no qual afirma que:

Olha pra mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,
Poeta sensacionista,
Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,
Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso! (Campos, 2007, p.150)

Sendo assim, apresentar-se-ão algumas informações sobre Walt Whitman e sua obra para compreender como a sua voz se constrói e sua relação com as demais. Portanto, cabe destacar que o autor publicou seu primeiro livro aos 36 anos de idade, em 1855, até essa data viveu uma vida simples, trabalhou em diferentes ofícios e não era uma grande figura literária.

Seu primeiro livro, *Leaves of grass* (Folhas de Relva) causou uma polêmica por tratar de assuntos e temas que não eram considerados usuais da época, como a igualdade entre os sexos, por exemplo. Também rompeu com alguns padrões estilísticos na escrita, pois escreveu em versos livres e não apresentou uma obra acabada. Além disso, o livro foi revisto e editado pelo próprio autor inúmeras vezes, o que resultou em nove publicações ao todo da obra.

Um dos mais importantes poemas de Whitman, e que está presente nessa obra, intitula-se “Song of myself” (Canção de mim mesmo), no qual o autor descreve sobre o eu, o universo, a América e outras temáticas. Todas essas características contribuem para o caráter inovador e revolucionário que sua obra teve no século XIX. Neste sentido, Madalena Lobo Antunes descreve também sobre a ideia que o autor representa ao tratar da relva e em relação às várias edições de sua obra:

Cada poema nasce numa edição e cresce e desenvolve-se, morrendo ou sobrevivendo, como o ciclo de vida da erva. A obra de Whitman possui uma coerência inerente à própria estrutura. Os seus versos não são estanques, como produto de um ser humano num determinado momento, mas reflectem uma vida inteira. (Antunes, 2010, p.09)

Além disso, outro fato importante sobre o autor apresentado por Antunes é o de que

Na primeira edição, o autor permanece anônimo. O nome de baptismo (Walter Whitman), que o poeta decide deixar de usar por ser idêntico ao do seu pai, aparece apenas no registo de “copyright” e o seu nome real num dos poemas (“Song of Myself”), numa descrição de si próprio. (Antunes, 2010, p.10)

A escolha por manter o anonimato gera a consequência de que se torna dificultoso encontrar seu livro, como apontado: “Procurar e encontrar as *Leaves of Grass* tornava-se assim uma aventura, que acabaria por intensificar a experiência do leitor.” (Antunes, 2010, p.11).

Esses apontamentos sobre a obra de Whitman são importantes para entender a composição de sua escrita e também como ela foi recebida e lida ao longo dos anos, pois a primeira edição não gerou comentários positivos em sua maioria, justamente por esse caráter inovador. Por outro lado, ao longo dos anos, a obra ganhou grandes admiradores exercendo grande influência em diversos autores.

Mas, então, como pode-se relacionar as vozes de Ana Cristina Cesar, Álvaro de Campos e Walt Whitman? Alguns pontos similares devem ser destacados entre Ana Cristina e Walt Whitman, para que isso seja possível. É importante ressaltar que esses não estão presentes apenas na escrita, mas na composição estética também.

A questão da autoria e do anonimato é um ponto comum entre os dois, pois como já demonstrado anteriormente, Ana se apresenta por meio de diversos nomes, e em suas cartas não assina com o seu nome completo, mas como Ana C. Há aqui uma intenção de manter-se escondida ou de provocar uma busca sobre a autoria. E Whitman, como já citado, não se nomeia na primeira edição, no prefácio ou na apresentação do livro, ele aparece dentro do poema “*Song of myself*” (Canção de mim mesmo), o que é bastante emblemático porque além de provocar no leitor essa busca pelo autor ou essa procura por manter-se em anonimato, mas que ele não escreve de fora de seu livro, mas de dentro dele.

Essa questão de autoria também pode ser assemelhada à questão estilística tomada por Ana em *Correspondência Completa*, no qual, não há 1ª edição, apenas a 2ª edição, de modo que o leitor poderia procurar a primeira, sem saber que era uma espécie de brincadeira ou trapaça por parte de Ana.

Sendo assim, é possível perceber em ambos esse jogo com as palavras e com a estética, Whitman escreve sobre a liberdade, sobre um novo mundo, em versos livres, em uma época em que o formalismo e a métrica ainda mantinham certo rigor, como uma forma de clamar que um novo mundo exige liberdade e a liberdade exige a coragem de quebrar os padrões, de discutir o que não é discutido, e que o simples pode se tornar o centro dessa análise.

Ana também faz algo parecido, pois em um período ditatorial utiliza de meios independentes para a escrita e publicação de sua obra, e mesmo que não fosse sua intenção, é

difícil olhar para a poesia de Ana e não pensar nela sob o viés de subversão, sendo que em um período que a censura definia o que poderia ser dito ou não em nosso país, a autora brincava de dizer e desdizer dentro de uma estrutura completamente nova. Nota-se ali também a influência de Whitman nos versos livres, e a vontade de ir além, ao mesclar os gêneros, fazendo poesia dentro de um jornal íntimo, de uma espécie de diário ou até mesmo de uma carta.

Neste sentido, cabe destacar os apontamentos de Cernicchiaro (2010, p.181), em que a autora traça alguns paralelos entre Whitman e Cesar, pois como afirma: “Entre os versos de amor que ela assalta, estão os de Folhas de Relva, de Walt Whitman (1819-1892), que, além de citados em resenhas, depoimentos, cartas e poemas, influenciam a própria escritura de Ana C. e sua maneira de encarar o ato poético.”, ou seja, Ana não usa apenas de fragmentos dos textos de Whitman em seus textos, mas incorpora e expressa uma voz que compõem a forma que ela encara o ato poético, que se assemelha a dele.

Além disso, Cernicchiaro demonstra alguns dos elementos que ligam Whitman e Cesar, como

(...) a paixão pelo leitor, a materialidade do poema, o abandono do eu, a abertura ao outro, entre outras. Inéditos e dispersos (publicação póstuma que podemos encarar como uma espécie de anotação de leituras), por exemplo, ela diz: “E do meu pai marceneiro/ herdei este ritmo de serra”, lembrando que Whitman (WW, como ela gostava de chamar) era marceneiro e que o ritmo de seu poema é semelhante ao de Ana Cristina, principalmente no que se refere à linguagem fragmentária, ao “ritmo de serra”. (Cernicchiaro, 2010, p.181)

Sendo assim, pode-se entender como são fortes os elos construídos pela voz de Whitman a de Ana e como estão expressos em pontos cruciais da formação e construção dessa voz, embora a forma que estes ecoam dentro dos textos literários da autora, sejam a partir de um diálogo que compõem, por vezes, outras assimilações e associações.

Outro ponto de ligação que pode ser citado diz respeito às temáticas tratadas por ambos, por exemplo, Whitman fala de sexo de uma forma muito inovadora para a sua época, trata da mulher e do homem, do amor que poderia ser estabelecido entre pessoas do mesmo sexo e de outros assuntos que não ousavam ser tocados em um período como aquele.

Ana também trata de temáticas que podem ser vistas como inovadoras ou polêmicas, ao direcionar dentro de sua poesia, não só o romance, o belo, o agradável, mas também o estranho, o não formidável, o comum, o cotidiano, o que causa impacto. A relação entre homem e mulher, por exemplo, por vezes aparece na obra da poeta, sob um aspecto inovador,

como em seu poema “16 de junho” em que afirma “Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem” (Cesar, 2013, p.32).

É interessante analisar como a dualidade é apresentada na construção desse trecho. Homem e mulher entendidos como correspondentes distintos, aqui são utilizados para mostrar que constroem juntos uma voz que, ao que parece, finge ser o outro. Além disso, a autora também trata de temas íntimos em seu poema “Arpejos”, como apresenta o trecho abaixo:

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura. (Cesar, 2013, p. 26)

A poeta utiliza de uma questão íntima de forma extremamente natural, contando um fato que poderia ser visto como estritamente pessoal de forma aberta, utilizando da primeira pessoa. O que denota uma certa inovação temática também, pois trata o que é íntimo como natural, e expõe de forma aberta a situação, como as pessoas fariam em um diário, por exemplo. Por isso, entende-se que sua obra brinca com essa questão do revelar e esconder, nem sempre se tem a noção de confissão, pois, por vezes, o ambiente criado pela autora é tão íntimo que parece ser apenas mais um relato do cotidiano, mesmo que tratando de temas íntimos e sensíveis a si mesmo e à sociedade como um todo.

Neste sentido, cabe destacar o que comenta Antunes acerca da sexualidade abordada dentro da obra de Whitman e de Campos,

O acto sexual e a forma como aborda a maioria desses temas está longe da intensidade da violência presente, por exemplo, em algumas estrofes da “Ode Marítima”. Whitman quer pintar um retrato da sexualidade humana, Campos leva-o mais longe, até à violência. Ambos transcendem os limites impostos pelo decoro, na palavra de Whitman atrás citada, como parte da estrutura social. Como a poesia sofreria da repressão moral dos meios literários, que exigiam que nela se falasse de temas “elevados”, ambos sentiram a necessidade de elevar esses mesmos temas até à poesia, enquanto, em simultâneo, reconsideraram o próprio conceito. (Antunes, 2010, p.53)

Ou seja, é perceptível esse rompimento do decoro e essa abordagem ao feminino e masculino de formas mais complexas nas obras dos três autores, bem como o apelo ou o escancaramento de um desejo. Além do que já foi citado, há muitas outras proximidades nas obras de Whitman e Ana, pois a autora o referencia de forma direta e indireta em seus textos e

também utiliza de excertos de sua obra. Um dos exemplos pode ser constatado no texto que integra *Luvas de Pelica*, em que determinado momento a autora escreve

Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida (Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura entende?) Não sou rato de biblioteca, não entendo quase aquele museu da praça, não tenho embalo de produção, não nasci para cigana, e também tenho o chamado olho com pecados. Nem aqui? 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, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés a cabeça, delícia e chega - (...) (Cesar, 2013, p.68).

Além de mencionar Whitman por meio da abreviatura WW e de fazer uma releitura de um de seus poemas, ou uma “tradução adaptada”, como ela confessa, nos depoimentos, em 1983, Ana utiliza também de um dos mecanismos linguísticos do autor, o qual pode se chamar de “simultaneísmo”, que é o fato de tratar de diferentes histórias e temáticas de forma simultânea, como fala Paro (2015) em sua entrevista ao *Literatura Fundamental*. Isso ocorre em *Song of myself*, por exemplo, em que Whitman começa tratando de si mesmo, da questão do universo e da espiritualidade, como pode-se observar nos primeiros trechos do poema:

“I celebrate myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as too belong to you⁹.” (Whitman, 2016, p.44)

No entanto, no desenrolar do poema, o poeta vai tratando de diferentes temas e histórias que nem sempre se completam ou se relacionam, são devaneios e pensamentos sendo expostos, mas também considerações e ponderações que formam diferentes histórias, pois fala da vida e da celebração de si mesmo, mas também a confronta com a ideia da morte, dizendo que essa não existe, como afirma o trecho: “The smallest sprout show there is really no death”¹⁰ (Whitman, 2016, p.52). Ademais, vai acrescentando cenas cotidianas e descrevendo outros temas como em

⁹ Os trechos utilizados para a análise nesta pesquisa foram retirados da edição bilíngue, pois pretende-se apresentar os trechos originais, os quais pertencem a seguinte obra: WHITMAN, Walt. **Leaves of grass = Folhas de Relva** / Walt Whitman; tradução e posfácio Rodrigo Garcia Lopes. - São Paulo: Iluminuras, 2005; 8. reimpressão, 2016. Edição bilíngue: inglês/português. Desta forma, adiciona-se as notas de rodapé a tradução dos trechos, os quais também constam nesta obra:

“EU CELEBRO a mim mesmo, E o que eu assumo você vai assumir, Pois cada átomo que pertence a mim pertence a você.” (p.45)

¹⁰ “O menor broto mostra que a morte na verdade não existe” (p.53)

Twenty-eight young men bathe by the shore,
Twenty-eight young men, and all so friendly,
Twenty-eight years of womanly life, and all so lonesome¹¹ (Whitman, 2016,
p.56).

No trecho acima, por exemplo, o autor começa a descrever uma história com outras figuras, isso acontece ao longo de todo o poema que vai tratando de diferentes temáticas e retomando, por vezes, os devaneios e pensamentos da voz ou das vozes que o escreve. Além do mais, isso ocorre de forma simultânea, pois não há uma divisão temática ou uma espécie de fronteira entre os temas tratados, eles se misturam, ao mesmo modo que se distribuem de forma coesa, mas também distante. Também há a celebração do corpo (aqui dos corpos masculinos, em liberdade).

Essa simultaneidade também ocorre em alguns dos textos de Ana Cristina, em que várias histórias ou temáticas vão compondo o seu texto, sem essa divisão estabelecida também. Um exemplo é o texto que integra o livro *Luvás de Pelica*, o qual inicia sem título com a seguinte frase “Eu só enjojo quando olho o mar” (Cesar, 2013, p.55). Esse texto possui espaçamentos entre si que lembram uma ordenação de parágrafos, porém inicia em versos livres como um poema, como pode-se observar:

Eu só enjojo quando olho o mar, me disse a comissária do sea-jet.
Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma fera que
hiberna precariamente.
Esquece a paixão, meu bem; nesses campos ingleses, nesse lago com patos,
atrás das altas vidraças de onde leio os metafísicos, meu bem.
Não queira nada que perturbe este lago agora, bem.
Não pega mais o meu corpo; não pega mais o seu corpo.
Não pega. (Cesar, 2013, p.55)

Além disso, o texto é seguido por títulos ou subtítulos que não esclarecem se fazem todos parte de um mesmo texto ou se referem a coisas distintas e é um texto que trata de temáticas diversas ao decorrer de sua escrita, como pode-se observar no texto que segue e que possui o título “Epistolário do século dezenove”:

Civilizada pergunto se o seu destino trai um desejo por cima de todos os
outros.
Guarda sim,
mas eu não vejo,
e é por isso que — está vendo aquele lago com patos? não, você não vê daí,

¹¹ “Vinte e oito moços tomando banho na praia,
Vinte e oito moços e todos tão amigos,
Vinte e oito anos de uma vida feminina e todos tão solitários.” (p.57)

da janela da cozinha parece mais outro país — eu faço um pato opaco, inglês, num parque sem reflexo da vitrina que apaga, devagar (círculo sozinha pela galeria), tela a tela, o contorno da cidade; o último quadro está inacabado, é esquisito porque quando entrei aqui pensei que essa história terminava num círculo perfeito.

Passemos. (Cesar, 2013, p.57)

É possível perceber pelos trechos acima como diferentes histórias são tratadas pela autora, de modo que essas não possuem uma continuidade explícita, porém demonstram uma construção semelhante e pertencem ao mesmo livro, não são divididas em páginas distintas, como se mesmo distintas fizessem parte de um só texto, o que evidencia essa relação de simultaneidade, parecida com a que ocorre em Whitman.

Outro ponto em comum que pode ser estabelecido entre os dois no que concerne à escrita é em relação à forma em que ela é construída em relação ao interlocutor, tanto Whitman como Ana Cristina Cesar escrevem como se participassem ativamente do texto literário, o que é propiciado pelo uso da primeira pessoa do singular, mas não apenas por isso. Whitman, por exemplo, escreve um canto, um texto para ser cantado, mas que soa como a evocação de si mesmo ou coletiva, pois como afirma Antunes,

Para Whitman, os seus poemas são chants, cantos de evocação, textos evocam um ritual místico. O poeta chega a dizer que um dos seus objectivos é «To help the United States (even if only in my imagination) hand in hand, in one unbroken circle in a chant». Relembra assim os rituais dos nativos, em que essa era frequentemente uma experiência mística. Os próprios poemas também são descritos como chants: «I keep my special chants of Death and Immortality». A palavra, com o seu duplo significado, serve como elemento universal, em que o canto pode ser de evocação colectiva e de celebração. (Antunes, 2010, p.08)

Ana Cristina Cesar também se inclui no texto por meio da primeira pessoa como em

Fico quieta.

Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila que não me pertence.

Não penso na partida. Meus garranchos são hoje e se acabaram.

“Como todo mundo, comecei a fotografar as pessoas à minha volta, nas cadeiras da varanda.”

Perdi um trem. Não consigo contar a história completa. Você mandou perguntar detalhes (eu ainda acho que a pergunta era daquelas cansadas de fim de noite, era eu que estava longe) mas não falo, não porque minha boca esteja dura. Nem a ironia nem o fogo cruzado.

Tenho medo de perder este silêncio.

Vamos sair? Vamos andar no jardim? Por que você me trouxe aqui para dentro deste quarto?

Quando você morrer os caderninhos vão todos para a vitrine da exposição póstuma. Relíquias. (Cesar, 2013, p.55)

A aproximação é realizada por meio dos verbos conjugados na primeira pessoa, mas também pela construção da narrativa que dá a entender que pensamentos e devaneios estão sendo compartilhados com o interlocutor. Além disso, apresenta-se uma série de fatos e situações que parecem já ser de conhecimento do interlocutor, pois não se explicam, apenas são apresentados, o que contribui para essa ideia de intimidade e aproximação que vai sendo desconstruída ao longo do texto a partir da simultaneidade e reconstruída também. Pois, como comenta Cernicchiaro

Se os longos versos de Folhas de Relva - enquanto hino de amor a todos os homens e ao leitor (“minha paixão eterna é por vocês e por todos os meus parceiros sobre a terra”) - mimetizam uma retórica do amor; a verborragia prosaica, no entanto quebrada e sufocada de Ana, se dá como um ménage à trois, entre ela, o leitor e seus heterônimos (incluindo o próprio Whitman). (Cernicchiaro, 2010, p.185)

Sendo assim, ao ler o poema de Whitman parece claro que a voz que aparece é a do autor, da mesma forma, que, por vezes, os textos de Ana Cristina Cesar também dão essa impressão. No entanto, como já discutido no tópico anterior, Bakhtin nos mostra que um enunciado reflete outros enunciados e ecoa e ressoa outras vozes, e assim é com a obra dos dois autores. Ou seja, a voz construída nesse espaço literário não pode ser confundida com os autores, eles participam dessa criação e refletem também as suas próprias vozes, mas não só elas, pois como pôde se observar, a voz trabalhada por Ana reflete a de Whitman, do mesmo modo que a de Whitman refletirá as vozes de tantos outros.

Neste viés, a voz de Whitman é refletida também na voz de Álvaro de Campos, que por sua vez, também aparece nos escritos de Ana Cristina. Como pode ser observado no poema “Final de uma ode” em que Ana Cristina Cesar, como já demonstrado, se aproxima e estabelece um diálogo com Álvaro de Campos em “Ode Marítima”, mas é possível também encontrar rastros que levam a Whitman em ambos os textos. Em “Ode Marítima”, Campos escreve:

Quando o navio larga do porto!
Flutuar como alma da vida, partir como voz,
Viver o momento tremulamente sobre águas eternas.
Acordar para dias mais directos que os dias da Europa.
Ver portos misteriosos sobre a solidão do mar,
Virar cabos longínquos para súbitas vastas paisagens
Por inumeráveis encostas atónitas... (Campos, 2007, p.104-105)

Neste trecho, é possível perceber como o material e o imaterial se misturam, como a espiritualidade é movida a partir do sensacionismo, das sensações que percorrem a alma, de

modo que essa já quase que se mistura ao cenário do poema, ao mar. A sensação de flutuação misturada à leveza e ao partir da embarcação e de si mesmo.

No poema “Song of myself” (Canção de mim mesmo) de Walt Whitman, é possível encontrar essas características também, como no trecho abaixo

I fly the flight of the fluid and swallowing soul,
My course runs below the sounding of plummets.
I help myself to material and immaterial,
No guard can shut me off, no law can prevent me
I anchor my ship for a little while only,
My messengers continually cruise away or bring their returns to me¹².
(Whitman, 2016, p.94)

Nota-se que o autor utiliza elementos marítimos para descrever as sensações provocadas em si mesmo, a sua alma que voa, o ancorar e o subir no mastro da proa, como descrição do que ocorre, mas também como descrição do que sente. Neste sentido, Bakhtin demonstra que

(...) os enunciados dos outros podem ser introduzidos diretamente no contexto do enunciado; podem ser introduzidas somente palavras isoladas ou orações que, neste caso, figurem como representantes de enunciados plenos, e além disso enunciados plenos e palavras isoladas podem conservar a sua expressão alheia mas não podem ser reacentuados (em termos de ironia, de indignação, reverência, etc.); os enunciados dos outros podem ser recontados com um variado grau de reassimilação (...) (Bakhtin, 2016, p.57-58)

Dessa forma, é possível perceber que há na escrita de Ana Cristina Cesar uma voz que não apenas dialoga com a de Campos e Whitman, mas que também se funde à voz deles e as reflete. Os termos utilizados por Ana Cristina Cesar, em “Final de uma ode”, por exemplo, são termos utilizados por Campos em “Ode Marítima”, o sensacionismo utilizado de forma mais indireta e branda por Ana é resultado também do sensacionismo direto e emblemático de Campos, que por sua vez, é parte da composição poética de Whitman que a partir de sua voz clama a si mesmo, mas também aos outros que o formam.

Esses pontos que fundem essa voz podem ser observados a partir da óptica da força demonstrada por Campos, que conforme já citado anteriormente, se estabelece

¹² “Meu voo é o voo de uma alma fluida e voraz,
Minha trajetória profunda além do alcance das sondas.
Vou me servindo do material e do imaterial,
Não há vigilância que me pegue, nem lei que me proíba.
Ancoro minha nave só por um segundo,
Meus mensageiros não param de partir ou trazer seus relatos pra mim.” (p.95)

fundamentalmente a partir dessa força que move o desejo pela liberdade dentro dos textos dos três autores, no sentido de usufruir da leitura para retomar a realidade, mas não como representação, como algo mais complexo, pois ao mesmo tempo que reflete as forças sociais, a literatura também às expressa como uma evocação, um desejo, uma sensação .

Como afirma Riaudel (2014, p.98), Ana: “(...) é mestre em jogo de sinuca, bate numa bola para atingir e mover outras. Cada palavra tem sua superfície e suas significações soterradas, ocultas, diversas; diz várias coisas ao mesmo tempo, embutindo um discurso em outro, uma citação na outra”. E isso ocorre, justamente por compreender que esse espaço dentro da literatura permite o texto como esse “escancaramento do desejo” de ser “não-texto” ou como a ideia de corpo que se divide em heterônimos, como faz Pessoa, e que se dissolve em vozes, como faz Ana, ainda que reste seus ecos e ressonâncias que podem ser notados em todos os elementos já mencionados.

Além disso, outros pontos podem ser estabelecidos entre os três autores, como pode-se analisar pelo poema intitulado “Ciúmes” de Ana Cristina Cesar, composto da seguinte forma:

Ciúmes
Tenho ciúmes deste cigarro que você fuma distraidamente
(Cesar, 2013, p.144).

Nele há uma escrita irreverente que brinca com os sentidos de ciúmes e também com o que é posto em nossa sociedade em relação à posse e a sentimentalidade. Mas, além disso, é possível notar marcas de uma escrita que busca romper padrões, pois o poema é formado a partir de seu título e de uma linha que conversam entre si.

É possível perceber neste poema as características do contexto ao qual ele pertence, pois a geração intitulada marginal, tinha como marca de sua escrita o cotidiano, a casualidade e também a quebra dos padrões, a ironia e a brincadeira. No entanto, é possível ver nele ressoar a influência de Whitman, pois Ana, de sua forma, também busca revolucionar em seus textos indo contra aos padrões estruturais.

Também se pode associá-lo à escrita de Campos, como no poema “Vou atirar uma bomba ao destino” (Campos, 2007, p.236), o qual não possui título e é formado apenas por uma linha e também é construído através de uma brincadeira e de uma ironia, no sentido de que o destino representa essa predestinação e a bomba pode ser entendida de diferentes formas, entre elas, como a vontade de acabar com essa predestinação, embora seja um “poema rápido”, muitas são as acepções que podem se chegar a partir dele.

O que remete ao poema de Ana, que parte de uma premissa parecida. Trata da posse sob o viés do ciúme, de uma brincadeira e ambos fogem do padrão exposto, ressoando esse caráter inovador e irreverente que se elabora também em Whitman, como pode ser visto no poema “Quando assistia aos agricultores arando a terra”, no qual, em poucas palavras, o autor estabelece uma relação entre vida e morte a partir da analogia com o plantio e a colheita,

Quando assistia aos agricultores arando a terra,
Ou ao semeador semeando os campos, ou ao ceifeiro ceifando,
Eu vi ali também, ó vida e morte, vossas analogias;
(Vida, vida é o cultivo, e Morte é a colheita proporcional.) (Whitman, p.436)

Tanto Ana Cristina Cesar como Álvaro de Campos deixaram claro, de maneiras diferentes, que eram leitores de Whitman e que foram influenciados por ele. Campos fez isso de forma muito mais direta, como no poema “Saudação A Walt Whitman”, que inicia da seguinte forma:

Portugal-Infinito, onze de Junho de mil novecentos e quinze...
Hé-lá-á-á-á-á-á!
De aqui, de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,
Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,
Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos,
Concubina ferosa do universo disperso,
Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das coisas
Sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas profissões,
Cio das passagens, dos encontros casuais, das meras observações,
Meu entusiasta pelo conteúdo de tudo,
Meu grande herói entrando pela Morte dentro aos pinotes,
E aos urros, e aos guinchos, e aos berros saudando Deus! (Campos, 2007, p.148)

Pelo trecho acima, percebe-se que a saudação a Walt Whitman é construída de forma em que o autor é exaltado profundamente por Campos, há uma fervorosidade em suas palavras, que o toma como um herói e que retoma alguns dos temas e questões desenvolvidas por Whitman.

Ao longo do poema, Campos escreve "E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas, De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma." (Campos, 1193, n.p). E esse trecho demonstra como a sensibilidade está presente de forma forte e marcante na construção da poética dos dois e como há um elo na escrita de ambos que possuem um olhar extremamente parecido e uma narrativa bem similar construída com suas peculiaridades, cada uma a seu tempo.

Neste sentido, cabe recapitular Campos e sua estética não-aristotélica, pois: “(...) a arte segundo Campos forma-se como imposição de uma sensibilidade particular, assim tornando-se uma estética natural e dominante.” (Thimóteo, 2014, p.03). Ainda mais que, como mostra Thimoteo (2014, p.03): “ (...) a sensibilidade que sustenta *Folhas de Relva* tem como duplo alicerce a ação telúrica que emana dos Estados Unidos para o poeta e uma reação igualmente abrangente, liberta, orgiaca, amorosa.” Ou seja, pode-se perceber como essa força se tensiona e se evoca, como similaridades e diferenças, nos três autores por meio de uma poesia que demonstra a irreverência, a inovação, a liberdade e a sensibilidade como elementos primordiais que catalisam essa força presente.

De forma geral, compreende-se que essa força presente em Whitman e captada em Campos encontra espaço também na poesia de Cesar por meio da sensibilidade e da liberdade da evocação desse “eu” individual e coletivo, dessa materialização do desejo e da literatura como um espaço de libertação propício a expressão sem a restrição de modos e dizeres.

2.2 Voz, Eco e ressonância - Como esses conceitos operam dentro dos textos de Ana Cristina Cesar?

A escrita de Ana Cristina Cesar, conforme demonstrado, é marcada por “outros”, seja em uma relação de concordância, discordância ou de conflito. Ana reescreve, cita e se utiliza de palavras presentes em outros textos, o que não trata apenas de um uso aleatório, pois mais que a estilística da autora, a voz presente em seus textos se constrói a partir dessas marcas.

Neste sentido, cabe retomar os postulados de Bakhtin (2011) em relação aos conceitos de voz, eco e ressonância, pois o autor compreende a língua dentro da perspectiva das relações dialógicas, em que a linguagem se dá como um ato que exige uma atitude responsiva. Além disso, o autor utiliza desses conceitos para discutir sobre a língua e suas interações,

No centro de sua concepção de mundo, encontra-se o homem em permanente interação com seus semelhantes mediante a linguagem entendida como ato ético, como ação, como comunicação dinâmica, como energia. Desse ponto de vista, a escrita é a transcrição codificada das vozes, capaz de transmitir os sentidos desse diálogo ontológico (...) (Bubnova, Baronas, Tonelli, 2011, p.270.).

Ou seja, para Bakhtin não há uma distinção extrema entre língua falada e escrita, mas uma relação entre as duas, em que a escrita é privilegiada, já que a voz pode ser entendida como uma transcrição de vozes que representam posições sociais e estilos, pois

No mundo de Bakhtin, a escrita é privilegiada justamente como um percurso capaz de traduzir a voz humana na medida em que é portadora dos sentidos da existência, preservando de modo específico suas modalidades, que ele caracteriza mediante metáforas relacionadas à voz e à música: polifonia, contraponto, orquestração, palavra a duas vozes, coro, tom, tonalidade, entonação, acento, etc. (Bubnova, Baronas, Tonelli, 2011, p.270)

Sendo assim, entende-se que “O enunciado é, desta forma, a metáfora da oralidade codificada por escrito, é uma unidade mínima de sentido que pode ser respondida no processo da comunicação dialógica” (Bubnova, Baronas, Tonelli, p.271, 2011).

Além disso, todas as relações criadoras com a língua se estabelecem por meio das palavras, e conseqüentemente, das vozes, pois: “Não existem palavras sem vozes, palavras de ninguém. Em cada palavra, há vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais (as vozes dos matizes lexicais, dos estilos, etc.), quase imperceptíveis, e vozes próximas, que soam concomitantemente” (Bakhtin, 2011, p.330).

Já em relação a como esses enunciados podem reproduzir os ecos e ressonâncias, Bakhtin afirma que

(...) cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera discursiva. Essas reações têm diferentes formas: os enunciados dos outros podem ser introduzidos diretamente no contexto do enunciado; podem ser introduzidas somente palavras isoladas ou orações, que, neste caso, figurem como representantes de enunciados plenos, e além disso enunciados plenos e palavras isoladas podem conservar a sua expressão alheia mas não podem ser reacentuados (em termos de ironia, de indignação, reverência, etc); os enunciados dos outros podem ser recontados com um variado grau de reassimilação; (Bakhtin, 2011, p.297)

Portanto, compreende-se que os enunciados podem demonstrar estes ecos e ressonâncias de forma mais direta ou indireta de forma que apresentem um grau de assimilação ou reassimilação. Ademais, pode-se

(...) simplesmente nos basear neles como um interlocutor bem conhecido, podemos pressupor-los em silêncio, a atitude responsiva pode-se refletir somente na expressão do próprio discurso - na seleção de recursos linguísticos e entonações, determinada não pelo objeto do próprio discurso mas pelo enunciado do outro sobre o mesmo objeto. (Bakhtin, 2011, p.297)

Deste modo, cabe compreender que a voz de Whitman se forma e se dissipa em Campos e Cesar a partir do confronto, da evocação e do desejo, já que, como afirma Antunes,

O poeta fala por todos e, para conseguir tal proeza, tem necessariamente que adotar vários pontos de vista. No entanto, nunca existe uma separação real

dentro do próprio Whitman. Na sua voz fundem-se muitas outras. O objectivo do poeta seria a verdadeira fusão de tudo, mas a mais importante ainda seria a da alma com o corpo, para assim o corpo poder ser elevado novamente. (Antunes, 2010, p.03)

Já Pessoa,

(...) expressa-se através das vozes dos heterónimos, pelo que raramente é visível a cara do homem mexendo os fantoches. Whitman oferece-se aos outros, enquanto Pessoa se entrega às personagens por si criadas. Dão ambos vida nova, ao respirar para dentro das coisas, fazendo-as crescer, função do poeta defendida no prefácio à primeira edição de *Leaves of Grass* de 1855: «The greatest poet hardly knows pettiness or triviality. If he breathes into any thing that was before though small it dilates with the grandeur and life of the universe». No entanto, enquanto o poeta português explora o seu lado “histero-neurasténico”, o americano respira energia, saúde e contentamento, projectando-os nos seus versos. (Antunes, 2010, p.25)

No entanto, Campos tem em Whitman uma grande devoção e constrói sua escrita por meio desses enunciados que retomam Whitman, o autor demonstra em seu ato poético como o encontro com Whitman o marca, pois

A nenhum outro poeta real é prestada reverência como a Whitman. Na “Saudação”, Álvaro de Campos apresenta-se como a resposta de Fernando Pessoa ao chamamento do bardo. Na versão de *Leaves of Grass*, que figura na sua biblioteca, Pessoa sublinhou o verso «Expecting the main things from you». Seria então a possibilidade de criar essas “main things” o que Whitman, num acto de partilha, entrega aos seus sucessores, uma das motivações para a concretização do projecto poético de Campos. (Antunes, 2010, p.38)

Em relação a Ana Cristina Cesar, tem-se uma relação mais complexa, a escrita da poeta é marcada por diferentes encontros que são estabelecidos com diferentes autores que estão presentes em sua obra, por meio de fragmentos, reescrita e incorporações, mas é em Whitman que Ana encontra o ato poético que reflete, e é por meio dele que incorpora os enunciados de tantos outros.

E assim se forma uma rede complexa cheia de amarras e entremeios que formam essa voz que se constrói e se dissolve em tantos outros. Embora sua força venha de Whitman, e do ato poético refletido nele, que se mistura por vezes, na sensação de encontro que demonstra Campos, e que por vezes também se contrapõe.

Assim, os textos se constroem a partir da relação entre essas vozes constituídas por esses ecos e ressonâncias, pois

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros.

Esses reflexos mútuos lhe determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. (Bakhtin, 2011, p.297)

Ou seja,

Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo); ela os rejeita. Confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (Bakhtin, 2011, p.297)

Sendo assim, pode-se entender que a voz de Whitman ecoa nas vozes de Campos e Cesar. Pois, os textos de Campos e Cesar respondem, dialogam e reescrevem os do poeta estadunidense por meio das forças de sensibilidade e liberdade. Além disso, pode-se perceber que há dentro dessa escrita ressonâncias de outros autores, no caso dos textos de Cesar, há por vezes o eco de Campos, e em outros momentos suas ressonâncias.

Dessa forma, também entende-se que a voz de Whitman ecoa dentro de Campos, pois possui uma relação direta e marcante com o autor, que pode ser observada não apenas pela retomada de enunciados e pelo uso de citações, mas também baseando-se nele como um interlocutor. Isso ocorre em “Saudação a Walt Whitman”, em que o poeta português estabelece um diálogo direto com o autor de *Folhas de Relva* e mais que isso se apresenta como ele:

Meu velho Walt, meu grande Camarada, evoé!
Pertença à tua orgia báquica de sensações-em-liberdade,
Sou dos teus, desde a sensação dos meus pés até à náusea em meus sonhos,
Sou dos teus, olha pra mim, de aí desde Deus vê-me ao contrário:
De dentro para fora... Meu corpo é o que adivinhas, vê a minha alma —
Essa vê tu propriamente e através dos olhos dela o meu corpo —
Olha pra mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,
Poeta sensacionista,
Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,
Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso! (Campos, 1993, p.148)

Nos outros textos de Campos, pode-se observar esse eco de diferentes formas, mais brando em alguns momentos, em outros até mais efusivo, mas essencialmente presente, se não de forma direta, de forma indireta e sintomática nas construções realizadas, na seleção de temas e na abordagem destes.

A própria Ana Cristina Cesar reconhece essa relação entre Whitman-Campos (e uma possível relação com Allen Ginsberg) , como mostra o trecho de uma de suas cartas em que a questiona brevemente: “Eu estou enganada ou Allen Ginsberg lembra o ritmo de Walt

Whitman e por tabelinha de Álvaro de Campos?” (Cesar, 016, p.217). Em outras palavras, é inegável a relação presente entre Whitman e Campos, pois o próprio poeta português sempre a deixou clara e evidente.

Conforme já citado, em Ana Cristina Cesar, tem-se Whitman presente em textos literários e críticos, há referências diretas, como no “índice Onomástico”, também em “Epistolário do Século Dezenove” em que há uma alternância e reescrita ao seu texto, e de forma geral, na força da sensibilidade e na metafísica que o seu sujeito poético apresenta, mesmo quando retoma outros autores, além do fluxo contínuo que apresenta suas diversas histórias, de forma simultânea, recorrendo a uma das marcas de Whitman.

Em relação a Campos e Cesar, percebe-se uma relação marcada pelas mesmas forças que remetem a voz de Whitman, pois, como o autor se funde a suas vozes “individualmente”, também aparece em seus encontros, como por exemplo em “final de uma ode”, que conforme já demonstrado, a história se constrói por meio dessa sensibilidade exacerbada e desse fluxo contínuo, além da temática e da estilística utilizada.

Sendo assim, pode-se concluir que a voz de Ana Cristina Cesar ecoa a de Whitman dentro de seus textos por meio das forças citadas e também pelos mecanismos descritos por Bakhtin, além disso, a relação que estabelece com Campos, também evidencia a voz de Whitman, pois ambos possuem em suas vozes os ecos whitmanianos, de forma que há uma escrita em diálogo estabelecida com base nas vozes desses dois autores fundamentalmente.

“Álvaro de Campos é o personagem de uma peça;
o que falta é a peça.”

(Fernando Pessoa)

3. SE O POETA É UM FINGIDOR, A POESIA É O SEU PALCO? - REFLEXÕES SOBRE LÍNGUA E LITERATURA A PARTIR DE WHITMAN, CAMPOS E ANA CRISTINA CESAR

A voz poética expressa nos textos de Ana Cristina Cesar encontra na poesia e na literatura o seu palco, nos quais, a partir de diferentes “personas”, conforme postulado por Moriconi (2016) expressa e conta diferentes histórias que finge e encena que são suas. Conforme também elucida Bakhtin (2011), embora todo enunciado seja em elo numa cadeia discursiva, não é possível concebê-lo a um dono, pois todo elo se constitui por esse processo.

Neste sentido,

A palavra não pode ser entregue apenas ao falante. O autor (falante) tem os seus direitos inalienáveis sobre a palavra, mas o ouvinte também tem os seus direitos aqueles cujas vozes estão na palavra encontrada de antemão pelo autor (porque não há palavra sem dono). A palavra é um drama do qual participam três personagens (não é um dueto mas um trio). Ele não é representado pelo autor e é inadmissível que seja introjetado (introjeção) no autor. (Bakhtin, 2011, p.328).

Ou seja, a palavra participa de uma relação dialógica entre o autor, o interlocutor e as vozes que a antecedem, e, conseqüentemente, as vozes que a sucedem também. Dentro da literatura, essa relação dialógica também ocorre, a diferença é que nela têm-se as significações do real e do subjetivo postas de formas distintas.

Portanto, cabe retomar o texto “Um olhar retrospectivo sobre as estradas viajadas”, de Walt Whitman, em que o autor descreve sobre as noções de literatura e sobre a sua obra *Folhas de Relva*, em que demonstra o ideal relacionado à força, a sensibilidade e a liberdade: “(...) tenho em *Folhas de Relva*, agora levadas a termo com todas as suas potencialidades e forças o meu cartão de visitas para as gerações vindouras do Novo Mundo” (Whitman, 2005, p.530). Embora a não aceitação, a qual, sua obra enfrentou logo após o lançamento, Whitman, estava certo e suas palavras influenciaram um novo mundo de escritores que em busca de uma literatura potencializada a partir da força viram nele um guia.

O autor afirmava que (...) *Folhas de Relva* é, ou procura ser, simplesmente, um fiel indubitável registro de um homem - o autor - identidade, calor, observações, fé e pensamentos, quase incolores, tingidos com quaisquer cores definidas de outras fês ou em outras identidades” (Whitman, 2005, p.531). A identidade exposta ali, num espaço literário, era fruto do registro e do desejo de um homem, que, como explana Cesar (2015), se preserva

no desejo metafísico de expressar essas identidades a partir da literatura, como, posteriormente, Pessoa produz no jogo heteronímico.

É importante destacar que a expressão aqui não pode ser entendida de forma simplória ou categórica como a representação ou a história de Whitman sendo contada, é algo muito mais complexo que envolve a literatura como força em que se permite que o texto por meio de sua sensibilidade se relacione de forma subjetiva com o real, ao mesmo passo que há uma representação de uma identidade, há uma ilusão, pois na literatura, não há o ser físico, apenas as ideias e palavras que não podem ser vistas sob uma ótica categórica e sincera como no mundo social. Whitman disserta sobre isso, ao demonstrar que

Qualquer que tenha sido o caso nos anos anteriores, o verdadeiro uso para a faculdade imaginativa dos tempos modernos é o de conceder uma vivificação definitiva aos fatos, à ciência, e às vidas comuns, dotando-as com os brilhos e as glórias e a ilustratividade final que pertence a cada coisa real, e apenas às coisas reais. Sem essa vivificação definitiva - que apenas o poeta ou outro artista podem promover -, a realidade pareceria incompleta, e a ciência, e a democracia, e a própria vida, vãs em sua finalidade. (Whitman, 2005, p.532)

Além disso, o autor reforça sobre os perigos de tentar definir uma Poesia, o que pode relacionar-se à ideia de sensibilidade e também de enfrentamento a alguns modelos já propostos na época, e vai além, ao afirmar que

Também é necessário cuidadosamente lembrar que a literatura de primeira classe não brilha por qualquer luminosidade própria; o mesmo vale para os seus poemas. Tal literatura nasce de circunstâncias e é evolucionária. A real luminosidade viva vem sempre, curiosamente, de algum outro lugar - segue fontes imponderáveis, e é lunar e relativa na melhor das hipóteses. (Whitman, 2005, p.533)

A poesia de Whitman vem (como o próprio autor coloca como uma expressão) do e para o “Novo Mundo”, ele mostra que ela não poderia ter sido escrita em outra época e que não pode ser entendida sob o viés de performance literária. Whitman se propõe de fato a algo novo, reconhece a importância dos autores que o antecederam e das leituras que forjaram sua identidade e por meio delas propõe algo novo que pode ser visto por meio do princípio da sensibilidade e também da sugestibilidade, como ele próprio coloca:

Fecho e termino muito pouco, se faço alguma vez; e não poderia fazê-lo consistentemente com o meu esquema. O leitor sempre terá a sua parte a fazer, tanto quanto eu tive a minha. Procuro menos declarar ou apresentar qualquer tema ou pensamento, e mais trazer-te, leitor, à atmosfera do tema ou do pensamento - para que ali tu possas dar os teus próprios voos. (Whitman, 2005, p.540).

Sendo assim, é possível perceber que, para o autor, a relação dialógica entre os enunciados expressos era um dos cerne de sua composição, pois não cabe ao poeta descrever os pensamentos, mas permitir através das sensações à criação dessa atmosfera que será sugerida ao leitor, quem tem um grande papel neste processo.

Esse princípio de sugestibilidade também é operante na obra de Ana Cristina Cesar. Como Whitman, a autora fecha e termina pouca coisa que escreve, deixa em aberto, retoma e reescreve, não com o sentido de incompletude, mas de sugestibilidade. Sugere o canto de si mesma, como uma confissão, um aflorar de uma intimidade, pertencentes a qualquer um em um fluxo contínuo de ideias que demonstram a atmosfera de uma voz que tenta se inscrever sob novos desígnios literários.

Whitman termina seu texto da seguinte forma:

Na liberdade de meu dia que termina, dou-te, leitor, a mesma conversa tagarela de antes, pensamentos, lembranças,

Ociosamente à deriva com o refluxo,
Tais ondulações, vozes mal ouvidas, ecos que vêm da praia.

Concluo com dois itens para o gênio imaginativo do Oeste, quando ele se ergue valorosamente - primeiro, o que Herder ensinou ao jovem Goethe, que a poesia verdadeiramente grande é sempre (como os cantos homéricos ou bíblicos) o resultado de um espírito nacional, e não o privilégio de alguns poucos polidos e seletos; segundo, que as mais fortes e mais doces canções ainda estão por ser cantadas. (Whitman, 2005, p.545)

Dentro das forças presentes em seu texto, o autor reconhecia a potencialidade para que estas fossem além do que já se tinha na época em termos de poesia e canção, para que de fato se produzisse uma poesia para o Novo Mundo. E, como proposto por Campos, essa poesia inaugurada por Whitman tem suas bases dentro do ideal de força que se dissipa nos textos de Campos, de Cesar e de vários outros autores influenciados pelas *Folhas de Relva*.

Neste sentido, cabe recorrer a algumas reflexões de Fernando Pessoa, em torno da crítica literária, em que afirma que

NENHUMA ÉPOCA transmite à outra a sua sensibilidade; transmite-lhe apenas a inteligência que teve dessa sensibilidade. Pela emoção somos nós; pela inteligência somos alheios. A inteligência dispersa-nos; por isso é através do que nos dispersa que nós sobrevivemos. Cada época entrega às seguintes apenas aquilo que não foi (Pessoa, 1976, p.76)

Dessa forma, pode-se aproximar o exposto por Whitman e Pessoa em que a sensibilidade não pode ser reproduzida, cabe aos autores por meio dela compreender como

essa sensibilidade fundamenta a poesia e exerce um papel significativo naquele momento em que está inscrita. Além disso, há uma força que sempre está por vir e que se constrói ao se dissipar, por meio desse desejo de ser o que não se foi.

Neste sentido, Campos também afirma que “A palavra é, numa só unidade, três coisas distintas - o sentido que tem, os sentidos que evoca, e o ritmo que envolve esse sentido e estes sentidos.” (Campos, 1976, p.96). Complementando:

A arte que vive primordialmente do sentido direto da palavra chamar-se-á propriamente prosa, sem mais nada; a que vive primordialmente dos sentidos indiretos da palavra — do que a palavra contém, não do que simplesmente diz — chamar-se-á convenientemente literatura; a que vive primordialmente da projeção de tudo isso no ritmo, com propriedade se chamará poesia. (Campos, 1976, p.97)

Dessa forma, compreende-se que a literatura pode ser vista sob diferentes óticas, enquanto Whitman, embora tenha realizado alguns apontamentos, não ousou defini-la, percebe-se em Fernando Pessoa e Álvaro de Campos uma busca incessante por uma definição que abarque essa compreensão e relação entre literatura e mundo, entre o sentir e a expressão, e entre o expor e fingir.

Ana Cristina Cesar também possuía alguns textos de crítica literária e ensaios que versava sobre os textos de outros autores, e invariavelmente, sobre uma visão de literatura que se aproximava, que reconhecia a literatura como espaço de “evocação do desejo” e também como uma espécie de fingimento ou encenação.

No texto de Whitman, percebe-se o seu anseio por representar um canto de um registro de um homem, de uma identidade, conforme ele coloca. No entanto, isso esbarra em uma questão complexa, metafísica e de ordem do imaterial, como reescreve Ana “este livro sou eu”, mas na verdade, não é. Embora o fingimento não seja intencional, a identidade na literatura não se concebe como representação, mas a partir de um “forjar-se” o outro, no outro e o outro em si.

Já em Campos, tem-se a questão do fingimento e da encenação muito mais clara, pois Campos é um heterônimo de Fernando Pessoa, nasce desse desejo imaterial e metafísico, dessa evocação de desejo, de tornar-se o que escreve, ou de ser o que escreve. Campos não mostra uma faceta de Pessoa, mas surge como uma voz potencializadora de toda sensibilidade poética presente e exercida em seu texto.

Ana Cristina Cesar, por sua vez, surge posterior a esses dois, em um cenário em que ambos os textos já foram recebidos e discutidos, é uma leitora dos dois autores e por meio de sua voz ecoa a sugestibilidade de Whitman, seu fluxo contínuo e simultâneo de ideias e

história e reelabora a sensibilidade presente em Whitman e Campos, acrescenta a sua concepção, sua potência criadora estabelece cicatrizes ao se fundir com os seus antecessores, se tornam marcantes em seus textos e cria, em seu tempo, uma poesia e uma literatura, para um mundo novo, à margem editorial, sem regras esteticamente rígidas, a partir da contradição, do desejo, e principalmente da força.

Tenta ser não tudo que seus antecessores foram, mas o que não conseguiram ser, como postula Campos. E forja não o outro em sua identidade, mas identidades em que se vê o outro, que se refletem e se refratam, não como um espelho intacto, mas quebrado que permanece como uma peça única, embora formado por diferentes pedaços.

Sendo assim, a literatura aqui é o palco de Ana Cristina Cesar, de Campos e de Whitman, talvez nunca se saiba ao certo quem está em cena, mas é possível designar e compreender a ordenação das vozes que surgem, se fundem, ecoam e ressoam neste espetáculo.

3.1 A PALAVRA NA ARTE E A PALAVRA NA VIDA - UMA ANÁLISE SOBRE LÍNGUA E LITERATURA

Em *A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica*, o filósofo russo Valentin Volochinov disserta sobre a importância de uma poética que compreenda o social dentro de si, pois, a linguagem se configura por meio do social. Sendo assim, a arte também precisa desenvolver uma análise a partir desses pontos.

O autor afirma que: “(...) a arte é imanente social: o meio social extra-artístico, ao influenciá-la de fora, encontra nela uma imediata resposta interior. Nesse caso, não é o alheio que age sobre o alheio, mas uma formação social sobre a outra.” (Volóchinov, 2019, p.113). Além disso, o artístico em sua totalidade pode ser visto como: “uma forma específica da inter-relação entre o criador e os contempladores fixada na obra artística” (Volóchinov, 2019, p.115).

Deste modo, é necessário compreender que a análise para que seja realizada em sua totalidade, necessita abraçar não apenas a obra ou o autor, mas a relação entre esses elementos além dos outros mecanismos envolvidos nesse processo de criação. Neste sentido, Volóchinov (2019) alerta para o fato de que a comunicação artística tem como base a mesma das outras formas das comunicações sociais, no entanto, possui uma peculiaridade, pois trata de um tipo de comunicação social específica realizada e fixada no material de forma artística.

Ou seja,

O traço característico da comunicação estética consiste justamente em esgotar-se por completo na criação da obra artística e nas suas recriações constantes mediante a contemplação cocriativa, sem necessidade de outras objetivações. No entanto, é claro, essa forma peculiar de comunicação não é isolada: ela participa do fluxo único da vida social, reflete em si a base econômica comum, interage e troca forças com outras formas de comunicação. (Volóchinov, 2019, p.117)

Além do mais, “(...) a palavra na vida não é autossuficiente. Ela surge da situação cotidiana extraverbal e mantém uma relação muito estreita com ela. Mais do que isso, a palavra é completada diretamente pela própria vida e não pode ser separada dela sem que o seu sentido seja perdido.” (Volóchinov, 2019, p.117).

Sendo assim, nota-se que há uma relação intrínseca entre a palavra e a situação a qual ela surge, pois ela nasce e morre por meio da interação, de modo que o seu conteúdo também se significa por meio do contexto social, da entonação, de quem a fala, do seu interlocutor, etc. Dessa forma, percebe-se que o “não dito” também exerce um papel de significação dentro desse processo, de modo que o “subentendido” e o “extraverbal” também são fundamentais para essa compreensão, como mostra Volóchinov (2019).

Mas, então surge a importante questão postulada por Volóchinov (2019, p.130): “Qual é a diferença entre o enunciado verbal literário (a obra poética acabada) e o enunciado cotidiano?” e o autor explica que “Nesse sentido, a palavra na literatura obedece, é claro, a exigências muito maiores: uma grande parcela daquilo que na vida permaneceu fora dos limites do enunciado deve encontrar agora um representante verbal (Volóchinov 2019, p.130).

No entanto, conforme posto pelo autor, as avaliações subentendidas também possuem um valor importante dentro das obras, pois a significação também tem participação do seu interlocutor. Deste modo, o autor estabelece que o enunciado literário se forma por meio de três pontos:

1) o valor hierárquico do personagem ou do acontecimento, que é o conteúdo do enunciado; 2) o grau da sua proximidade com o autor; 3) o ouvinte e sua inter-relação com o autor, por um lado, e com o personagem, por outro — todos esses aspectos são os pontos de aplicação das forças sociais da realidade extraliterária à poesia. Justamente graças a essa estrutura internamente social, a criação literária é aberta de todos os seus lados às influências sociais dos outros campos da vida (Volóchinov, 2019, p. 144)

A partir disso, da mesma forma que a arte deve ser entendida como um fenômeno social, também, deve-se considerar que dentro dela, os enunciados estabelecem relações de ordem distintas e mais complexas, em que a avaliação subentendida toma um importante papel. Pois, embora a arte reflita o social, a forma artística possui uma força em que o “dito” e

o “não dito” podem ser tomado como princípio de sugestionabilidade, como faziam Whitman e Cesar, que usavam desse mecanismo para suscitar a participação do interlocutor dentro dessa relação dialógica.

Além disso, as avaliações sociais presentes, mesmo que representem o que se postula dentro da organização social, podem ser postas em jogo, como ocorre na questão dos gêneros discursivos ou dos papéis sociais que são observadas na obra de Cesar, pois mesmo que há enunciados que retomem o gênero discursivo do diário, por exemplo, ao inseri-lo dentro de uma obra literária, este “perde” seu caráter confessional, pois este se mantém por meio de um jogo ou de uma “ilusão”.

Em relação aos papéis sociais, ocorre algo parecido, pois a voz de Ana Cristina Cesar ecoa uma voz que dentro do mundo social pode ser compreendida sob o viés do masculino, e a autora a inscreve, por vezes, em situações e gêneros tidos como feminino. Sendo assim, para além da ambiguidade, da contradição ou da ironia, há uma espécie de subversão com esse espaço literário, pois a peculiaridade presente na escrita da poeta é justamente a do “fingimento” e da “encenação” que são capazes de provocar sensações embora se forjam a partir do “outro” desconhecido, fingido e/ou encenado.

Desta forma, é importante compreender que os apontamentos de Volóchinov, embora possam ser aplicados a poesia de Ana foram pensados dentro e para a literatura e poesia daquela época, as inovações ocorridas ao longo do tempo, mostram que a escrita de Cesar foi capaz de superar muitos padrões estilísticos e estabelecer relações inovadoras. Além do mais, Volóchinov também reconhece o ideal de força em torno da língua, escreve sobre as forças sociais da realidade extraliterária que se dissipam dentro dos enunciados literários, o que pode ser aproximado do ideal de Campos, de uma arte baseada na força, principalmente na sensibilidade.

De modo geral, percebe-se que os enunciados literários fazem parte da comunicação discursiva social, mas que possuem uma peculiaridade que os tornam distintos e complexos em relação aos demais, essa peculiaridade está ligada a formas artísticas e literárias em que estes se fixam, se criam e se reproduzem, pois o “não dito” e o “subentendido” tomam proporções diferentes quando presentes na literatura.

Além disso, a literatura não tem um compromisso fidedigno com a realidade, como outros campos sociais, a “mentira” na literatura pode ser expressa como “verdade”, sem valorização de juízo, pois entende-se que aquele espaço possui liberdades de criação e representação, que mesmo ligadas às sociais, fazem parte de um espaço muito mais aberto,

permitindo o “aflorar” da língua. Por isso, embora intrínsecas, a palavra na vida e a palavra na poesia se constituem como espaços com particularidades distintas.

3.2 O texto poético como força

Em “Apontamentos para uma estética-não aristotélica”, Álvaro de Campos vislumbra uma nova concepção para a arte, uma arte que não se guia apenas pelo princípio da beleza, mas por meio das forças que regem diferentes ações e reações dentro do texto literário. Esse novo ideal, segundo o autor, pode ser observado em seus textos e nos de seus mestres, Alberto Caeiro e Walt Whitman.

Ao longo do trabalho, procurou demonstrar como essa ideia de força reside nos textos de Whitman, Campos e Cesar, demonstrando que a sensibilidade é um dos pontos principais para a construção da força do texto literário. Deste modo, cabe retomar alguns pontos presentes nos textos de crítica de Campos que versam sobre a ideia de sensibilidade. No texto “Sensacionismo Base de Toda a Arte”, Campos (1976, p.172) afirma que “A base de toda a arte é a sensação”, e se aprofunda:

Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada. Uma sensação intelectualizada segue dois processos sucessivos: é primeiro a coincidência dessa sensação, e esse fato de haver consciência de uma sensação transforma-a já numa sensação de ordem diferente; é, depois de uma sensação ser concebida como tal — o que dá a emoção artística — essa sensação passa a ser concebida como intelectualizada, o que dá o poder de ela ser expressa. (Campos, 1976, p.172)

Campos também afirma que

Na estética aristotélica, como na ciência, parte-se, em arte, do geral para o particular, ao contrário de na ciência, em que, com efeito e sem dúvida, é do particular para o geral que se parte. E como ciência e arte são, como é intuitivo e axiomático, atividades opostas, opostos devem ser os seus modos de manifestação, e mais provavelmente certa a teoria que dê esses modos como realmente opostos que aquela que os dê como convergentes ou semelhantes. (Campos, 1976, p.90)

Dessa forma, entende-se que a arte proposta por Campos, baseada na ideia de forças, também se difere da aristotélica, porque parte do geral para o particular. Além disso, como se trata do oposto da ciência, suas manifestações também o devem ser. Em relação à sensibilidade na arte, Campos (1976) a tem como a vida da arte e também alerta para o sentido social que há nela:

Ora, o espírito separativo, antigregário, tem, é claro, duas formas: o afastamento dos outros, e a imposição do indivíduo aos outros, a sobreposição do indivíduo aos outros — o isolamento e o domínio. Destas duas formas, a segunda é que é a forma social, pois isolar-se é deixar de ser social. A arte, portanto, é antes de tudo um esforço para dominar os outros. Há, evidentemente, várias maneiras de dominar ou procurar dominar os outros; a arte é uma delas. (Campos, 1976, p.91)

Além disso, afirma que: “(...) há dois processos de dominar ou vencer — captar e subjugar. Captar é o modo gregário de dominar ou vencer; subjugar é o modo antigregário de dominar ou vencer.” (Campos, 1976, p.91). Também “há uma arte que domina captando, outra que domina subjugando.” (Campos, 1976, p.91). E assim há uma distinção entre a arte aristotélica e não aristotélica, a arte que domina captando, trata-se da aristotélica, que se baseia na ideia de beleza, a segunda representa o ideal não aristotélico que se baseia na força, pois

(...) se baseia no que subjuga; baseia-se na sensibilidade, porque é a sensibilidade que é particular e pessoal em nós que dominamos, porque, se não fosse assim, dominar seria perder a personalidade, ou, em outras palavras, ser dominado; e baseia-se na unidade espontânea e orgânica, natural, que pode ser sentida ou não sentida, mas que nunca pode ser vista ou visível, porque não está ali para se ver. (Campos, 1976, p.92)

Isso ocorre, porque “toda a arte parte da sensibilidade e nela realmente se baseia”. E aqui mostra-se outra diferença entre o autor aristotélico e o não aristotélico, o primeiro “subordina sua sensibilidade à sua inteligência”, o segundo “subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância da sensibilidade” (Campos, 1976, p.92) e esta se manifesta da seguinte forma,

(...) para assim, tornando a sua sensibilidade abstrata com a inteligência (sem deixar de ser sensibilidade), emissora como a vontade (sem que seja por isso vontade), se tornar um foco emissor abstrato sensível que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicável, como o atleta mais forte domina o mais fraco (...) (Campos, 1976, p.92).

Por meio dessa perspectiva, o autor define as diferenciações entre os poetas aristotélicos e não-aristotélicos, afirmando que o que os diferencia é que em sua teoria, seu ideal é baseado na força, de modo que “(...) todo o verdadeiro artista está dentro da minha teoria, julgue-se ele aristotélico ou não; e todo o falso artista está dentro da teoria aristotélica, mesmo que pretenda ser não-aristotélico” (Campos, 1976, p.93).

Sendo assim, é possível perceber que dentro da perspectiva de Campos os “verdadeiros” artistas produzem uma arte baseada na ideia de força construída fundamentalmente pela sensibilidade. Essa arte se destaca e propõe algo novo que, como ele cita, está presente em Whitman, Caeiro e Campos. Essa ideia de força movimentava diferentes estruturas a partir das ações e reações de uma atmosfera que é criada dentro da literatura em que as chamadas “forças sociais” se dispõem.

As palavras de Campos vão de encontro às de Whitman que coloca sobre a importância de uma poesia para o “Novo Mundo” e Campos segue neste mesmo caminho, ao descrever a importância de uma nova teoria que abarque as concepções e postulações sobre a arte produzida a partir da modernidade. A poesia representa o novo mundo em que se cria simultaneamente, e desta forma, necessita de uma teoria que compreenda esses novos elementos.

Como novo elo da corrente, Ana Cristina Cesar tem seus escritos posteriores a essa discussão, mas em um ambiente fortemente marcado pela busca da inovação, pois o movimento marginal estava em alta na época em que Ana escrevia e influenciou também sua estilística. A escrita da poeta é fortemente marcada por essa busca e esse desejo de evocar sensações, demonstrando uma das forças postas por Campos. Deste modo, junto com os autores elencados por ele, pode-se acrescentar Ana Cristina Cesar, com uma poesia marcada por essa atmosfera inebriante entre o desejo de ser e a evocação do outro.

Além do mais, a teoria de Campos faz muito sentido quando se toma como partida o fato de que os novos tempos promovem novas ideias, novas organizações sociais que se refletem na língua e na literatura, sendo assim, essas ideias necessitam de uma estética que leve em consideração o material artístico criado naquele tempo e as organizações sociais daquela época.

Dessa forma, entende-se que as forças podem ser vistas de diferentes formas dentro da obra de Whitman, Campos e Cesar, mas que se assemelham e se constituem por meio do encontro e da reprodução dos ecos das vozes já mencionadas, e o elemento que as une é uma poesia pensada para uma nova época dimensionando e direcionando as forças sociais presentes por meio da sensibilidade e das ações e reações criadas e projetadas dentro de cada texto.

Sendo assim, têm-se na poesia de Whitman, Campos e Cesar uma força de sensibilidade e desejo que se espalha por meio das palavras e dentro do espaço literário permitindo uma combustão de sensações, mescladas entre o encontro e o desencontro do “eu” e do “outro” que se confundem em um só, as palavras que são reforçadas e marcadas por

mecanismos linguísticos que reforçam o canto de si mesmo, o sensacionismo e a confissão não representam uma individualidade ou não se atêm a uma pessoa específica, mas ao desejo de expressão potencializado por essa força que irrompe em diversas sensações que cada uma a seu tempo e de seu modo criam uma poesia pautada na força da sensibilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho procurou analisar a voz presente nos textos poéticos da autora brasileira Ana Cristina Cesar, por meio dos postulados teóricos dos filósofos russos, Mikhail Bakhtin e Valentín Volóchinov. A voz presente nos textos da poeta é construída a partir de um jogo de encontro e desencontro entre o “eu” e o “outro”. Dessa forma, para que fosse possível compreendê-la, buscou-se saber como esta relação conflitante se estabelecia.

Para isso, tomou-se como ponto de partida o texto “Apontamentos para uma estética não-aristotélica” de Álvaro de Campos, no qual o autor propõe uma nova concepção estética baseada na ideia de força e analisando a voz presente nos textos da poeta, percebe-se que essa força parte de uma sensibilidade, como coloca Campos, que neste caso, a liga ao heterônimo de Pessoa e a Walt Whitman.

Dessa forma, buscou-se compreender como essas ligações estavam dispostas dentro de seus textos e nota-se que essa está principalmente presente na construção de sua voz que, por vezes, ecoa a de Whitman e a de Campos, ressoando outras diferentes vozes, mas sempre por meio de uma construção estilística inovadora e conflitante resultante da concepção de força apontada por Campos.

Portanto, compreende-se que a voz dos textos poéticos de Ana Cristina Cesar se constrói por meio da relação com o outro, que está presente dentro de sua própria voz que a reflete de diferentes maneiras em cada um de seus textos, como por meio de citações diretas e indiretas, reescritas, incorporações, menções figurativas ou por meio de construções estilísticas e poéticas que foram utilizadas por esses autores.

Essa escrita de Ana se realiza devido ao espaço literário e às forças mobilizadas dentro dele que permitem e mobilizam as forças sociais, mas de uma forma particular, por meio de particularidades que o tornam diferente e complexo em relação a outros discursos presentes em outros espaços sociais.

A escrita de Ana, afinal, utiliza dessa particularidade de forma ímpar estipulando um direcionamento “falso” ou “fingindo” e criando a sensação de confissão, de conversa, de exposição íntima, em que expressa uma “vida” ou uma força literária formulada por meio do desejo e da liberdade que permite a essa voz brincar e estabelecer jogos por meio de sensações presentes dentro dessa atmosfera literária.

A poesia é o palco dessa voz ou um de seus palcos, em que se recria e se reproduz inúmeros papéis sociais que ali ganham uma força diferente, particular, com uma liberdade de poder colocar em jogo as afirmações oriundas de diversos espaços sociais. É uma expressão

de algo verdadeiro, algo real, mas se realiza de uma forma “fingida” por meio do desejo, da sensação, da metafísica. É um corpo que deseja se dividir em heterônimos e não um corpo dividido em heterônimos, porque a sensação reside ali, no desejo, na força dessa sensibilidade.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Madalena Lobo. **Álvaro de Campos e Walt Whitman: reavaliação de uma herança poética**. 2010. Tese de Doutorado.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal** / Mikhail Mikhailovich Bakhtin; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov ; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. - 6º ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail (1895-1975). **Os gêneros do discurso** / Mikhail Bakhtin; organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. - São Paulo: Editora 34, 2016 (1º Edição). 176 p.

BUBNOVA, Tatiana; BARONAS, Roberto Leiser; TONELLI, Fernanda. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. **Bakhtiniana: revista de estudos do discurso**, v. 6, p. 268-280, 2011.

Bruta Aventura em Versos. Direção: Letícia Simões. Produção: Letícia Simões, Luana Fornaciari, Mariana Ferraz. Roteiro: Letícia Simões, Márcia Watzl. [S. l.: s. n.], 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/305549596>. Acesso em: 9 fev. 2024.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. O outro de Ana Cristina Cesar: WW ou um qualquer. **Boletim de Pesquisa NELIC**, p. 176-196, 2010.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. Editora Companhia das Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta: Ana C.** e-galáxia, 2016.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. Editora Companhia das Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. Editora Companhia das Letras, 2013.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Chapecó: Argos, 2003.

COSTA, Paula Cristina. Sensacionismo. In: MARTINS, Fernando Cabral. **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010. p. 786 - 791. ISBN 978-85-62936-38-8.

DA SILVA, Carlos Ébano Costa. A concepção de arte no livro Poética de Aristóteles. **Medievalis**, v. 11, n. 2, 2022.

DE BARROS CAMARGO, Maria Lúcia. E elas leram.. **Travessia**, n. 21, p. 160-171, 1990.

DE CAMPOS, Álvaro. Apontamentos para uma esthetica não-aristotelica I. **Athena**, v. 1, n. 3, p. 115, 1924.

DE SOUZA SANTOS, Josiclei; FABEM, Tatiana Cavalcante. NAVEGAÇÕES, NEGAÇÕES, VIAGENS E REPRESENTAÇÃO DE MULHER NA LITERATURA NA PERSPECTIVA DE ANA CRISTINA CESAR. **CES Revista**, v. 32, n. 1, p. 152-171, 2018.

Literatura Fundamental. [S. l.]: UNIVESP TV, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z9n6iorhYt8>. Acesso em: 9 fev. 2024.

LOPES, Teresa R. **Alvaro de Campos: Livro de versos**. Referência, ed. estampa, 1993.

MALUFE, Annita Costa. **Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar**. Annablume, 2006.

MORICONI, Italo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta**. eGaláxia Ebooks, 2016.

PARENTE, André. Marienbad, a última versão da realidade. **Cadernos de Subjetividade**, v. 3, n. 1, p. 94-99, 1995.

PESSOA, Fernando. **Alguma prosa**. Editora Nova Aguilar, 1976.

PESSOA, Fernando, 1888-1935. **Poesia completa de Álvaro de Campos** / Fernando Pessoa: edição Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RIAUDEL, Michel. Malditos vs marginais?. **Teresa**, n. 15, p. 88-100, 2014.

Shakespeare, William, 1564-1616 **Do jeito que você gosta (As you like it)** - William Shakespeare; tradução Rafael Raffaelli. - Florianópolis : Ed. da UFSC, 2011, 132p.

THIMOTEO, Saulo Gomes. “O poema-força em Walt Whitman”. In: COSTA, Horácio (org.) **O poema moderno: leituras e intersecções**. São Paulo: Lumme Editor, 2014.

VOLÓCHINOV, Valentín, 1895-1936. **A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios artigos, resenhas e poemas** / Volóchinov; organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo - São Paulo: Editora 34, 2019, 400p.

WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva** / Walt Whitman; tradução Luciano Alves Meira - São Paulo: Martin Claret, 2005; 6ª reimpressão, 2023.

WHITMAN, Walt. **Leaves of grass = Folhas de Relva** / Walt Whitman; tradução e posfácio Rodrigo Garcia Lopes. - São Paulo: Iluminuras, 2005; 8. reimpressão, 2016. Edição bilingue: inglês/português

WILDE, Oscar. **A decadência da mentira e outros ensaios** [recurso eletrônico] / Oscar Wilde; traduzido por João do Rio. - Jandira, SP: Principis, 2021. p.176.



DISSERTAÇÃO Nº 15/2025 - PPGEL - CH (10.41.13.10.03)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 06/02/2025 08:00)

CESAR CAPITANIO

TECNICO EM ASSUNTOS EDUCACIONAIS

CAPPG - CH (10.41.13.10)

Matrícula: ###692#8

Visualize o documento original em <https://sipac.uffs.edu.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: 15
, ano: 2025, tipo: **DISSERTAÇÃO**, data de emissão: 06/02/2025 e o código de verificação: 6f86e48b66