

## ECOS DE T. S. ELIOT: A LEITURA REPARADORA DE ANA CRISTINA CESAR<sup>1</sup>

### *ECHOES OF T. S. ELIOT: REPARATIVE READING BY ANA CRISTINA CESAR*

Erica Martinelli Munhoz<sup>2</sup>  
Mestre em Teoria Literária  
Universidade Estadual de Campinas  
([e162266@dac.unicamp.br](mailto:e162266@dac.unicamp.br))

**RESUMO:** Dentre as relações intertextuais na obra de Ana Cristina Cesar, uma das referências mais recorrentes é T. S. Eliot, modelo de intertextualidade em poesia (MORICONI, 2016). Cesar cria jogos de esconder e revelar fontes, incorporando em sua poesia a discussão da crítica de Eliot em torno da própria intertextualidade. A partir da metáfora das **vampiragens** (CAMARGO, 2003), e da trajetória da fortuna crítica de Eliot, será possível interpretar nessa relação também um modo de diálogo marcado pela problemática do gênero. Interessa ao presente estudo demonstrar que a forma como Ana Cristina Cesar dialoga com Eliot pode ser lida como uma posição de **leitura reparadora** (SEDGWICK, 2003) por meio da qual um sujeito ou grupo encontra algo que possa nutri-lo em obras de certa cultura cujas intenções são muitas vezes de exclusão. No poema **Senhor A**, veremos que os ecos de T. S. Eliot transitam entre a paródia e a identificação, possibilitando a transformação imaginativa de significados em relação à voz feminina. Por fim, a leitura dos ecos do poema **Marina** de Eliot demonstrará que o aspecto reparador da poesia de Cesar pode tornar-se em mediador para leituras de viés feminista diverso daquele recorrente na crítica de obras modernas.

**Palavras-chave** Intertextualidade. Leitura reparadora. Gênero. Ana Cristina Cesar. Eliot.

**ABSTRACT:** Among the many intertextual relationships in Ana Cristina Cesar's poetry, references to T. S. Eliot are some of the most numerous, performing the role of intertextuality model in poetry (MORICONI, 2016). Cesar incorporates in her poetry Eliot's critics' discussions regarding the act of revealing the references, creating with her readers a game of hiding and revealing sources. Considering the metaphor of **vampirages** (CAMARGO, 2003), and Eliot's scholarship we may interpret the intertextuality in question also as a form of dialogue informed by issues of gender. The way Cesar dialogues with Eliot may be read from the standpoint of the reparative reading position (SEDGWICK, 2003) through which a subject or group may find nurturing aspects in the work of a certain culture which is often explicitly exclusionary. In the poem **Senhor A** we will see that the echoes of Eliot vary between parody and imaginative transformation of meanings related to the female voice, showing that the poetic-critical reading is not limited to the hermeneutics of suspicion. The echoes of Eliot's **Marina** will demonstrate that the reparative aspect of Cesar's poetry can become a mediator for feminist readings which differ from those common in the criticism of modern works.

**Keywords** Intertextuality. Reparative reading. Gender. Ana Cristina Cesar. T. S. Eliot.

<sup>1</sup> Este trabalho é parcialmente baseado em resultados da pesquisa de mestrado financiada pela CAPES.

<sup>2</sup> Doutoranda em Teoria Literária, com financiamento do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e tecnológico).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2825-964X>.

## Introdução

A importância da intertextualidade na obra da poeta carioca Ana Cristina Cesar (1952 – 1983) é largamente reconhecida pela sua fortuna crítica.<sup>3</sup> Porém, particularidades das relações estabelecidas com autores específicos são ainda pouco exploradas. Além do gesto intertextual ser significativo na construção formal da poesia de Ana Cristina Cesar, parte do movimento da poeta “em direção a uma dicção própria” (SUSSEKIND, 1995, p. 9), que passa por “diálogos propositalmente explícitos com técnicas diversas (da prosa de Katherine Mansfield à poesia de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira [...], Emily Dickinson ou T. S. Eliot)” (idem), alguns desses diálogos são particularmente produtivos para pensar outros aspectos da sua escrita, como a presença da problemática de gênero no diálogo com a tradição literária. A partir da interpretação dos procedimentos de apropriação literária em Ana Cristina Cesar como **vampiragens** (CAMARGO, 2003), este estudo procura compreender o modo como a poeta lê a tradição moderna, em especial T. S. Eliot, criando poeticamente espaços para a voz feminina em textos que dialogam com poemas de Eliot como **Prufrock** e **Marina**. A ideia de **leitura reparadora** (SEDGWICK, 2003) poderá iluminar novas formas de compreender um modo feminista de ler em Ana Cristina, que ultrapassa a simples paródia ou recusa e distanciamento de um texto problemático quanto à questão de gênero, equilibrando consciência crítica e adesão.

Na escrita de Ana Cristina Cesar, o procedimento de apropriação, alusão, ou, **vampiragem** (CAMARGO, 2003) tem raízes numa tradição moderna da qual T. S. Eliot (1888 – 1965) é exemplar central. Nesse sentido é necessária uma leitura mais aprofundada do diálogo estabelecido por meio de numerosas referências ao poeta na sua obra:

[...] o modelo maior da estratégia pós-modernista da apropriação em Ana não vem de nenhum poeta brasileiro e sim de T. S. Eliot, cujo poema “The Waste Land” [...] é um clássico fundador da poesia contemporânea ocidental. Poema que é uma autêntica colcha de

---

<sup>3</sup> Viviana Bosi, em “Tal ser tal forma, artigo de 2004”, e Michel Riaudel em “Carta de Paris: ao pé da letra...” (2006), são dois exemplos mais diretos dessa discussão, além do longo capítulo “Vampiragens” de Maria Lucia de Barros Camargo em **Atrás dos Olhos Pardos** (2003). Outros críticos como Flora Sussekind e Ítalo Moriconi também abordam a questão nas suas leituras, ainda que de forma menos central.

retalhos de citações de outros poemas e de textos religiosos e científicos, funcionando como colagens de falas. [...] Não há dúvida, Eliot é quem dá certidão e legitima a liberdade contemporânea da apropriação intertextual [...] (MORICONI, 2016, pos. 1228).

As alusões a T. S. Eliot na poesia de Ana Cristina Cesar estão muitas vezes atreladas a jogos irônicos em torno da própria ideia de intertextualidade. É o caso do trecho citado abaixo, que antecede uma referência direta ao poema **Marina** de Eliot, discutido posteriormente:

abro mordaz as aspas para ocultar as fontes e nas escolas os alunos se esforçam (estava no jornal) para descobrir as identidades dos autores, mas eu benevolente oculto com garbo (lembra do garbo?) as fontes. Meu Deus, como os garbos, e as fontes, me perseguem (CESAR, 2008, p.216).

Além do jogo intertextual transformado em tema da própria poesia, o diálogo com T. S. Eliot pode ser de particular interesse para uma leitura da discussão de gênero que marca a relação estabelecida por Ana Cristina Cesar com uma tradição literária majoritariamente masculina, em especial a tradição moderna. Se a leitura de escritoras (com destaque para o gênero) torna-se, nas últimas décadas do século XX, gesto importante na contribuição para questionamentos do cânone, vale atentar especialmente para a forma como a escrita de tais autoras pode propor diálogos questionadores e criativos com vozes da tradição e suas posições de autoridade.

A trajetória da fortuna crítica de T. S. Eliot em relação a questões como gênero, sexualidade e raça passou, em um primeiro momento, pelo purismo do *New Criticism*, que buscava isolar sua poesia de questões históricas, sociais e biográficas, “restringindo leitores ao reino ‘impessoal’ da arte transcendente” (LAITY, 2004, p.3), enquanto um segundo momento, marcado pela crítica literária feminista, é responsável pelo viés negativo do poeta, lido então como exemplo central de uma modernidade misógina e reacionária.<sup>4</sup> Nas últimas décadas, porém, surgem iniciativas críticas, como **Gender, Desire, and Sexuality in T. S. Eliot** (2004), representando uma retomada crítica da obra do poeta moderno, em busca de saídas às divisões binárias na leitura do modernismo, pretendendo:

<sup>4</sup> Esse fenômeno de recepção da obra de Eliot na pós-modernidade não se dá apenas por parte da crítica feminista, como aponta Laity, mas de uma série de outros estudos culturais que problematizam questões de sexualidade e raça (especialmente em relação ao antissemitismo) em Eliot.

[...] recontextualizar o trabalho e pensamento de Eliot, reconhecendo que seus poemas, peças e artigos são tantas vezes diretamente misóginos e homofóbicos, mas buscando também traçar suas intrincadas relações com formas e graus múltiplos de desejo, feminismo, feminilidade e homoerotismo (LAITY, 2004, p.3<sup>5</sup>).

Uma recente geração crítica debruçada sobre questões de gênero e sexualidade busca discutir e evidenciar os aspectos problemáticos da obra do poeta moderno, e ao mesmo tempo complexificar as leituras do autor, sem recusar sua importância ou qualidade literária<sup>6</sup>. Apesar de não ser possível situar Ana Cristina Cesar entre as fases dessa fortuna crítica, já que seu trabalho é poético, é importante compreender os gestos intertextuais de diálogo com Eliot também como gestos poético-críticos. Se os diálogos poéticos estabelecidos por ela se dão em um momento histórico próximo às críticas feministas que revelam aspectos mais negativos do poeta em questão, a criatividade poético-crítica de Cesar parece adiantar o viés da crítica feminista e *queer* mais recente. Para além de denunciar a exclusão, sua poesia busca espaços para a voz feminina em meio aos silêncios do discurso de Eliot.

Para compreender os aspectos diversos desse diálogo entre questionamento e identificação, lançaremos mão de dois conceitos: o primeiro, pensado por Maria Lucia de Barros Camargo a partir da leitura de Ana Cristina Cesar, é a ideia de **vampiragens**, que singulariza o modo de leitura e apropriação da tradição em Cesar. O segundo, mais distante do nosso objeto de estudos, é a ideia de **leitura reparadora**, em oposição à **leitura paranoica**, de Eve Kosofsky Sedgwick (2003), recentemente traduzido para português no último número da revista *Remate de Males* (40.1). Os modos de ler das **vampiragens** e da **leitura reparadora** permitem entender uma relação problematizante com a tradição literária e suas contradições. Nem recusa nem adesão: a leitura poética de Ana Cristina Cesar em relação à obra de T. S. Eliot propõe um diálogo transformador e criativo.

“Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro” (CESAR, 2013, p. 49). É a partir desse verso que Camargo (2003) propõe a

<sup>5</sup> Tradução própria.

<sup>6</sup> Um exemplo recente é o projeto crítico-pedagógico “Reading the Waste Land with the #MeToo generation”. Reunindo artigos de estudantes e pesquisadoras em torno de palavras-chave para o movimento #MeToo, a professora Megan Quigley (Villanova University) busca atender às demandas de seus alunos: discutir violência sexual a partir da obra de Eliot: <https://modernismmodernity.org/forums/reading-waste-land-metoo>

interpretação de um modo particular de intertextualidade na poesia de Ana Cristina Cesar, denominado por ela **vampiragens**. Esse procedimento de apropriação se distingue da antropofagia, já que nesta última o objeto de apropriação seria deglutido e, portanto, aniquilado, enquanto nas vampiragens de Cesar, trata-se da “construção de simulacros que transgridem mas não agridem” (CAMARGO, 2003, p.150). Camargo observa que o ato (primitivo e erótico) de sugar o sangue, além de alimentar o vampiro, transforma o ser “vampirizado” em seu semelhante e “em última instância garante aos dois a imortalidade” (CAMARGO, 2003, p. 150). Como o ser vampirizado é transformado em semelhante pelo vampiro, o procedimento poético de Ana Cristina Cesar não apenas rouba, mas entrega também às obras da tradição algo de si, transformando-os ambos. O próprio Eliot, aliás, em seu célebre artigo “Tradição e Talento Individual” defende uma possibilidade semelhante: “[...] que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente seja orientado pelo passado” (ELIOT, 1989, p. 40).

Interessa à presente análise acrescentar à ideia de **vampiragens** o conceito de **leitura reparadora** (SEDGWICK) para compreender a leitura crítica e criativa que a poeta faz de Eliot. Considerando leitura como os diversos modos de compreender o mundo e as obras de cultura, Sedgwick sugere a existência de duas posições de leitura diferentes, com base nas ideias da psicanalista Melanie Klein: **leitura paranoica** e **leitura reparadora**. Segundo Sedgwick, existe uma tendência dos nossos tempos à leitura paranoica, associada à hermenêutica da suspeita<sup>7</sup>, a partir da qual se deposita excessiva fé na exposição e no desvelamento como gestos transformadores no pensamento crítico, o que, segundo ela, nem sempre se verifica:

[...] uma pessoa, munida de uma visão desmistificada [...] por causa de opressões amplas e verdadeiramente sistêmicas, não se filiara necessária ou intrinsecamente a uma linha específica se consequências epistemológicas ou narrativas (SEDGWICK, 2020, p. 390).

No pensamento paranoico corre-se o risco de considerar mais perigoso que certa reificação não seja antecipada do que que ela permaneça incontestada (idem,

---

<sup>7</sup> As diferenças entre a hermenêutica da suspeita e a ideia de leitura paranoica não ficam totalmente claras no texto de Sedgwick, a impressão dada é que os termos são usados de modo intercambiável, na busca de denunciar o caráter paranoico que está, para ela, nas bases do pensamento crítico contemporâneo.

p.400). Em outras palavras, para Sedgwick a posição paranoica, em sua excessiva crença na denúncia como forma superior de conhecimento, corre o risco de não ser transformadora em relação às verdades que pretende desvelar.

A autora sugere uma posição alternativa, que não seria totalmente oposta ou independente de gestos de suspeita, mas que permite outra relação com os objetos de cultura, por exemplo, no caso da presente leitura, com a tradição literária e com a poesia de T. S. Eliot. As práticas de leitura na posição reparadora nos mostram formas como pessoas ou comunidades “conseguem nutrir-se com os objetos de uma cultura – até mesmo de uma cultura cujo desejo declarado tem sido frequentemente de não sustentá-las” (*idem*, p. 420).

A ideia de **vampiragens** na leitura de Ana Cristina Cesar pode ser interpretada como uma manifestação de **leitura reparadora** de obras da tradição literária moderna, exemplo de uma cultura de exclusão para a voz poética de uma mulher (sua posição enquanto poeta brasileira reforça essa relação). A poesia de T. S. Eliot, como vimos, é alvo da crítica feminista por reiterar em diversos momentos formas de violência de gênero, e a leitura que Ana Cristina Cesar faz dessa poesia é perpassada pela consciência da sua posição enquanto poeta mulher. Porém, a ideia de **leitura reparadora** nos permite perceber que a interpretação feminista de uma leitora (dando, novamente, ênfase ao gênero) diante de um poeta que representa certa tradição misógina não nos obriga a entender sua escrita como permanentemente baseada na posição “paranoica”. Se o vampiro suga sua vítima transformando-a, e ainda assim extraindo dela seu amparo e nutrição sem a destruição do original, Ana Cristina Cesar cria, com as suas **vampiragens**, a possibilidade de nutrição poética, diálogo criativo a partir de uma tradição excludente.

Será importante observar, porém, que as posições sugeridas por Sedgwick não são estáticas, e a própria autora reconhece as “as exigências paranoicas que são frequentemente necessárias para o conhecimento e a expressão não paranoicos” (*idem*, p. 395). Se o viés paranoico pode fazer parte de qualquer leitura crítica, veremos que, na leitura de Ana Cristina Cesar, essa posição não é única ou estática, e é nesse ponto que ela permite estabelecer outra relação com a tradição. Antes de observar mais atentamente esses procedimentos, porém, será importante dar um passo atrás e entender um pouco melhor a relação que Cesar estabelece com o modelo de intertextualidade eliotiano a ser ironicamente transformado.

## Notas do autor/ Índice Onomástico

Publicado em outubro de 1922 em sua primeira versão, *The Waste Land* (**A Terra Desolada**, na tradução de Ivan Junqueira), se tornou livro em dezembro do mesmo ano, então acrescido de notas do autor, as quais identificavam suas principais referências. A presença das notas gerou polêmica entre os críticos, que consideravam negativa a ideia de encorajar uma leitura investigativa do poema.<sup>8</sup> O próprio Eliot teria se arrependido da inclusão das notas (apesar de não as ter removido de outras edições), afirmando que teriam estimulado a busca pelo “próprio cálice sagrado” (WILLIAMS, 1973, p. 50). Apesar de rejeitar, em teoria, a presença das notas em **The Waste Land**, essa mesma crítica faz uso delas em suas leituras, de modo que elas acabam por integrar a discussão em torno da técnica alusiva. Tudo isso confere às notas de Eliot grande relevância para a discussão de intertextualidade em literatura na modernidade.

A polêmica em torno das notas de T. S. Eliot pode ser um paralelo interessante para alguns procedimentos da poesia de Ana Cristina Cesar, para quem o jogo de esconder e revelar as fontes é parte integrante da poesia, não apenas discussão reservada para a crítica. Na poesia de Cesar há uma constante ironia em relação à atribuição das inúmeras referências, e por vezes essa ironia passa pela referência direta a Eliot. No poema **aí é que são elas**, Cesar cita um célebre verso do poeta, e atribui o verso a Eliot Ness, agente do tesouro norte-americano e integrante do grupo conhecido como Os Intocáveis: “Parava, levantava os olhos um pouco, inventava:/ ‘go go go said the bird mankind cannot bear much reality’ [...] ‘Eliot Ness quem disse, gogô bird, pássaro gogó!’” (CESAR, 2013, p. 216).

O **Índice Onomástico**, lista de referências que se encontra ao final de **A Teus Pés**, é composto por poetas e escritores admirados por Ana Cristina Cesar, além de críticos e amigos (“Buarque, Helô”), ou nomes da cultura pop (“Holiday, Billie”). Observa-se ali a retomada da discussão levantada pela crítica de Eliot: uma leitura do poema precisaria encontrar as ditas “fontes”? E mais que isso: o que há de verdadeiro

---

<sup>8</sup> Para mais detalhes a respeito da discussão crítica em torno da publicação das notas de T. S. Eliot ver os trabalhos de Helen Williams (1973), George Williamson (1998) e Hugh Kenner (1962).

nessas revelações da poeta? O Índice Onomástico é também um jogo: não é verdadeiro ou falso, mas verdadeiro e falso<sup>9</sup>.

No rascunho do Índice Onomástico<sup>10</sup>, alguns dos autores estão riscados, ou acompanhados de ponto de interrogação e, apesar de presente no rascunho, sem riscos ou marcas, o nome de T. S. Eliot foi excluído (escondido?) da versão final. Tanto o Índice como as referências enganosas mais ou menos explícitas criam um jogo consciente de mandar o leitor propositalmente “em busca do cálice sagrado”, como brincavam os críticos de Eliot. A brincadeira provocativa de caça ao tesouro é cheia de pistas falsas em meio às quais o leitor se depara com textos de uma tradição dessacralizada, trazida ao âmbito do jogo. Ana Cristina traz esse procedimento para dentro do seu fazer literário, transformando a relação que leitores já acostumados com a prática intertextual moderna estabelecem com a tradição. A poeta está no meio da cena, mediando o jogo entre seus leitores e os autores que ela lê: “Estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora” (**Cenas de Abril**, CESAR, 2013, p. 37). O jogo de segredo, criado por esse ocultamento e revelação das “fontes”, estabelece um elo entre texto, leitor e tradição literária.

### Poeta na biblioteca

Além da longa discussão a respeito do aspecto positivo ou negativo, pedagógico ou elitista das notas de T. S. Eliot em **The Waste Land**, a forma como tais notas tornaram explícitas referências inúmeras a outras obras literárias na poesia de Eliot levou críticos como Bernard Sharratt (1999) a afirmar que a realidade literária imposta pelas notas obrigaria quem quisesse ser poeta a partir daquele momento a “suar por isso na biblioteca”, já que a literatura seria agora uma profissão austera e *full-time*.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> “[...] vinte e três nomes em ordem alfabética, sem a tradicional remissão ao texto, incluindo poetas famosos, amigos pessoais, analista. Equiparando-os. Mas é um índice também ‘fingido’: nem todos os nomes que lá estão incluem-se na obra; nem todos os que estão na obra incluem-se no ‘índice’, o que o torna, portanto, apenas parcialmente verdadeiro, já que o ‘profissional’ é aquele que esconde seus ladrões, não ‘no’ índice onomástico, mas sim ‘do’ índice onomástico. Como descobrir a ladroagem?” (CAMARGO, 2003, p. 148).

<sup>10</sup> Verificável no caderno **Meios de Transporte**, presente no arquivo da poeta no Instituto Moreira Salles.

<sup>11</sup> “[...] uma tarefa impessoal de armazenar palavras e frases, se tornar um catalisador cada vez mais afinado, um instrumento preciso de sentimento, com as qualificações mínimas de um sentimento por toda a literatura europeia nos próprios ossos”. (SHARRATT, 1994, p. 225, tradução própria).



A biblioteca é uma imagem recorrente nos poemas de Ana Cristina Cesar. Em **Luvás de Pelica**, por exemplo, o verso: "atrás das altas vidraças de onde leio os metafísicos, meu bem." (CESAR, 2013, p. 55), faz referência à mesma biblioteca inglesa citada no ensaio "Pensamentos Sublimes sobre o Ato de Traduzir", onde a poeta lê John Donne. O poema **arte-manhas de um gasto gato** inclui data de escrita e também local: "PUC, 2.10.72 — Biblioteca Padre Augusto Magne." (idem, p.187,188). Literalmente escrito na biblioteca, o poema faz referência ao próprio T. S. Eliot, tanto a seu **book of practical cats**, como a **Prufrock**: "Eliot e os gatos de Eliot ('Practical Cats')/Os que não sei/ e nunca escreverei na tua cama." ; "e o nome do gato?/ J. Alfred Prufrock? J. Pinto Fernandes?" (idem)

A poesia de Ana Cristina Cesar é tantas vezes "escrita na biblioteca", como sugeria Sharratt ironicamente, porém o significado dessa imagem não parece coincidir com a imagem impessoal e rígida descrita pelo crítico. É preciso, nesse ponto, reconhecer uma diferença de gênero: ser uma poeta (mulher) não é lugar comum da tradição literária, e ser uma poeta **na biblioteca** passa longe de ser uma posição estabelecida. Aliás, sete anos depois da publicação de **The Waste Land**, e suas famosas notas, Virginia Woolf publicava **Um Teto Todo Seu**, no qual as reflexões a respeito das condições da mulher em relação à escrita literária partem da experiência concreta de ser barrada na tentativa de entrar na biblioteca de "Oxbridge". Ainda que a experiência vivida pela narradora de Woolf seja tão ficcional quanto o nome da universidade (mistura entre Oxford e Cambridge), a realidade da exclusão das mulheres do ambiente acadêmico estava, naquele momento, longe de ser ficção.

Ser, portanto **uma** "poeta na biblioteca", como é o caso de Cesar, é uma possibilidade tão recente que talvez ainda carregue tons subversivos. Ana Cristina Cesar não repete a forma como Eliot respondia às tradições que desafiava em seu tempo: a diferença de gênero aqui não é mero detalhe. Além de transformar a discussão crítica a respeito da busca das referências em jogo poético, a poesia de Cesar é atravessada pelas questões de gênero e pela temática do silenciamento da voz feminina.

### **Prufrock e Senhor A**

No poema **Senhor A**, publicado em **Inéditos e Dispersos** (1985) lemos a seguinte referência a Eliot: "Na sala ao lado não há mulheres/ Falando de

Miguelângelo” (CESAR, 2013, p. 267). Trata-se de uma alusão ao célebre verso do poema **The Lovesong of J. Alfred Prufrock** (1915), “In the room the women come and go/ Talking of Michelangelo” (ELIOT, 2004, p. 48). **Prufrock** é um poema construído a partir do monólogo interior de um homem próximo da velhice, que reflete sobre suas dificuldades em relação à comunicação e aproximação com o gênero feminino. Convivem no poema uma mordaz ironia e certa “melancolia grotesca” (KENNER, 1978, p. 128) com a qual é possível, apesar do tom irônico, identificar-se. **Senhor A**, de Ana Cristina Cesar, parece replicar o paradoxo de um poema melancólico e ao mesmo tempo irônico em relação a tal melancolia, crítico dela: “Minha mulher foi viajar./Recebo em casa; velha cúmplice esquentando os pratos, sou homem, rico/ também choro” (CESAR, 2013, p. 267).

O título do poema de Eliot é um dos mecanismos pelos quais o poeta atinge esse efeito de simultânea intimidade e distanciamento irônico. Ao determinar que aquelas palavras pertencem ao personagem J. Alfred Prufrock, e não a um “eu” indeterminado, Eliot escaparia dos problemas da chamada “expressão individual”, permitindo ao leitor certo distanciamento. Esse distanciamento, porém, garantido no título, não precisa ser constantemente reiterado e, portanto, não impede a identificação, ainda que parcial, do leitor com as dores do personagem. (KENNER, 1978)<sup>12</sup>. Tudo indica que o tal “Senhor A”, sujeito do poema de Ana Cristina Cesar, que serve um jantar ao seu “casal de condenados”, doa com seu olhar “o calor que pode”, “o calor de um negócio travado a altas horas”, se parece com uma versão contemporânea de J. Alfred Prufrock, ao menos no tom solitário e irônico de sua melancolia: “sou homem, rico/ também choro” (CESAR, 2013, p. 267).

Para Hugh Kenner nos versos “In the room the women come and go/ Talking of Michelangelo”, o som das mulheres é abafado pelo nome do pintor, que representa grandiosidade e autoridade. Trata-se de “versos cujo mecanismo poético depende de um simples contraste de concepções: mulheres falando, e um visionário heroico” (KENNER, 1978, p. 130). A oposição apontada pelo crítico estabelece uma relação entre discurso supostamente elevado (masculino, na figura do artista) e discurso baixo

---

<sup>12</sup> Essa ambiguidade entre ironia distanciada e identificação presente no poema de Eliot ecoa também outros textos de Ana Cristina Cesar, cuja poesia acena diversas vezes para a ambiguidade entre ironia e confissão. Para uma discussão mais aprofundada nesse tema ver o artigo de Marcos Siscar que precede sua antologia da poeta na série Ciranda da Poesia. (SISCAR, M.: **Ciranda da Poesia: Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar**. Rio de Janeiro: ed. UERJ, 2011).

e prosaico (feminino, na fala das mulheres). No exercício de recriação de Ana Cristina Cesar, convivem a imitação da “melancolia grotesca” do texto original, bem como a ironia dessa recriação a partir de outra voz, que acrescenta justamente a negação ao único verso que nos aponta diretamente para sua fonte: “Na sala ao lado **não há** mulheres / falando de Miguelângelo” (grifo meu).

A conversação entre mulheres é crucial para o poema de Eliot (MORICONI, 2016, p. 1247), porém a presença desses supostos fragmentos de conversação é mediada por um personagem masculino, e o poema é antes de mais nada um retrato de seu universo subjetivo. Toda fala feminina presente no poema, portanto, é mediada pelo olhar masculino do personagem. Segundo Cattle (2000, p. 23), a figura feminina na poesia passa de um silêncio idealizado do século XIX, para a fala cuidadosamente calculada e intermediada pelo poeta (constantemente para fins satíricos), na poesia de Eliot e seus contemporâneos.

Sussekind (1995) atribui o acréscimo do “não” ao verso eliotiano em Ana Cristina Cesar à criação de um “contexto ainda menos nobre”, porém a negação inserida em um verso que opõe a voz feminina ao discurso artístico pode sugerir outras leituras. Essa escolha, por um lado, apresenta mais diretamente o silêncio: não há mulheres falando. Por outro lado, é a própria fala feminina da autora que se impõe à cena. O silenciamento é explicitado, mas sutilmente invertido. Não há mulheres na sala ao lado falando de Miguelângelo: há uma mulher no poema falando de Eliot, discutindo com ele. O que está sendo negado no verso de Cesar? A existência das mulheres na sala ao lado (elas não estão lá)? Ou se trataria do discurso delas que não acontece (Há mulheres na sala ao lado, mas elas estão em silêncio)? Há ainda uma terceira possibilidade: não há mulheres falando de Miguelângelo, pois estão falando de outras coisas, seu discurso é outro. O que significaria que Eliot, ou Alfred J. Prufrock, não sabe do que falam as mulheres, afinal. Nessa interpretação, a leitura de Ana Cristina Cesar partiria de uma posição reparadora, que insere imaginativamente na voz feminina mediada pelo personagem masculino de Eliot a possibilidade de outras palavras. Dissolve-se a oposição apontada por Kenner entre as “mulheres triviais” e o “visionário heroico”: se não é de Miguelângelo que essas mulheres imaginárias falam, o discurso feminino é sequestrado das mãos de Eliot e devolvido às mulheres (imaginativamente). Se o poema de Ana Cristina Cesar pode, pelos próprios pressupostos eliotianos, transformar a tradição, introduz uma dimensão

temporal nova: não havendo mulheres falando de Miguelângelo, tampouco há mulheres silenciadas pela grandiosidade masculina.

Retomando brevemente o título do poema de Cesar, o mecanismo de distanciamento que se opera a partir do nome completo do personagem no poema de Eliot é subvertido pelo uso da única letra. “Senhor A” se refere a Alfred, segundo nome do personagem de Eliot? Há também um jogo sonoro que não deve nos escapar, sugerindo a homofonia com a palavra “senhora”, além da sugestão da inicial da própria poeta. A voz feminina se insere em detalhes e vestígios, através das apropriações e **vampiragens** de Ana Cristina Cesar.

Ora, **Senhor A** propõe, por um lado, uma resposta a essa apropriação que o poema moderno exerce em relação à linguagem feminina. Por outro lado, porém, o poema de Cesar resguarda a ambiguidade, presente em **Prufrock**, de um personagem autoirônico, uma sátira desse homem e sua relação com as mulheres. A relação com o poema de Eliot não é de simples paródia, na sua leitura há adesão e suspeita em tensão. A transformação do objeto original nas **vampiragens** depende também da introjeção de algo desse objeto, mas não acarreta a destruição dele. Poderíamos interpretar a relação com o poema “original” como uma posição de leitora que transita entre a paranoia e a reparação. Para Sedgwick, há práticas reparadoras pouco reconhecidas e exploradas em diversas manifestações intertextuais de grupos que sofrem exclusão, porém tais práticas são geralmente interpretadas apenas pelo viés da leitura paranoica, como simples paródia (SEDGWICK, 2020, p. 418)<sup>13</sup>.

No caso de Sedgwick, a discussão gira em torno de manifestações culturais produzidas ou consumidas pelo público LGBT e **queer**<sup>14</sup>, porém a ideia pode contribuir para a crítica feminista, permitindo a leitura de um nível pouco explorado do diálogo entre os textos literários em questão. Sem perder de vista as críticas, uma prática de leitura reparadora permite ao sujeito, na interpretação de Sedgwick, reorganizar e

<sup>13</sup> A prática de leitura reparadora, não sendo totalmente dissociável da leitura paranoica, por se tratarem ambas de posições entre as quais o sujeito transitaria, não é entendida pela autora como forma única ou ideal de leitura e interpretação da realidade e das obras da cultura, mas como prática pouco explorada por uma cultura que tende ao que ela denomina “consenso paranoico”, e que merece ser considerada na sua potencialidade criativa e produtiva.

<sup>14</sup> Sedgwick cita a estética **camp** como exemplo específico de manifestação cultural **queer** que tende a ser lida de forma paranoica e mereceria uma releitura reparadora: “Por exemplo, a prática do *camp*, identificada como *queer*, pode ser seriamente mal interpretada quando vista, como é por Butler e outras, através de lentes paranoicas. O *camp* é frequentemente entendido como adequado unicamente para fins de paródia, desnaturalização, desmistificação e exposição debochada de elementos e premissas da cultura dominante” (SEDGWICK, 2020, p.418).

conferir plenitude a um objeto falho, que então possa ter os recursos para nutrir o sujeito. As **vampiragens** de Ana Cristina Cesar, como apontava Camargo, não destroem o objeto original, mas encontram formas de transformação sutil e profunda, ao mesmo tempo que fazem desse objeto fonte de nutrição<sup>15</sup>. Se a tradição moderna, aqui representada pela voz de Eliot, é insuficiente para nutrir a voz poética feminina, é num gesto que passa também pela leitura reparadora, que essa mesma voz encontrará seu espaço, justamente a partir de ecos eliotianos.

### Ana e Marina

No último segmento do presente artigo, apresento um breve exemplo das possibilidades que a leitura da poesia intertextual de Ana Cristina Cesar pode suscitar na nossa própria leitura da tradição, especificamente da poesia de T. S. Eliot. Nesse sentido, defendo a hipótese de que a posição hermenêutica da leitora feminista diante de obras de autores como T. S. Eliot pode adquirir um viés reparador a partir da mediação da obra de poetas como Ana Cristina Cesar.

Um dos interesses críticos da edição **Antigos e Soltos** (2008), organizada por Viviana Bosi a partir dos textos da chamada Pasta Rosa, presente no arquivo de Ana Cristina Cesar, é a possibilidade de acessar manuscritos e datiloscritos de diversas versões dos textos da poeta, testemunhando alguns dos seus procedimentos criativos. É possível perceber que a elisão aparece como procedimento central, na medida em que diversos textos aparecem em três a cinco versões, cada uma mais curta do que a anterior. Um desses rascunhos, já citado aqui, teve o breve trecho final publicado em **Cenas de Abril** com o título **Final de uma ode**, referência inclusive à elisão do resto do texto. A diferença entre tom, temas e vocabulário usados nos trechos longos que antecedem o segmento publicado permitem a leitura do trecho mais como um texto à parte do que como rascunho, sem perder de vista que, na escrita da poeta, rascunho e poema acabado são categorias de limites pouco claros. Novamente, como no caso do **Índice Onomástico**, Eliot faz parte das referências presentes no texto em processo, mas é elidido da versão final. Da mesma forma, a

---

<sup>15</sup> Como já vimos, o ato de vampiragem, na interpretação de Camargo, de um lado “nutre o vampiro”, e de outro transforma o ser vampirizado em semelhante, garantindo a ambos a imortalidade: “(...) não há morte, há transformação, há recriação [...] Identificam-se apesar das diferenças” (CAMARGO, 2003, p. 150).

imagem já comentada dos alunos que buscam as fontes ocultadas pela poeta com benevolência (“(...) abro mordaz as aspas etc”), trecho inicial citado na página três deste artigo) também está oculta, mas faz parte do processo:

[...] abro mordaz as aspas para ocultar as fontes e nas escolas os alunos se esforçam (estava no jornal) para descobrir as identidades dos autores, mas eu benevolente oculto com garbo (lembra do garbo) as fontes. Meu deus, como os garbos, e as fontes, me perseguem. Minhas conjecturas estão chegando a um alto grau de rigor e funcionalidade. Meu deus como eu me amo alucinadamente, mas: MEREÇO EU O TEU PERDÃO? Digamos: *What seas what shores what grey rocks and what islands what images return o my daughter*. Mas como? como? assinar este monumento, esta cópia de estados íntimos, esta elevação sublime, esta assunção para os céus, esta lista de prazeres? Mas enfim sinto que te mereço, e sinto que meus escrúpulos não foram em vão [...] (CESAR, 2008, p. 216).

Entre as versões da pasta rosa, algumas excluem especificamente o trecho que fala dos alunos na escola, elisão interessante pelo seu tom performativo: o texto seria cortado justamente depois da frase “abro mordaz as aspas para ocultar as fontes”, executando o gesto de ocultamento descrito. Vale frisar também a ironia de abrir aspas não para evidenciar fontes, mas ocultá-las. Os alunos, está claro, somos nós, leitores, buscando identificar a intertextualidade, na própria “jornada pelo Cálice Sagrado”, ironizada por Eliot. A frase que se destaca no texto de Ana Cristina Cesar, única em inglês, é referência ao poema **Marina** (1930), de Eliot: “*What seas what shores what grey rocks and what islands [...] what images return o my daughter*” (ELIOT, 2004, p.222).

A frase que precede a menção ao poema **Marina**, destacada por meio das letras maiúsculas, traz ao poema o peso da culpa: “me amo alucinadamente, mas: MEREÇO EU O TEU PERDÃO?” A necessidade de perdão vem do amor-próprio excessivo? Ou pede-se perdão pelo roubo dos versos de Eliot? A pergunta “como?” parece se referir justamente ao gesto de apropriação: “Mas como? como? assinar este monumento, esta cópia de estados íntimos, esta elevação sublime, esta assunção para os céus, esta lista de prazeres?” Talvez o excessivo amor-próprio seja, ironicamente, a ousadia de assinar os versos de Eliot. A enumeração hiperbólica eleva a obra **vampirizada** ao nível de algo sublime, santificado, tornando o gesto de apropriação ainda mais recriminável (“remorso de vampiro”). Por fim algo parece apaziguar: “Mas enfim sinto que te mereço, sinto que meus escrúpulos não foram em

vão”. Parece se tratar do merecimento da presença poética de Eliot em meio ao seu texto, e nos sugere a leitura do poema de Eliot.

Marina é originalmente um poema intertextual por excelência, já que deriva da peça **Péricles** de Shakespeare, na qual o personagem principal, voz da enunciação do poema de Eliot, reencontra, depois de muitos anos, sua filha perdida, Marina.

What seas what shores what grey rocks and what islands  
 What water lapping the bow  
 And scent of pine and the woodthrush singing through the fog  
 What images return  
 O my daughter.  
 (ELIOT, 2004, p. 222).

A única voz no poema é a do pai, que celebra o reencontro da filha perdida, triunfo sobre a morte. Na penúltima estrofe do poema, Marina é representada pela metáfora da embarcação que sofre as consequências do tempo, do mar e das condições climáticas, mas persiste: “a pintura ao calor estala”, “A cordoalha frouxa e o velame em farrapos” (Tradução de Ivan Junqueira. 2004, p. 223). A metáfora, porém, se desenvolve e se mescla com a figura dela, a filha, a quem ele aos poucos reconhece (“Eu o fiz, e esqueci/ E recordo.”<sup>16</sup>) e gradualmente também se torna metáfora do próprio pai que reflete sobre sua velhice.<sup>17</sup> É ele que se torna o barco envelhecido, e ao se deparar com a filha percebe, no reflexo da vida dela, o anúncio do fim da sua.

Por mais que a sensação geral do poema seja de um feliz reencontro, é possível ler a presença da culpa nas entrelinhas, principalmente por meio da epígrafe: “*Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga?*”, que se refere a **Hércules Furioso**, tragédia de Sêneca. A tragédia conta o mito clássico em que Juno decide se vingar de Hércules e faz com que ele seja acometido por um delírio que o leva a matar seus filhos. O verso utilizado por Eliot como epígrafe para **Marina** diz respeito ao momento em que Hércules acorda de sua loucura e se pergunta onde está, momento que precede a percepção trágica dos horrores que cometeu. Ecoando as perguntas de

<sup>16</sup> No original: “*I made this, I have forgotten/ And remember.*” A escolha de tradução desses versos pode tornar a leitura da metáfora do barco como a filha menos intuitiva. O artigo masculino em “eu o fiz” concorda com o termo “barco”, mas este aparecerá no poema diversos versos depois, e no poema de Eliot está claro que a embarcação se trata de uma metáfora da filha perdida/esquecida e reencontrada. Por não ser genericado em inglês, o verso original parece mais natural na leitura.

<sup>17</sup> “Assim, o foco de sua visão muda, e ele percebe que seu barco está praticamente inapto para o mar” (WILLIAMSON, 1998, p.187).

Hércules, Eliot insere no poema o horror do medo e da culpa vividos pelo herói, paralelamente temidos em Péricles (que pensa ter perdido a filha). O horror prefigurado pela epígrafe se dissolve na medida em que Péricles reconhece o rosto de Marina, e se liberta da culpa por sua morte. Esses sentimentos formam uma sequência de ecos literários, que aparecem no poema de Ana Cristina Cesar: “MEREÇO EU O TEU PERDÃO? [...] Mas sim, enfim sinto que te mereço, e sinto que meus escrúpulos não foram em vão, mas enfim a-mo- te”.

Trata-se, então, do perdão que o pai pede à filha, reproduzindo Eliot, ou, em contraponto, no poema de Cesar, do perdão que ela se pergunta se merece, por roubar a ele suas palavras? Diante da relação entre esses poemas vale a pena pensar a questão da filiação literária, discutida por Sandra Gilbert e Susan Gubar no livro **The Madwoman in the Attic**, importante obra da crítica literária feminista dos anos 70 (para o qual Ana Cristina Cesar esboça uma resenha<sup>18</sup>). Na obra, Gilbert e Gubar discutem a problemática da escritora em relação a uma tradição literária masculina, com a qual ela está impossibilitada de lidar como fazem os autores homens, segundo Harold Bloom. Em sua busca edipiana por destronar o pai literário e tornar-se o novo monarca, nova referência canônica da literatura estabelecida, o poeta/escritor passa por um processo de **angústia de influências**. Na obra estudada por Cesar, Gilbert e Gubar apontam como, para a mulher, esse mesmo modelo se torna problemático: impossibilitada de superar a ansiedade dessa tradição onde ela não se encaixa, surgiria aquilo que as autoras denominam **angústia da autoria** (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 49). Superar essa angústia estaria na base da possibilidade mesma de escrever. A escrita literária em si, diante de uma tradição majoritariamente masculina, é desafio histórico para a mulher. Enquanto o escritor homem faz parte de um ciclo que substitui uma autoridade masculina por outra de uma nova geração, a mulher poeta é excluída desse ciclo, estagnada na **angústia da autoria**. A relação de filiação literária aqui transparece quando Ana Cristina Cesar se apropria do discurso de Eliot em Marina, jogando com a inversão dessa culpa, e a superação da mesma: ele pai, ela filha?

<sup>18</sup> É possível encontrar, no arquivo de Ana Cristina Cesar, as anotações para uma resenha do livro de Sandra Gilbert e Susan Gubar, como comenta Maria Lucia de Barros Camargo (CAMARGO, 2003, p. 75).



É significativo perceber na construção criada por Eliot a escolha por um discurso de renúncia: de sua vida pela vida da filha. Como se, ao descobrir que a filha que acreditava ter perdido ainda está viva, Péricles fosse capaz de reconhecer o momento de abdicar de sua própria vida, passando-a adiante, como herança.

Esta forma, este rosto, esta vida  
 Vivendo por viver numa esfera de tempo que me excede. Que eu  
 possa  
 Renunciar à minha vida por esta vida, à minha fala pelo inexpresso,  
 O desperto, lábios abertos, a esperança, os novos barcos<sup>19</sup> (ELIOT,  
 2004, p.225).

A renúncia anunciada por Péricles não é apenas a sua vida pela vida nova na figura de Marina, mas a renúncia do seu discurso, sua voz, por aquela que ainda está em silêncio: “my speech for that unspoken” (idem, p. 225), no original. Trata-se de uma renúncia à nova geração, na figura de Marina: sua fala silencia para dar lugar à fala dela, de quem ainda não teve voz, aquela que desde o início do poema estava presente, mas em silêncio. Ele entende que é preciso renunciar ao lugar de criador do discurso para que as palavras sigam em outras vozes. A filha, como o barco feito por ele, ganhará vida e voz próprias, um lugar no discurso. Por esse prisma, o silêncio aqui ganha uma espessura afetiva particular, dramatizando-se numa vivência de pai e filha que pode se transferir para outra vivência, de autor homem canônico da tradição para poeta mulher da contemporaneidade.

É possível argumentar que a voz feminina é suprimida, e que a comparação à embarcação pode representar uma objetificação do corpo feminino, assim como uma relação de posse com a filha (“Eu o fiz”), o que poderia ser tema para uma crítica feminista ao poema. O argumento, partindo de uma leitura informada pela suspeita, não seria descabido. Talvez, porém, possamos dizer com Sedgwick, que essa leitura faria parte da posição paranoica. Tendo, porém, o poema de Ana Cristina Cesar como mediador, é possível aderir a uma leitura ainda feminista, porém de posição reparadora em relação ao poema de Eliot. A recorrência da intertextualidade eliotiana em sua poesia, o tema ironizado da busca pelas fontes, e finalmente as **vampiragens** do poema Marina permitem estabelecer entre Ana Cristina Cesar e T. S. Eliot uma

<sup>19</sup>“This form, this face, this life/ Living to live in a world of time beyond me; let me/ Resign my life for this life, my speech for that unspoken,/The awakened, lips parted, the hope, the new ships” (ELIOT, 2004, p. 224).

relação complexa de filiação literária, que nos remete à problemática da angústia de autoria de Gilbert e Gubar. Por meio dessa mesma relação estabelecida, porém, essa filiação literária cria as possibilidades para uma leitura feminista reparadora do poema de Eliot. As palavras de Cesar passam pela ironia mas também pela relação afetiva, chegando ao merecimento das palavras da tradição, assumindo o tom de culpa do poema de Eliot, mas também o encontro feliz, que conduz a uma leitura de Eliot pelo viés da identificação e afeto que se inscreve na dedicação do pai à filha, no seu desejo de abrir mão de sua vida/voz pela dela, num gesto de reconhecimento da nova vida e novos valores que ela pode representar, em relação ao seu lugar enquanto geração que se despede.

Esse aspecto de identificação, necessário à leitura que tenciona propor uma alternativa criativa para ler a própria leitura da apropriação de Ana Cristina Cesar, a qual passa (sempre) pelo questionamento, conduz a aceitar também que a poeta se projete imaginativamente na imagem de Marina. Em suma, a relação com Eliot não é simplesmente de conflito, suspeita e ironia, mas passa inclusive pela identificação com essa filha que recebe do velho poeta o sopro de vida. Por meio desse poema em que os versos de Marina são incluídos, Ana Cristina Cesar poeta está legitimada a preencher um vazio de discurso deixado pela personagem feminina de Eliot, e encontrar no poeta, cuja obra é tantas vezes explicitamente excludente, a possibilidade de sustento e nutrição para a sua própria poesia, como propõe Sedgwick.

A metáfora do barco para descrever a filha que Péricles reencontra nos remete à sobrevivente de um naufrágio, encontrada à deriva em meio ao mar, o próprio barco perdido, reforçado também pelo nome Marina. Nos poemas de Cesar abundam imagens marítimas, principalmente o cais e o barco à deriva, contribuindo para a força dessa leitura de Ana Cristina Cesar como “filha poética”, à deriva.

Não está morrendo, doçura.  
Assim como eu disse: daqui a dez anos estarei de volta.  
Certeza de que um dia nos reencontramos.  
Doçura, não está morrendo.  
Barca engalanada adernando,  
mas fixa: doçura, não afoga.  
(CESAR, 2013, p. 290).

A imagem da embarcação atingida pelo tempo, mas ainda assim resistente, utilizada por Eliot para representar a filha que resistiu ao mar ecoa no poema acima, que afirma o reencontro, como o de Marina com seu pai. A barca do poema de Ana Cristina Cesar não é maltratada pelas condições, como a de Eliot (“a pintura ao calor estala”, “velame em farrapos”), mas “engalanada”, enfeitada. Ou, como um texto engalanado, pleno de citações eruditas. Sua barca (feminina, aliás) está adernando (inclinada pelo mar, forçada pelas ondas, a ponto de emborcar), “mas fixa”: ela resiste. A figura da filha no poema de Eliot resiste ao naufrágio e seguirá com a promessa do pai, que renuncia à sua voz pela dela, “lábios abertos, a esperança, os novos barcos” (ELIOT, 2004, p. 225)<sup>20</sup>. A resistência é espelhada no final no poema de Cesar: “doçura, não afoga”.

Se a relação que a poesia de Ana Cristina Cesar estabelece com T. S. Eliot passa pela transformação das discussões em torno da intertextualidade em procedimento poético, no jogo de esconder e revelar as “fontes”, as **vampiragens** a partir dos textos de Eliot transformam imaginativamente o lugar da voz feminina (ou do seu silêncio) na escrita do poeta moderno. Se no poema **Senhor A** é possível ler aspectos de uma releitura de paródia em relação a **Prufrock** de Eliot, é também em pontos de identificação e ressignificação que sua releitura parece passar pela posição reparadora da leitura, na medida em que seu poema não se resume a ironizar os problemas do silêncio e manipulação da voz feminina, mas transformar e resgatar essas vozes imaginativamente. Como procurei demonstrar, é possível fazer uma leitura feminista reparadora do poema **Marina**, de Eliot, mediada pelas referências que ecoam nos textos de Ana Cristina Cesar. As particularidades das propostas intertextuais de Cesar incentivam releituras da relação entre a figura da escritora e nomes de autoridade da tradição literária, leituras que permitem esboçar a ultrapassagem de um viés talvez maniqueísta. Reconhecendo a importância de ideias fundamentais da crítica literária feministas dos anos 1970, como a angústia de autoria gerada pela problemática da metáfora da filiação literária para a mulher, o diálogo com conceitos como a leitura reparadora de Sedgwick permite reler obras da tradição literária de modo transformador, sem ignorar a crítica. As propostas poéticas intertextuais de Ana Cristina Cesar parecem ir nessa direção. Compreendendo as

---

<sup>20</sup> “*The awakened, lips parted, the hope, the new ships*” (idem, p. 224).

possibilidades da mobilidade entre posições paranoicas e reparadoras de leitura e crítica, a análise de processos alusivos e intertextuais na literatura de mulheres em relação a certa tradição por vezes misógina pode fazer jus a procedimentos de imaginação e criatividade nesses textos que, sem deixar de lado o viés crítico em relação a tal tradição, encontram nela e no diálogo com ela os recursos e as possibilidades imaginativas para o sustento de suas próprias vozes.

## Referências

BOSI, V. Tal ser tal forma: comentário de textos inéditos de Ana Cristina Cesar. **Poesia sempre**, n 19, dezembro 2014.

CAMARGO, M. L. **Atrás dos olhos pardos**. Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Chapecó: Argos, 2003.

CATTLE, S. Myth, allusion, gender, in the early poetry of T. S. Eliot. 2000. Tese de doutorado (Universidade de Edimburgo, 2000).

CESAR, A. C. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Antigos e soltos**. Poemas e prosas da pasta rosa. Org: Viviana Bosi. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2008.

ELIOT, T. S. **Poesia. T. S. Eliot**: Obra completa. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2004.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Act Editora S.A., 1989.

GILBERT, S.; GUBAR, S.: **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. New Haven/London: Yale University Press, 1979.

KENNER, H. Prufrock. In: SOUTHAM, B. **'Prufrock', 'Gerontion', Ash Wednesday and other shorter poems**. Palgrave: Casebook series, 1978.

KENNER, H. The invisible poet: T. S. Eliot. Methuen: University Paperbacks, 1965.  
LAITY, C. (org.). **Gender, Desire, and Sexuality in T. S. Eliot**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

MORICONI, I. **Ana C.:** O sangue de uma poeta. Editora E-Galáxia Ebooks, 2016.

RIAUDEL, M. "Carta de Paris": Ao pé da letra... **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v1, n 9, 2006.

SEDGWICK, E. K. Paranoid Reading and reparative Reading, or you're so paranoid you probably think this essay is about you. In: \_\_. **Touching Feeling: affect, pedagogy, performativity**. Durham: Duke University Press, 2003, Cap. 4, p.123-151.

SEDGWICK, E. K., Ruggieri, M., Nogueira, C., Romão, L., Saldanha, F., Natali, M., & Melo, R. (2020). Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. **Remate De Males**, 40(1), 389-421. Jan/jun 2020.

SHARRATT, B. Eliot: Modernism, postmodernism and after. In: MOODY, A (org). **The Cambridge companion to T. S. Eliot**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

SUSSEKIND, F. **Até segunda ordem não me risque nada: Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1995.

WILLIAMS, H. **T. S. Eliot: The Waste Land**. Londres: Edward Arnold, 1973.

WILLIAMSON, G. **A reader's guide to T. S. Eliot: A Poem By Poem Analysis**. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1998.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Tradução: Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2004.

Recebido em 31 de agosto de 2020  
Aprovado em 16 de novembro de 2020