

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PATRICIA BARRETO MAINARDI MAESO

O MOVIMENTO NA POESIA DE ELIZABETH BISHOP

CURITIBA-PR

2018

PATRICIA BARRETO MAINARDI MAESO

O MOVIMENTO NA POESIA DE ELIZABETH BISHOP

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientação: Professora Doutora Sandra Mara Stroparo

CURITIBA-PR

2018

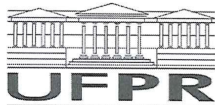
Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de
Bibliotecas/UFPR-Biblioteca de Ciências Humanas
Maria Teresa Alves Gonzati, CRB 9/1584.
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Maeso, Patricia Barreto Mainardi.
O movimento na poesia de Elizabeth Bishop / Patricia Barreto
Mainardi Maeso. – Curitiba, 2018.
236 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná . Setor
de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Orientadora : Prof^ª Dr^ª Sandra Mara Stroparo

1. Poesia americana. 2. Bishop, Elizabeth, 1911-1979. I. Título. II.
Universidade Federal do Paraná.

CDD 811.5



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **PATRICIA BARRETO MAINARDI MAESO** intitulada: **O movimento na Poesia de Elizabeth Bishop**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 28 de Março de 2018.

SANDRA MARA STROPARO

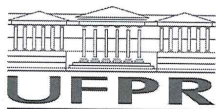
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (UFPR)

PATRICIA DA SILVA CARDOSO

Avaliador Interno (UFPR)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

ATA Nº849

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia vinte e oito de março de dois mil e dezoito às 14:00 horas, na sala 1013, Rua General Carneiro, 460, Ed. D. Pedro I, foram instalados os trabalhos de arguição da mestranda **PATRICIA BARRETO MAINARDI MAESO** para a Defesa Pública de sua dissertação intitulada **O movimento na Poesia de Elizabeth Bishop**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: SANDRA MARA STROPARO (UFPR), LUCI MARIA DIAS COLLIN (UFPR), PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação da aluna. A mestranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, SANDRA MARA STROPARO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 28 de Março de 2018.

SANDRA MARA STROPARO

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (UFPR)

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Avaliador Interno (UFPR)

A Benito e Gabriel, por tudo.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, à minha orientadora, Sandra Mara Stroparo, pelas aulas, as conversas, a paciência e a disposição em lidar com as mudanças que o caminho nos trouxe. Mas acima de tudo por me fazer uma leitora melhor de poesia.

À minha banca de qualificação, professoras Luci Maria Collin e Regina Przybycien, pela generosidade na leitura e nas contribuições.

À minha banca de defesa, professoras Luci Maria Collin e Patricia da Silva Cardoso, pela disposição e pela leitura cuidadosa do texto.

À Capes e ao CNPQ pelas bolsas no primeiro e no segundo ano de pesquisa, respectivamente. Que muitos ainda possam contar com tão importante incentivo à pesquisa no Brasil.

Aos meus professores de graduação e de pós-graduação, principalmente a Renata Telles e Waltencir Oliveira.

Aos meus professores ao longo de minha trajetória escolar, em especial os de Literatura, Língua Portuguesa e Língua Inglesa.

Ao amigo Diogo Simão por enxergar os erros que eu não conseguia encontrar.

Às minhas colegas de orientação, Ana Karla e Diamilla.

Aos meus pais, Rosa e Raul.

Aos meus irmãos, muitos, todos, espalhados pelo mundo, em Curitiba, em Salvador e em Toronto.

To my friends and former peers at IsF, for the support and everlasting friendship.

To Gabriel, for the talks, the practice and the never ending wit (I bet you weren't expecting that. Nobody is).

E a Benito: into that world inverted/ where left is always right,/ where the shadows are really the body,/ where we stay awake all night,/ where the heavens are shallow as the sea/ is now deep, and you love me.

Certos autores são capazes
de criar o espaço onde se pode
habitar muitas horas boas:
um espaço-tempo, como o bosque.

Onde se ir nos fins de semana,
de férias, até de aposentar-se:
de tudo há nas casas de campo
de Camilo, Zé Lins, Proust, Hardy.

A linha entre ler e conviver
Se dissolve como em milagre;
Não nos dão seus municípios,
mas outra nacionalidade,

Até o ponto em que ler ser lido
é já impossível de mapear-se:
se lê ou se habita Alberti?
se habita ou soletra Cádiz?

(“A Literatura como Turismo”,
João Cabral de Melo Neto)

*Is it lack of imagination that makes us come
to imagined places, not just stay at home?
Or could Pascal have been not entirely right
about just sitting quietly in one's room?*

*Continent, city, country, society:
the choice is never wide and never free.
And here, or there... No. Should we have stayed at home,
wherever that may be?*

(“Questions of Travel”
Elizabeth Bishop)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo efetuar um mapeamento da representação do movimento na obra poética da norte-americana Elizabeth Bishop, cuja produção se localiza entre 1927 e 1979, e verificar de que formas o movimento contribui para a formação de sua voz e de seu projeto poético e estético. O recorte escolhido inclui a obra poética da autora, mais especificamente os quatro livros de poesia organizados por ela mesma —*North & South* (1946), *A Cold Spring* (1955), *Questions of Travel* (1965) e *Geography III* (1976) —, analisado a partir da fortuna crítica crescente sobre sua obra e que vem sendo desenvolvida por autores norte-americanos e brasileiros de crítica literária nas últimas décadas. Buscou-se inicialmente estabelecer, a partir da biografia e do histórico de viagens da autora, qual forma de mobilidade é a mais adequada para caracterizar sua perspectiva, aqui classificada como errante. Após a análise de poemas dos quatro livros mencionados, verificou-se que o movimento tem um papel central para a gênese e o desenvolvimento de sua poética, emergindo de aspectos formais e de conteúdo, cumprindo um papel organizador de um trajeto claramente estabelecido entre a primeira e a última obra, num ciclo que se fecha. Em Bishop, movimento é ritmo, forma, imagem, tema e configura um pressuposto para seu processo de composição.

Palavras-chave: Elizabeth Bishop. Movimento. Errância. Poesia Norte-americana.

ABSTRACT

This research aims at mapping the representation of movement in the works of the North-American poet Elizabeth Bishop, whose production ranges from 1927 to 1979, and also establish how the idea of movement contributes to her voice and her poetical and aesthetical project. The chosen framework includes the author's poetry, more accurately the four poetry books she has organized herself —*North & South* (1946), *A Cold Spring* (1955), *Questions of Travel* (1965) e *Geography III* (1976) —, with resource to the rising critical work that has been developed by North-American and Brazilian literary critics in the last decades. At first, we sought to define which is the author's perspective considering the modern approach to mobility in Literature; it was considered to be that of Errantry. After the analysis of poems from the aforementioned books, the importance of movement to the genesis and the development of her poetry was confirmed, as it emerges from her works in formal aspects and content. Movement has an organizing role in a trajectory from the first to the last book, in a full circle. In Bishop's poetry, movement means rhythm, form, imagery, and theme, and configures a presupposition in her composition process.

Keywords: Elizabeth Bishop. Movement. Errantry. North-American Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. VIDA EM MOVIMENTO.....	20
2. INFLUÊNCIA, VOZ, IMAGEM E MOVIMENTO.....	42
2.1 IMAGENS E MOVIMENTO.....	68
2.1.1 EXTERIORIDADE E SUPERFÍCIE	71
2.1.2 A MEMÓRIA COMO MOVIMENTO.....	75
3. <i>NORTH & SOUTH</i>	81
4. <i>A COLD SPRING</i>	110
5. <i>QUESTIONS OF TRAVEL</i>	134
5.1 <i>BRAZIL, A PRIMEIRA PARTE</i>	135
5.2 <i>In the Village</i> – Um conto cercado de poemas por todos os lados.....	161
5.3 <i>ELSEWHERE, A SEGUNDA PARTE</i>	164
6. <i>GEOGRAPHY III</i>	180
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	222
REFERÊNCIAS	229

INTRODUÇÃO

Cerca de três semanas após a morte de Elizabeth Bishop, ocorrida em 06 de outubro de 1979, a revista *New Yorker*, que já publicara vários de seus textos ao longo dos quarenta anos anteriores, apresentou um poema inédito da autora, intitulado *Sonnet*. Tivemos a oportunidade de analisar esse poema em um ensaio escrito ainda durante a graduação em Letras, um trabalho que, se nos permitiu um primeiro aprofundamento na obra de Bishop, levantou muito mais questionamentos do que conclusões fechadas. Reproduzimos o poema a seguir:

*Caught – the bubble
in the spirit-level,
a creature divided;
and the compass needle
wobbling and wavering,
undecided.
Freed – the broken
thermometer’s mercury
running away;
and the rainbow-bird
from the narrow bevel
of the empty mirror,
flying wherever
it feels like, gay!*¹
(BISHOP, 1983, p. 192)

A técnica apurada e a aparente facilidade com que a autora manipula uma das formas mais tradicionais da poesia foram consideradas instigantes: trata-se realmente de um soneto, com catorze versos, que segue a lógica silogística de apresentação, ainda que com versos mais curtos do que o habitual. Embora não haja uma divisão visual evidente, há uma separação sintática entre o sexteto inicial e a oitava que o sucede, que implica uma tensão entre as ideias de estar cativo (*Caught*) e livre (*Freed*). A segunda parte não é uma consequência lógica da primeira, mas, no uso que Bishop faz da tradição, é um paralelo que, entretanto, leva a uma consequência: a libertação do pássaro-íris que habita a fronteira do espelho.

A oposição entre o estático e o móvel, com vantagem para o segundo, que redundava no desfecho do poema, nos despertou uma série de questionamentos

¹ Cativas — a bolha/ no interior do nível,/ um ser dividido;/ na bússola, a agulha/ oscila, em terrível/ irresolução./ Libertos — o azougue,/ quebrado o termômetro,/ escorre no chão;/ o pássaro-íris/ pula do bisel/ do espelho vazio,/ e voa no céu/ sem rumo, feliz!// 1979 (BISHOP, 2012a, p. 387).

acerca da importância do *movimento* na poesia de Bishop. Ao longo do texto, outros indicativos de que a ideia de movimento tinha relevância para a obra da autora foram se revelando. Na primeira parte do poema, a bolha oscilando dentro do nível é uma metáfora para a tensão de ter estabilidade por meio de uma imobilidade que aprisiona o indivíduo: “*Caught — the bubble/ in the spirit bevel,/ a creature divided*”. Assim também a bússola, que oscila em uma margem estreita, mas não aponta caminho algum. Na segunda parte, indicada pela palavra “*Freed*”, temos uma estrutura paralela à dos primeiros versos, mas agora o instrumento de precisão empregado está quebrado: o mercúrio flui, livre, para fora das paredes transparentes que o encapsulavam, metáfora para as limitações que mantêm o indivíduo preso à imobilidade. Tais restrições não são físicas, mas abstratas, emocionais, sociais e psicológicas, e foram rompidas.

As imagens continuam a ser apresentadas em metáforas sucessivas que se desdobram em outras. O pássaro, pousado na borda do espelho, deixa seu poleiro e o movimento, que antes era do mercúrio que corria para fora do termômetro, se torna voo. O indivíduo, que fora bolha, agulha e mercúrio, agora é um pássaro colorido que pode voar livre e sem destino. O texto se desdobra num raciocínio complexo, que vai da imobilidade absoluta para a identificação com o pássaro e a liberdade. No desdobrar das imagens, vemos a própria ideia do poema acontecer um verso após o outro em *movimento*.

Esta primeira análise nos levou a buscar outros poemas e a descobrir uma poeta deslocada, difícil de categorizar, como aponta Kalstone:

[Bishop] sempre foi difícil de localizar. Nos estudos de poesia norte-americana ela não está ligada a nenhuma escola. Teve, desde o início, sua cota de prêmios e de reconhecimento; seu trabalho é admirado por muitos poetas que não se admiram mutuamente(1977, p. 12).

Sua produção localiza-se em um momento de indefinição, ainda influenciado pelas profundas rupturas estéticas e temáticas operadas pelos autores modernistas, mas ainda sem uma resposta clara a tais rupturas. Bishop emprega elementos modernistas, mas busca novas formas de estruturar o discurso poético, diferentes das empregadas por seus antecessores imediatos. Um exemplo disso está na forma como se dá sua expressão de subjetividade. Embora influenciada pela despersonalização dos modernos, a leitura de sua obra — e especialmente de seus

poemas de maturidade (a partir de *Questions of Travel*, seu terceiro livro), mostra uma subjetividade crescente, que inclui elementos biográficos, embora não dependa deles. Apesar disso, sua obra jamais flertou com o confessionalismo que caracteriza parte dos autores pós-modernistas de seu país natal. Elizabeth Bishop é uma poeta do limite entre o modernismo e o pós-modernismo norte-americanos, pertencendo a ambos e a nenhum.

A partir da leitura da poesia completa de Bishop, identificamos que o desenvolvimento da ideia de movimento era um elemento recorrente em sua obra. Por isso, este trabalho efetua um mapeamento da representação do movimento na obra poética bishopiana, com o objetivo de verificar de que formas o movimento contribui para a formação de sua voz e de seu projeto poético, juntamente com outros elementos importantes, como a visualidade característica de seus poemas. O que se postula é que, além desta visualidade que redundava em uma estética de exterioridade e superfície — característica identificada e analisada por vários autores e considerada canônica pela crítica literária acerca da obra de Bishop —, o movimento é um elemento decisivo para a constituição do fazer poético da autora. No escopo deste trabalho, assumimos que movimento é a percepção de deslocamento no espaço e no tempo, uma operação que leva à transformação das imagens e do pensamento expressos no poema e pode ser percebida pelo leitor como elemento que impulsiona o projeto estético da poeta.

Para identificarmos de que formas o movimento é representado por Bishop em sua obra, foi necessário recortar a produção da autora e tomar algumas decisões acerca do que seria incluído no *corpus* a ser analisado. A primeira delas foi a de trabalhar apenas com a *poesia* de Bishop, composta de um número relativamente pequeno de textos — pouco mais de cem no total. Partimos do conjunto completo de livros de poemas da autora, publicados em vida e póstumos, que inclui: *North & South* (1946); *Poems: North & South - A Cold Spring*² (1955); *A Cold Spring* (1956); *Questions of Travel* (1965); *The Complete Poems* (1969); *Geography III* (1976); *The Complete Poems: 1927- 1979* (1983); *Edgar Allan Poe & The Juke-box: Uncollected*

² A primeira edição de *A Cold Spring* inclui todos os poemas do livro anterior pois a obra foi considerada curta demais pela Houghton Mifflin, editora de Bishop naquele momento. No ano seguinte, o livro foi publicado num volume próprio.

Poems, Drafts, and Fragments (2006); *Poems, Prose and Letters* (2008) e *Poems* (2011)³.

Considerando estes títulos, uma vez que a meta era mapear e analisar a forma como o movimento figura na obra poética bishopiana e contribui para sua estruturação, assumimos que uma obra literária organizada por seu autor tem características diferentes de antologias com seleção e organização de um editor. Um exemplo disso é a obra *Poemas do Brasil*, uma edição que apresenta os textos em que o país é poeticamente representado por Bishop: uma compilação importante e utilíssima, quanto mais para leitores brasileiros de poesia (já que a relação de Bishop com o país é um fator que gera interesse), mas que retira os poemas do contexto original determinado pela autora. O nosso raciocínio foi o de que, embora antologias sejam excelentes formas de se ter acesso à obra de um autor específico, nelas a intenção do projeto poético original não é preservada e, portanto, informações importantes sobre a criação de um *trajeto* poético, em um projeto estético definido, acabam perdidas.

Com base nessa lógica, estabelecemos que os livros utilizados como base para a análise seriam aqueles que a autora organizou pessoalmente. São eles: *North & South* (1946); *Poems: North & South - A Cold Spring* (1955); *Questions of Travel* (1965) e *Geography III* (1976). A eles tivemos acesso por meio da edição de sua poesia completa, *The Complete Poems: 1927-1979* (1983). Este compila os quatro livros e os poemas publicados em outros meios (como revistas e jornais). Sua estrutura é composta por nove seções: *North & South*, o primeiro livro; *A Cold Spring*, o segundo; *Questions of Travel*, o terceiro (que reproduz todos os poemas originalmente incluídos na primeira publicação, mas não inclui o conto *In the Village*, que marca a divisão da obra em duas partes); uma seção denominada *Uncollected Work*, que apresenta os poemas inéditos da antologia *The Complete Poems* (1969); segue-se o quarto livro organizado pela autora, *Geography III*; as duas seções seguintes compilam textos publicados anteriormente em revistas, *New Poems* e *Uncollected Poems*; elas são sucedidas por *Poems Written in Youth*, que reúne os textos produzidos ainda no curso preparatório para o *College*, publicados na revista da Walnut Hill School e jamais republicados até 1983. A parte final do livro apresenta traduções de poemas a partir do português, do francês e do espanhol.

³ As datas se referem sempre à primeira edição de cada obra em sua publicação nos Estados Unidos, país natal de Elizabeth Bishop.

The Complete Poems: 1927- 1979 (1983) é uma edição bastante completa, que inclui textos raros, perdidos nos trâmites de publicação. Este é o caso de “*Pleasure Seas*”, que fora aceito pela revista *Harper’s Bazaar*, mas não foi publicado. Entretanto, o volume não inclui o poema “*It is marvellous⁴ to wake up together*”, ao qual tivemos acesso no volume *Poemas Escolhidos de Elizabeth Bishop*, tanto em sua forma original como na tradução de Paulo Henriques Britto.

Embora nossa pesquisa se concentre na poesia de Bishop, é preciso citar também os trabalhos em prosa de nossa autora. Bishop produziu contos e os publicou em revistas norte-americanas, como a *Harper’s Bazaar* e a *New Yorker*. Sua prosa foi publicada em livro apenas após sua morte: *The Collected Prose* (1984); *Poems, Prose and Letters* (2008) e *Prose* (2011). Parte de suas cartas também foi publicada postumamente, embora haja uma quantidade considerável de correspondência acessível nos arquivos pessoais de Bishop, hoje armazenados no Vassar College, *alma mater* da poeta. Os volumes de cartas são *One Art: Letters* (1994) e *Words in Air: the complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell* (2008). Em 1996 foram publicados uma edição de entrevistas concedidas pela autora intitulada *Conversations with Elizabeth Bishop* e um volume compilando suas pinturas⁵, chamado *Exchanging Hats: Paintings*. Ainda, Bishop co-organizou o volume *An Anthology of Twentieth Century Brazilian Poetry* (1972), no qual figuram algumas de suas traduções.

As demais traduções feitas por Bishop foram publicadas em revistas e jornais, assim como seus contos, e foram compiladas em *The Complete Poems: 1927- 1979*, constituindo sua última seção como assinalamos. O romance *Minha Vida de Menina*, de Helena Morley (pseudônimo de Alice Brandt), foi publicado como *The Diary of Helena Morley* em 1957 com tradução de Bishop.

Sobre a estrutura adotada para este trabalho, ele está dividido em seis capítulos, além desta introdução e das considerações finais. Tal estruturação busca oferecer um panorama da mobilidade e do movimento na obra de Elizabeth Bishop, com destaque para a análise do texto literário e a busca pelas formas como a autora representa o movimento em seus versos. O primeiro capítulo traça uma biografia curta da poeta, marcando os eventos que nos parecem mais relevantes de maneira

⁴Tanto neste poema como em “*Sestina*”, de *Questions of Travel*, Bishop sempre escreve a palavra “*marvelous*” desta maneira: “*marvellous*”.

⁵ Bishop era uma apreciadora de pintura, em especial de pintura moderna, e pintora amadora, além de poeta.

a oferecer um panorama dos deslocamentos reais por ela empreendidos. A errância física de Bishop, acreditamos, configura um importante elemento para o entendimento de sua obra poética. Este capítulo ainda apresenta algumas considerações teóricas acerca de conceitos de mobilidade para que tentemos entender que tipo de indivíduo em deslocamento poderia ser Elizabeth Bishop. Viajante, turista, exilada, expatriada, errante: todos estes vocábulos implicam perspectivas em movimento, embora sejam bastante diferentes entre si. Entender de que ponto de vista nossa poeta pode estar se expressando é um exercício pertinente ao processo de entendermos como sua voz poética se estabelece e como o movimento é representado em sua obra.

O segundo capítulo é dedicado a discutir os elementos que contribuem para a formação de sua voz poética. Discorreremos, ainda que brevemente, sobre as três principais influências de Bishop — George Herbert, Gerard Manley Hopkins e Marianne Moore —, poetas que, embora separados por séculos entre si, são fundamentais para compreender a formação da poética de Bishop.

Ainda neste segundo capítulo, tecemos algumas considerações sobre o conceito de imagem que orienta este estudo e apresentamos, com base na leitura da obra bishopiana e em seus comentadores, dois eixos imagéticos a partir dos quais os poemas são analisados nos capítulos seguintes. O primeiro, que denominamos *exterioridade e superfície*, é baseado na visualidade característica de Bishop, e busca indicar como esta visualidade se entrelaça com a ideia de movimento, desdobrando-se em descrições que revelam muito, mas que também escondem; ao segundo chamamos *memória como movimento*, e estabelece a ideia de deslocamento para o passado numa reelaboração mediada pela memória.

Os quatro capítulos seguintes configuram o que consideramos a parte mais importante da pesquisa: o contato com o texto literário propriamente dito. Dedicamos um capítulo a cada livro organizado por Bishop, usando para tanto um procedimento padronizado. Cada capítulo se inicia com uma análise geral da organização dos poemas para tentar definir os critérios por ela determinados para estabelecer a sequência interna de cada obra e sua coerência. Entendemos que há uma intencionalidade nesta definição, que os poemas não estão ordenados a esmo: cada um dos livros tem um projeto particular, um *trajeto* próprio inserido no contexto do projeto poético geral da autora. Após esta análise inicial, passamos a abordar em maior profundidade alguns dos poemas que compõem cada uma das obras,

selecionados a partir da identificação de elementos que configuram movimento, bem como de sua importância na formação e nas transformações de sua voz poética. Os textos foram escolhidos a partir da análise inicial da estrutura de cada um dos livros, a partir de alguns critérios. O primeiro deles é a presença do movimento como elemento essencial do texto, por estar representado de maneira direta: este é o caso de *“The Map”*, *“Quais d’Orléans”* e *“The Imaginary Iceberg”* no capítulo 3, dedicado a *North & South*; de *“A Cold Spring”*, *“The Prodigal”* e *“Invitation to Miss Marianne Moore”* no capítulo 4, sobre o livro *A Cold Spring*; no capítulo 5, sobre o livro *Questions of Travel*, os poemas ligados a este critério são *“Arrival at Santos”*, *“Brazil, January 1, 1502”*, *“Questions of Travel”* e *“Manners”*; no capítulo 6 temos *“Crusoe in England”* e *“The Moose”*.

O segundo critério adotado tem relação com a associação da presença clara de movimento com elementos identitários e que contribuem para o desenvolvimento da voz da autora, em especial de sua subjetividade lírica, um tema que, juntamente com o movimento, perpassa este trabalho: sua importância foi se impondo ao longo da pesquisa, tornando-o uma questão incontornável que emerge dos poemas e tem também uma ligação com a representação do movimento. Os poemas cuja seleção se deu por este critério são, no capítulo 3, *“The Gentleman of Shalott”* e *“Roosters”*; no capítulo 4 temos *“The Bight”*, *“The Shampoo”* e *“Insomnia”*, sendo os dois últimos poemas de lírica amorosa; no capítulo 5 figuram *“The Riverman”* e *“Sestina”*, além de *“Manuelzinho”*, *“Filling Station”* e *“Sandpiper”*, comentados de forma mais ligeira; no último capítulo, o de número 6, apresenta *“In the Waiting Room”* e *“One Art”*. Os critérios certamente se entrecruzam em vários dos poemas escolhidos, mas esta categorização oferece uma visão geral das principais questões que a pesquisa pretende enfrentar.

O processo de análise dos poemas inicia-se por considerações formais acerca de extensão, metro, ritmo e sonoridade; passa à paráfrase do texto e então à análise de seu conteúdo, suas imagens e não ditos, para identificar em cada um destes níveis as maneiras pelas quais o movimento emerge da poética bishopiana. E, ainda que emerja, há que se considerar que a presença do movimento não se trata de algo acidental nos versos de Bishop, mas de uma característica intencionalmente impressa no texto, ligada à concepção de nossa autora sobre poesia — ou assim nos parece. A base de nossas considerações é primordialmente o texto literário em seu original em língua inglesa, com recurso a obras de teoria e

crítica literária em geral, material esse produzido sobre a autora tanto por autores estrangeiros (com maior número de estadunidenses, compatriotas da poeta) como brasileiros, numa fortuna crítica que vem crescendo⁶.

Após a morte de Bishop sua obra tem recebido grande atenção nos estudos literários, tanto em seu país natal como no Brasil — reflexo de sua conexão com o espaço brasileiro e também das boas traduções realizadas em nosso país. No caso dos Estados Unidos, este destaque é expressivo e ela vem sendo considerada desde os anos 1990 como a mais poderosa e ampla influência sobre a prática poética na cultura estadunidense (HAMMER *apud* TRAVISANO, 1995, p. 904-905). No meio acadêmico “ela é igualmente considerada, se mensurarmos o interesse em sua produção em termos do volume e da intensidade dos estudos críticos direcionados a sua obra” (TRAVISANO, 1995, p. 905). De forma geral, este trabalho de pesquisa tem o objetivo de contribuir para os estudos literários de maneira a lançar luz sobre a representação dos conceitos de mobilidade na poesia contemporânea, por meio da leitura e da análise de uma das mais importantes poetisas norte-americanas do século XX, cuja obra teria impacto em nomes como John Ashbery e Robert Pinsky e sobre quem Randall Jarrell escreveu: “as pessoas no futuro a lerão exatamente como leem Dickinson, ou Whitman, ou Stevens, ou outros poetas clássicos norte-americanos que ainda vivem entre nós.” (*apud* TRAVISANO, 1995, p. 903).

⁶ Algumas considerações formais se fazem ainda necessárias. A opção feita pela leitura e análise dos originais em língua inglesa buscou estabelecer o máximo possível de proximidade com o texto original da autora. Entretanto, é essencial salientar a importância do volume traduzido por Paulo Henriques Britto — *Poemas Escolhidos de Elizabeth Bishop* — para esta proposta, jogando luz sobre elementos únicos dos poemas. O trânsito entre o português e o inglês mostra-se profícuo, repleto de “achados na tradução”, nos espaços que separam os dois idiomas e nas imagens que os aproximam. Todas as traduções dos poemas de Bishop para o português reproduzidas nas notas que dão suporte ao entendimento dos excertos originais utilizados para referenciar a argumentação foram extraídas desta edição, salvo nos casos em que não há tradução publicada em língua portuguesa. Nesses, a tradução foi realizada por nós, buscando apenas produzir uma tradução literal, sem a pretensão de fazer uma tradução poética mais refinada, certamente além de nossas possibilidades no momento. Vale comentar que muitos dos textos teóricos utilizados como embasamento não tinham versão em língua portuguesa. Nestes casos, os excertos aqui empregados foram também traduzidos por nós, sem que, entretanto, se procedesse à reprodução dos originais em notas. O motivo foi o de controlar a extensão do trabalho, que poderia alongar-se desnecessariamente com o recurso a tal procedimento.

1. VIDA EM MOVIMENTO

Elizabeth Bishop nasceu em 08 de fevereiro de 1911 em Worcester, Massachusetts, nordeste dos Estados Unidos. A região é caracterizada pelo clima rigoroso, condição lamentável para a criança de saúde frágil, acometida pela asma e pelo eczema. Seu pai, William, um bem-sucedido empreiteiro, morreu em decorrência de uma doença renal (da qual sofria há anos) quando ela contava apenas com oito meses de idade. A menina foi levada pela mãe, Gertrude, para o lugarejo de Great Village, na Nova Escócia (província canadense), onde permaneceria entre 1916 e 1917. Lá as duas viveriam com os avós maternos de Bishop. Sua mãe jamais se recobriria do impacto da morte inesperada do marido: ela teria vários colapsos nervosos nos anos seguintes e acabaria internada definitivamente em um hospital psiquiátrico quando a filha tinha somente cinco anos⁷. Esse período pode ter inspirado o conto *“In the Village”*⁸, que se inicia com uma poderosa referência aos problemas psiquiátricos que sua mãe enfrentava:

Um grito, o eco de um grito, paira sobre aquela aldeia da Nova Escócia. Ninguém o ouve; o grito paira ali para sempre, uma manchinha naqueles céus de um azul puro, céus que os viajantes comparam aos da Suíça, tão escuros, tão azuis que parecem continuar escurecendo mais um pouco ao redor do horizonte — ou seria ao redor das bordas dos olhos? — a cor das nuvens de flores dos olmos, o violeta dos campos de aveia; algo que escurece nos bosques e nas águas, e não só no céu. É assim que o grito permanece suspenso, inaudível, na memória — no passado, no presente e nos anos que os separam. Talvez até não tenha soado muito alto. Simplesmente se instalou ali de modo definitivo — não muito alto, mas vivo para sempre. Seu tom seria o tom de minha aldeia. Para ouvi-lo, basta dar um peteleco no para-raios no alto da torre da igreja. (BISHOP, 1996, p. 280).

Em outro conto, *“A Ratinha do Campo”*, há também referências ao tema, com uma narradora tratando da morte do pai e da mãe — uma morte que não é morte, na verdade:

Ela perguntou-me sobre meus pais. Respondi que meu pai tinha morrido; eu nem me lembrava dele. E minha mãe? Pensei por um instante e então

⁷Embora sua mãe, Gertrude, tenha falecido muitos anos depois (em 1934), Bishop jamais a veria novamente.

⁸Respondendo à uma carta de Anne Stevenson em 1963, Bishop confirmou a referência biográfica do conto: *“Na Aldeia’ [‘In the Village’] é verídico — apenas um pouco resumido. ‘Gwendolyn’ também.”* (BISHOP, 2014a, p. 270)

disse, com uma voz *sentimental*: “Ela foi embora e me abandonou... Ela morreu, também”. Emma ficou impressionada e penalizada, e eu senti ódio de mim mesma. (...) Minha mãe não havia morrido. Estava numa clínica psiquiátrica, pois mais uma vez tivera um prolongado “colapso nervoso”. Eu não sabia, e até hoje não sei, se menti por vergonha ou por um abjeto desejo de compaixão. (BISHOP, 1996, p. 59).

As memórias dolorosas da perda da mãe aparecem também em poemas, mais claramente na produção tardia de Bishop. Apesar do impacto do evento, segundo Paulo Henriques Britto, é no período em Great Village que se concentram suas memórias positivas da infância⁹ (2012, p. 13). Depois disso, passaria a viver com os avós paternos, mais fechados e abastados financeiramente, com os quais não conseguiria estabelecer relações de afeto. O já citado “A Ratinha do Campo” inicia-se com a referência à viagem para a casa dos pais de seu pai:

Eu havia sido trazida de volta, sem ter sido consultada e contra a minha vontade, para a casa onde meu pai nascera, a fim de ser salva de uma vida de pobreza e provincianismo, pés descalços, pudins de sebo, lousas escolares anti-higiênicas, talvez até mesmo dos erres invertidos da família de minha mãe. Com esse inesperado par de avós, os quais até algumas semanas antes para mim não passavam de nomes, uma vida nova haveria de começar. (BISHOP, 1996, p. 43).

Começam assim os múltiplos movimentos da vida da poeta. A asma de Elizabeth acabaria por fazer com que deixasse a casa em que seu pai fora criado apenas oito meses após a chegada. Segundo Megan Marshall em *A Miracle for Breakfast* (biografia publicada em 2017), quando Bishop tinha por volta de sete anos de idade seu avô paterno a enviou para a casa de sua tia Maud Shepherdson, irmã de sua mãe, em Boston: um apartamento junto ao mar que ele ajudara Maud a comprar e onde a menina finalmente receberia os cuidados que sua saúde exigia (cf. MARSHALL, 2017, p. 17). Neste quinto núcleo familiar que agora passava a integrar, ela teria algum amparo, embora os rompantes do marido de Maud ainda a fizessem se sentir deslocada:

O mau humor do tio George irrompia e ele gritava com a tia Maud antes de sair para o trabalho ou ameaçava espancar Elizabeth por “responder” ou por ser “impertinente”. Às vezes ela se culpava pelas brigas entre os dois e sentia que devia merecer os espancamentos com os quais era ameaçada:

⁹Estas memórias serão relevantes para a obra da autora. São os *afetos* a que Britto se refere em alguns de seus escritos sobre a obra de Bishop e que são trabalhados na reelaboração da infância nos poemas produzidos na maturidade da autora, em especial os que integram a segunda parte de *Questions of Travel* e o último livro, *Geography III*.

ela era a criança indesejada que desviava a atenção da tia Maud do tio George. (MARSHALL, 2017, p. 19, tradução nossa).

Os problemas persistiram e a sensação de não-pertencimento continuou, como Brett Millier sublinha na biografia *Elizabeth Bishop: Life and the Memory of it*: “nos anos em que viveu com parentes — os anos de sua infância — ela sempre se sentiu como uma espécie de hóspede” (1993, p. 29, tradução nossa).

Ainda assim, é neste lar que a menina teria algo mais próximo de uma família, depois de ser afastada dos avós maternos, e também seu primeiro contato com a literatura e as artes em geral: lia os versos de Longfellow, Tennyson e Robert e Elizabeth Barrett Browning, ouvia as tias ao piano, tomava ela mesma algumas lições no instrumento e visitava museus (cf. MARSHALL, 2017, p. 19). Millier aponta que nessa época, aos oito anos de idade, ela começou a escrever poesia e prosa influenciada pelos livros que tinha em casa. Entre eles, exemplares dos autores já citados e ainda Emerson, Carlyle, contos de fadas e hinos religiosos. Aos treze anos, no acampamento que frequentava durante o verão, recebeu de uma colega uma antologia de poetas modernos compilada por Harriet Monroe e Alice Corbin:

(...) na introdução escrita por Monroe aprendeu que ‘a nova poesia busca uma realização concreta e imediata da vida’ e é ‘menos vaga, menos verborrágica, menos eloquente’ do que a poesia vitoriana que ela lera e recitara com as tias ou os colegas de escola: ela procura ‘simplicidade e sinceridade absolutas’. (...) Elizabeth descobriu Robert Frost, Ezra Pound, William Carlos Williams, Wallace Stevens, Hilda Doolittle (publicada como H.D.) em meio a dúzias de outros (Ibidem, p. 22, tradução nossa).

Esse primeiro contato com a poesia moderna seria importante para Bishop, ainda uma adolescente. Por volta da mesma época, “em uma viagem a Provincetown, reduto de artistas e escritores em Cape Cod, ela encontrou um sebo”. Nele, Bishop comprou, usando dinheiro da mesada que recebia, livros de George Herbert, poeta galês do século XVII, e Gerard Manley Hopkins, poeta inglês do século XIX, que a impressionaram profundamente e a influenciariam por toda a vida (Ibidem, p. 22, tradução nossa).

Uma criança indesejada, depois uma adolescente solitária: privada pelas circunstâncias de uma família que lhe oferecesse condições de estabilidade emocional, Bishop foi sempre um indivíduo deslocado, praticamente desde o nascimento. É possível que se perceber homossexual durante a adolescência tenha contribuído para a instalação ou o aprofundamento da sensação de não-

pertencimento que a transformaria em alguém sem amarras e solitária. Mas a direção de seus afetos não configurava um elemento de preocupação para a jovem¹⁰ desse momento, que lera uma obra sobre sexualidade que considerava o comportamento homossexual uma forma “invertida”:

Apesar de sua leitura precoce de Havelock Ellis – que descrevia a homossexualidade como uma variante de ocorrência natural do comportamento humano – e de sua forte atração por Mike¹¹, Elizabeth não se considerava uma “invertida”. Ela simplesmente amava as pessoas que amava e a maioria era mulheres ou garotas de sua idade. (MARSHALL, 2017, p. 24, tradução nossa).

A ideia da “inversão” parece ter marcado profundamente a escritora na leitura desta obra. Os temas da inversão e do reflexo aparecem em seus versos em vários momentos diferentes, frequentemente ligados a figuras e representações de ambiguidade sexual, como em *“The Gentleman of Shalott”*, *“Insomnia”*, *“The Riverman”* e ainda *“Sonnet (1979)”*. Neste último, que já mencionamos em nossa introdução, o espelho é o ponto de partida do voo do pássaro-íris, numa metáfora para a superação das limitações que impedem a libertação do eu lírico: *“and the rainbow-bird/ from the narrow bevel/ of the empty mirror,/ flying wherever/ it feels like, gay!”* (BISHOP, 1983, p. 192)¹². Em nossa leitura do poema, tal superação é identitária, mas também da sexualidade, como denota o emprego da palavra *gay*, que certamente não é um acaso. O termo guarda em si uma ambiguidade semântica importante, significando vívido, vivo, alegre e brilhante, mas também homossexual, o que acrescenta um significado de libertação pessoal e sexual aos versos.

Em 1926, Bishop frequentava a *North Shore Country Day School*, cuja revista literária, chamada *Owl*, publicou vários de seus escritos, incluindo um ensaio em que discutia o papel das mulheres na poesia de Tennyson. No ano seguinte, entrou para a *Walnut Hill School* (preparatória para o *College*) e, na sequência, para o *Vassar*

¹⁰ Apesar dessa despreocupação inicial, relatada por Marshall, a homossexualidade seria, se não uma sombra, um elemento bastante preservado de sua individualidade. Bishop muito discretamente fala sobre isso em cartas e em sua poesia, ainda que sua obra tematize a homossexualidade de maneira velada como ainda veremos; tampouco apreciava a questão de gênero ligada ao ofício de poeta. Não aceitava o rótulo de poeta mulher ou poeta lésbica, eminentemente por não aceitar a ideia de um tipo peculiar de subjetividade poética feminina.

¹¹ Mike era uma das monitoras de um acampamento de verão frequentado por Bishop na adolescência. Seu interesse pela jovem dez anos mais velha foi correspondido e Mike, na época com 24 anos, procurava Elizabeth no alojamento depois que as demais campistas já se haviam recolhido. (MARSHALL, 2017, p. 24, tradução nossa).

¹² o pássaro-íris/ pula do bisel/ do espelho vazio,/ e voa no céu/ sem rumo, feliz!!! 1979 (BISHOP, 2012a, p. 387).

College, em 1931. A jovem residiu em ambas as instituições (Walnut e Vassar) e evitava, sempre que possível, voltar para a casa dos tios em feriados e recessos. Em vez disso, arranjava visitas a colegas, permanecia em hotéis em Boston ou em casas baratas que locava para passar estes períodos. Embora sua mãe ainda estivesse viva, ao matricular-se em Vassar, inicialmente para estudar música, Bishop registrou ambos os pais como falecidos¹³ (MARSHALL, 2017, p. 30, tradução nossa). Depois de problemas no curso, ela se voltaria para a literatura, participando da fundação da revista independente *Con Spirito*, na qual escreveria e para a qual entrevistaria T.S. Eliot em 1933. Ainda estudante em Vassar, ela travaria conhecimento com Marianne Moore, que seria sua mentora na poesia e amiga por toda a vida.

Ao formar-se no Vassar College, em 1934, a poeta iniciou sua trajetória de *viagens*, amparada por uma herança deixada pelo pai¹⁴. Tal jornada tomaria boa parte de sua vida e é um elemento importante a ser considerado ao analisar sua obra poética. Bishop é frequentemente considerada uma poeta exilada ou expatriada, distante de seu país natal. Embora nascida nos Estados Unidos, é no Canadá que passa os anos felizes de sua infância, o que a fez estabelecer laços com o país. Um episódio ocorrido no inverno de 1917-1918, narrado por Marshall (2017, p. 17, tradução nossa), demonstra estes laços: para a menina, obrigada pela avó paterna a aprender a tricotar para auxiliar no esforço de guerra, “saudar a bandeira americana a fazia sentir-se ‘uma traidora: Eu queria que vencêssemos a guerra, é claro, mas não queria ser americana’”. Volta-se aqui ao tema do deslocamento, do indivíduo que não pertence a lugar algum e que se torna, já nos primeiros anos de sua juventude, errante.

Entre exílio, expatriação e errância, este trabalho adota o último como tipo de mobilidade de Bishop. O errante, o expatriado e o exilado têm uma relação direta entre si enquanto indivíduos geograficamente desterritorializados¹⁵ e, portanto, os

¹³O fato lembra as palavras de “A Ratinha do Campo”, que mencionamos antes: E minha mãe? (...) “Ela foi embora e me abandonou... Ela morreu, também”.(...) Minha mãe não havia morrido. Estava numa clínica psiquiátrica, pois mais uma vez tivera um prolongado “colapso nervoso”.

¹⁴O pecúlio por ela herdado, somado aos reconhecimentos, bolsas e prêmios que receberia ao longo de sua carreira como escritora, permitiriam a ela custear as errâncias de sua vida. Diferente de outros autores, que frequentemente acumulam outras atividades, como o jornalismo, a diplomacia, o serviço público ou a docência, Bishop foi quase que exclusivamente escritora, a não ser por breves períodos como professora universitária e alguns trabalhos *freelance* que não se inscrevem em sua obra autoral.

¹⁵O termo “desterritorializado” é empregado por Gilles Deleuze e Felix Guattari nas obras *Mil Platôs e Kafka, por uma literatura menor*. Desterritorializar-se, ou *sair do território*, não significa apenas deixar

conceitos estão intimamente ligados, mas há diferenças importantes que devem ser consideradas.

A definição de errância segundo o Dicionário Houaiss é “ qualidade ou condição de errante” (2001, p. 1190); errante, por sua vez, é aquele “1 que erra; erradio, vagabundo, multívago. 2 que não tem residência fixa, que vive como nômade” (Idem). A etimologia, conforme Olivieri-Godet em capítulo do *Dicionário de Mobilidades Culturais*, aponta para a ambiguidade de significado do termo: “errar, do latim *iterare*, viajar, vaguear, mas também errar, do latim *errare*, incorrer em erro, em engano” (2010, p. 190). Errância é, portanto, a condição de quem se desloca sem destino, que sai de um lugar sem saber aonde vai chegar. Perceba-se que o fato de não haver destino fixo é parte da definição e algo que a qualifica. Diferentes desse conceito, o exílio é uma “expatriação forçada ou por livre escolha; degredo” (HOUAISS, 2001, p. 1284, grifo nosso), enquanto que expatriação é “ato ou efeito de expatriar-se” e “expatriar é expulsar ou sair da pátria” (HOUAISS, 2001, p. 1287). Consultar o dicionário tinha por objetivo esclarecer as diferenças, mas parece manter uma certa confusão entre os dois últimos conceitos (expatriado e exilado), que dividem a ideia de exclusão. A verdade é que os termos são comumente usados como sinônimos tanto na fala como na escrita em língua portuguesa. Errância, entretanto, possui o significado mais claro entre os três: o que a diferencia é a falta de destino definido e a não inclusão da ideia de expulsão na sua definição.

Para além do dicionário, os conceitos parecem ganhar novos contornos quando aplicados a domínios mais específicos, como o literário. Comparando o exilado e o expatriado, McCarthy propõe que, se o primeiro sofre na expectativa de ser aceito novamente em seu local de origem (como Ovídio desterrado), o segundo “se afasta de sua terra voluntariamente buscando satisfazer uma espécie de hedonismo escapista” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 19), o que permite que continue a escrever em sua língua materna para o público de seu país de origem, algo que o exilado, em geral banido não apenas do espaço geográfico, mas de sua língua nativa e do espaço cultural de sua terra original, não pode mais fazer. Sua esfera de

um lugar geográfico, assim como *território* não designa propriamente um local no espaço (embora possa fazê-lo); *território* é a totalidade de alguma coisa, seja um conceito, um local vivido ou uma estrutura. Desterritorializar é deslocar esta totalidade em função de algo diferente da totalidade original, ou seja, uma operação de mobilidade. Talvez o exemplo mais conhecido e esclarecedor acerca dos conceitos de território e desterritorialização seja o que os autores fizeram em torno da noção de “boca”, que toca exatamente na questão da linguagem: “a boca, a língua e os dentes encontram a territorialidade primitiva nos alimentos. A boca, a língua e os dentes desterritorializam-se ao consagrar-se à articulação dos sons” (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 43-44).

circulação será restrita na cultura de origem e ele deverá buscar uma outra cultura na qual possa se expressar artisticamente¹⁶.

O exílio pode ser considerado como parte do conceito de errância, mas será sua porção negativa:

As figuras da errância exploram diversos aspectos, mas têm em comum a ideia do deslocamento físico ou mental, voluntário ou involuntário. Daí decorre a ambivalência da imagem da errância: positiva como aventura voluntariamente assumida que, em algumas narrativas pós-modernas, evolui no sentido da busca da desterritorialização de pertencimentos, como viagem iniciática à descoberta de si mesmo e dos outros; negativa como desenraizamento involuntário, enfocando a violência das travessias impostas de territórios, representadas pelas figuras do imigrante, do refugiado, do exilado, do marginal, errantes excluídos. (OLIVIERI-GODET, 2010, p. 189)

A autora citada vê, portanto, o exílio como inserido na errância, que seria um conceito mais amplo. Isso faz da errância um conceito que encerra um dualismo: o exílio é sua parte negativa, de exclusão; há a outra porção, a contraparte positiva da errância, na qual o indivíduo se insere ao enxergar no processo de deslocamento um ganho. Entre escritores, o caso do exilado é o de autores como Ovídio, Camões, Dante, Rushdie, situações sem possibilidade de volta ou de completa incerteza sobre o retorno na história da literatura. Thomas Mann é um outro caso, o do auto-exilado. Há a escolha por sair do território original, mas esta é dolorosa ou amarga; não importa também se há a chance de retorno por meio da eventual mudança de cenário social ou político, invariavelmente adverso, do território primeiro, pois os impedimentos são automotivados; portanto, não se trata propriamente de uma errância positiva, pois embora ela tenha sido escolhida, a escolha acaba por instalar a inquietude.

Em *Poetics of Relation*, Edouard Glissant (2010) aponta entre exílio e errância outras aproximações e distanciamentos. Eles compartilham a falta de raiz que Olivieri-Godet menciona, mas a errância, ou sua dimensão de não-exclusão, pressupõe uma relação positiva com a multiplicidade de relações que esta falta propicia, que ganha uma dimensão apaziguadora. Já o exílio possui uma dimensão ferida pelo caráter forçado da desterritorialização. A falta de raiz, no caso do exilado,

¹⁶Um escritor exilado poderá continuar a produzir em sua língua materna ou ter que se adaptar a escrever em um novo idioma. Um exemplo do primeiro caso é o espanhol Francisco Ayala, exilado na Argentina, país hispanofalante, o que lhe permitiu continuar a produzir em sua primeira língua.

é imposta: enquanto o errante simplesmente não a tem, o exilado é penosamente desenraizado do território.

A escolha da errância como a condição de deslocamento de Bishop se baseia na falta de enraizamento ou pertencimento que é característica do errante e ainda no fato de que, embora errante, expatriado e exilado deixem o território original, o errante não tem um destino fixo por um princípio seu, não por contingência — como é o caso principalmente do exilado, que pode ser banido para um destino definido e, quando não é, precisa buscar um novo território que o acolha. O errante, ao contrário, vaga ou pela vontade própria ou pelas circunstâncias que se apresentam e que o levam, e há aí um elemento de escolha implicado. Para o exilado, entretanto, a vontade não entra em questão: não há a possibilidade de escolher entre ficar ou partir pois ele é pressionado pelas condições (externas, parte do meio que o cerca, ou internas, parte de seu horizonte de arbítrio). O errante *quer* deixar o território; o exilado *precisa* deixá-lo.

Przybycien, em *Feijão Preto e Diamantes* (tese de doutoramento desenvolvida sobre o Brasil na obra de Elizabeth Bishop), utiliza a expatriação como a condição de Bishop (2015, p.19). Trata-se certamente de uma realidade de mobilidade, como se percebe em Ezra Pound, Gertrude Stein e T. S. Eliot, autores norte-americanos radicados na Europa a princípio por escolha¹⁷, ou em James Joyce, um irlandês que deixa sua terra natal e ruma para o continente. Ainda que a definição mais estrita do termo inclua a dimensão de expulsão, percebe-se que, ao menos em termos literários, em geral referimo-nos a escritores expatriados como aqueles que têm um impulso de desenvolvimento em seu deslocamento, impulso este que é algo eminentemente positivo. São indivíduos que, como os citados, buscam possibilidades e horizontes diversos daqueles que consideravam cerceadores ou limitadores de suas potencialidades artísticas e de vida. Visam ao processo de deslocamento em primeiro lugar: “busca de um alhures, viagem existencial imprevisível em busca da alteridade reveladora” (OLIVIERI-GODET, 2010, p. 190).

Embora tenha deixado os Estados Unidos, Bishop continuou a publicar suas obras no país, critério que a incluiria no conceito de expatriada; entretanto, a ideia de “hedonismo escapista” não se adequa muito bem a ela, que afirmou sobre sua

¹⁷Embora Pound posteriormente tenha encontrado problemas para voltar aos EUA devido ao seu alinhamento político com os fascistas italianos.

presença no Brasil: “não me sinto de ‘fora’ ou ‘expatriada’ ou coisa parecida” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 28). Suas viagens parecem mais com as de alguém que procura pelo lugar que nunca teve do que alguém que foge daquilo que tem. É preciso se ter em mente que a poeta foi deslocada desde sua infância, primeiro à sua revelia e depois buscando locais de pertencimento diferentes dos de sua família, nos quais elaboraria uma identidade multifacetada: ela não é expulsa ou pensa que a melhor opção é viajar, ela se adapta a um tipo de nomadismo. Por tudo isso, chamá-la de errante parece muito mais adequado: ainda que fosse uma estrangeira em um território exótico e ainda que esta condição estrangeira tivesse se mantido na escrita em língua materna e na ligação com o meio cultural e intelectual dos EUA, temos uma sucessão de viagens sem a intenção de criar raízes e sem o sofrimento peculiar ao exílio.

Bishop também não foi uma exilada; talvez se possa pensar em um tipo de exílio após a morte de sua companheira Lota de Macedo Soares: muitos dos amigos que fez no Brasil culpavam a poeta pelo suicídio de Soares em 1967, o que passaria a configurar uma barreira ao seu retorno ou a uma eventual permanência no país¹⁸. Entretanto, o exílio não seria neste caso de seu território original, mas do território construído em sua permanência no Brasil: ela acaba desterrada em seu país natal.

Entretanto, este é o final da trajetória. Cabe voltarmos ao princípio, ou seja, ao início de suas viagens na vida adulta. Bishop viveria por alguns meses na França durante a década de 20, mas seguiria para Nova Iorque e então para Key West, extremo sul dos EUA (onde residiria por nove anos). Depois disso, há viagens ou permanência por períodos mais curtos no Canadá, novamente na França, Inglaterra, Itália, Marrocos e Espanha, além do México e do Haiti (BRITTO, 2012, p. 14). Entre estes lugares, o de permanência mais longa foi o México, onde permaneceu por oito meses. Durante o período em que residia em Key West, publicou seu primeiro livro de poemas, *North & South* (1946), que inclui poemas célebres como “*The Map*”, “*Roosters*” e “*The Fish*”. Britto assinala um período na colônia de escritores de Yaddo, no estado de Nova Iorque (2012, p. 14); Bishop menciona duas passagens pelo local em carta a Stevenson: “Fui a Yaddo uma vez por pouco tempo (1947?) e depois por mais tempo — 1950” (2014, p. 270). Em 1949, foi nomeada consultora de

¹⁸Em cartas ela se refere ao suicídio de Lota e mostra que também se culpa pelo ocorrido. Em uma dessas cartas lê-se: “Estou apenas tentando não me culpar por todas as coisas erradas que sei que fiz. Ela era uma mulher maravilhosa, notável — e ninguém jamais vai saber o que aconteceu de verdade.” (TÓIBÍN, 2015, p. 91, tradução nossa).

poesia da Biblioteca do Congresso¹⁹, cargo de um ano, o que a fez residir em Washington até 1950.

É nesse ponto que a América do Sul e o Brasil surgem. Przybycien cita a autora sobre sua fixação na parte meridional do continente, que remonta à infância e se estende à vida adulta:

Desde muito pequena sempre quis ir à América do Sul. Acho que no início não era mais que parte da descoberta normal de uma criança do que os mapas realmente significam. (...) Mais tarde veio *The Voyage of the Beagle* com as recordações de Darwin de sua estada no Brasil como a melhor parte da longa e difícil viagem; depois Humbolt e Scott e William Beebe e, em 1949, o livro de E. Lucas Bridge *The Uttermost Parts of the Earth*, uma obra que, mesmo sendo fatural e não um produto de imaginação, deveria ser equiparada a *Robinson Crusoe* por um suspense de estranhamento e sua inventividade, coragem e solidão. Eu tinha que ir à América do Sul de qualquer jeito e, finalmente, em novembro de 1951, embarquei num cargueiro e fui. (BISHOP apud PRZYBYCIEN, 2015, p. 33).

É preciso ter em mente que os autores citados por ela no excerto são exploradores europeus e que a visão que a impelia inicialmente era exatamente a de exploradora de um lugar exótico, quente e exuberante, diferente da sisudez de sua terra natal. A fixação da autora por este tipo de literatura, feita por exploradores, aventureiros e cientistas foi elaborada por Regina Przybycien (2015, p. 32): a percepção de mundo implicada parece marcada pelo fascínio com a natureza e sua diversidade, percepção esta que se manteria durante a época em que residiu em Petrópolis, no sítio chamado Samambaia²⁰. Neste local, ela veria as descrições explícitas acerca da flora e da fauna que lera na infância materializadas, ou seja, sua visão estrangeira foi, a princípio, confirmada pela realidade experimentada na América do Sul²¹. No entanto, havia um certo choque perante a sociedade e os costumes locais. Przybycien menciona o estranhamento com relação à cultura,

¹⁹O cargo de consultor da Biblioteca do Congresso é prestigioso nos círculos literários norte-americanos. De acordo com informações da instituição, “como poeta oficial da nação” ele procura “promover a consciência nacional para a apreciação da leitura e da escrita de poesia. Ela foi precedida por Léonie Adams (1899-1988) e sucedida por Conrad Aiken (1889-1973). (LIBRARY OF CONGRESS, 2017, tradução nossa).

²⁰O sítio de Samambaia ficava em uma serra próximo à cidade de Petrópolis, em meio à vegetação tropical, quedas d’água e uma fauna até então desconhecida para Bishop. Sobre o local, ela escreveu a Robert Lowell: “aqui sou extremamente feliz pela primeira vez na vida. Moro num lugar espetacularmente bonito; temos agora cerca de 3.000 livros.”(PRZYBYCIEN, 2015, p. 28).

²¹Essa concepção “exploratória” se alteraria ao longo do tempo: Bishop passou a conviver com brasileiros cada vez mais e, principalmente quando começou a residir na cidade do Rio de Janeiro, teve mais contato com ambientes urbanos e questões sociais. Embora estas não sejam um tema em sua poesia, é importante assinalar que as discrepâncias da sociedade brasileira passaram a emergir em seus textos, em especial em poemas tardios, como “*Pink Dog*”. Se em Samambaia Bishop tivera

alternando momentos de apreciação e incompreensão de comportamentos que lhe eram estranhos. A visão do Brasil oscilava, nos seus extremos, entre o paraíso tropical, representado pela natureza e a república de bananas. (2015, p. 34-35).

A postura é semelhante à dos exploradores do século XIX, que pouco falavam dos habitantes e, quando o faziam, não incluíam quase nada de positivo. Neste espírito, é interessante perceber que uma primeira olhada no índice de *The Complete Poems: 1927-1979* pode oferecer uma impressão de livro ou diário de viagens, com nomes de locais, acidentes geográficos, indicações cartográficas e sazonais. Colm Tóibín comenta a respeito de “*Florida*” em seu livro *On Elizabeth Bishop*: “ela o começa como se escrevesse um desprezioso guia de viagem: ‘*The state with the prettiest name*’²² (2015, p. 71).

Bishop viveria no Brasil entre as décadas de 50 e 70, período mais longo em que permaneceu em um mesmo lugar²³ e período em que publicou outros dois livros de poemas: *A Cold Spring*, em 1955, que lhe daria o prêmio Pulitzer de 1956, e *Questions of Travel* em 1965. A autora chegou ao país em 1951 numa escala de uma viagem maior, a qual deveria continuar, mas, devido a um incidente peculiar e já bastante notório, acabou tendo que alongar sua estada. A poeta teve uma reação alérgica a caju e caiu gravemente doente, o que a obrigaria a permanecer por tempo indeterminado para convalescer. É interessante perceber, nas cartas que escreveu a amigos e colegas durante o período de recuperação, a intenção de continuar a viagem; essa intenção foi desvanecendo carta após carta²⁴, até desaparecer

um contato com o Brasil mediado por Lota de Macedo Soares (sua companheira) e o círculo de amizades desta, ao deslocar-se para a capital — do estado e do país — ela passava mais tempo distante destes elementos mediadores de sua experiência brasileira, o que permitiu que elaborasse mais concretamente a cultura e a realidade locais.

²²O estado de nome mais bonito,/ (BISHOP, 2012a, p. 125).

²³Que por permanecer não se entenda que ela deixou de se deslocar: trata-se de uma época em que ela efetivamente residiu em um lugar que passou a ser o seu referencial, o lugar para onde voltar, embora tenha empreendido viagens a outros países e também dentro do território brasileiro. Destas as mais significativas talvez sejam a viagem a Ouro Preto, ainda na década de 50, e à Amazônia, em 1960.

²⁴Na primeira carta que escreve do Brasil, para Alfred Kazin, em dezembro de 1951, ela afirma não estar gostando muito, “mas é difícil dizer — é tanta bagunça” (BISHOP, 2012b, p. 231). Em 8 de janeiro de 1952 escreve à Anny Baumann que “os brasileiros ficam na maior animação quando tem alguém doente — acho que minha doença fez com que eles se afeiçoassem a mim (...) há dez anos que não me sinto tão feliz” (Ibidem, p. 236). Nesta carta, diz ainda querer partir ainda em janeiro. Em carta do dia 26 do mesmo mês para Loren MacIver, escreve que continuará no endereço em que está até o final de fevereiro e comenta “é gostoso e relaxante estar num país onde ninguém sabe direito em que estação do ano estamos, em que dia estamos, que horas são” (BISHOP, 2012b, p. 237). Em 7 de fevereiro, escreve aos amigos Ilse e Kit Barker: “mas estou gostando tanto daqui (...) que vou

totalmente do discurso. Durante o tratamento para sua enfermidade, ela iniciou o relacionamento amoroso com Lota de Macedo Soares, o mais longo e significativo de sua vida. Portanto, ela *errava* em uma viagem quando estabelecia uma *relação* que fizesse com que continuar o percurso perdesse o sentido. O fluxo de errância foi interrompido e o retorno à terra natal foi sendo postergado até que ganhasse o caráter de viagem, não mais o de retorno. Também não se tratava de estabelecer raízes, mas rizomas. No entendimento de Glissant,

A errância não provém de uma renúncia nem de uma frustração em relação a uma situação de origem que se tivesse deteriorado (desterritorializado) – não é um ato determinado de recusa, nem uma pulsão incontrolável de abandono. Por vezes, é abordando os problemas do Outro que nos encontramos a nós mesmos; as histórias contemporâneas fornecem-nos alguns exemplos flagrantes disso: por exemplo, o trajeto de Frantz Fanon, da Martinica para a Argélia. É bem a imagem do rizoma, que nos faz reconhecer que a identidade não está só na raiz, mas também na Relação. É que o pensamento da errância é também pensamento do relativo, que é o substituído mas também o relatado. O pensamento da errância é uma poética, que subentende que a certo momento ela se diz. A história da errância é a história da relação. (GLISSANT, 2010, p. 18, tradução nossa).

O primeiro lugar de residência foi o já mencionado sítio Samambaia. Bishop viveu ali até o início dos anos 60, numa rotina simples de fazenda. Lota recebia os amigos com frequência, pessoas que, em geral, falavam inglês com a poeta. Aprender o idioma local, portanto, não foi um imperativo para a recém-chegada, pois o círculo em que se viu inserida esforçava-se para se fazer entender²⁵. No entanto, a relação com o idioma era até certo ponto contraditória. Ela parecia se divertir com as especificidades do português brasileiro coloquial e apreciar a proximidade que ele permitia, profundamente imbricada na fala. Em carta enviada a Marianne Moore em 1952, ela se refere à língua, a princípio, de forma carinhosa:

gosto muito do idioma — cheio de diminutivos, aumentativos, formas carinhosas, etc. Aqui *buttonhole* [literalmente “buraco de botão”] se diz “casa de botão”. — A Lota chama os operários de “minha flor”, “meu lindo”, “meu filho” etc. — quando não os chama de coisas igualmente absurdas, só que no sentido contrário. Já lhe contei que o zelador no Rio me chamou de “senhora” e de “minha filha”? (BISHOP, 2012b, p. 248).

ficando e ficando” (Ibidem, p. 238). Ela anuncia a eles que pensa em voltar em 1 de março. Finalmente, em carta a Marianne Moore, em 14 de fevereiro, conta “desci ao Rio ontem por dois dias para tratar da prorrogação do meu visto” (Ibidem, p. 241).

²⁵ Carmen Oliveira escreve que Bishop praticava o português com os empregados de Lota: “os serviços constituíam o maior contato de Bishop com o idioma. Bishop procurava treinar seu português arrevesado com as marias e os joões à mão. Nem sempre era bem sucedida” (1996, p. 62)

Embora a cordialidade do discurso em português brasileiro lhe parecesse pitoresca e acolhedora, sua percepção de sua estrutura e expressão poética estava marcada pela visão de inferioridade da língua com relação ao inglês. Na mesma carta a Moore, ela diz: “Continuo certa de que o inglês leva vantagem no campo da poesia — mas o que será? — precisão, amplitude, ou o quê? — porque a impressão que tenho é de que todas as outras línguas dão mais *prazer* às pessoas que as falam” (Ibidem, p. 248). Apesar de nunca ter aprendido a língua em suas nuances e sua multiplicidade, ela aparentemente sentia-se à vontade para atribuir ao português brasileiro uma musicalidade inevitável e uma poeticidade que se revelaria em seu caráter melodioso, mas também um arcaísmo primitivo, que chegaria mesmo a ser ofensivo. Em *An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry*, livro que editou em parceria com Emanuel Brasil e para o qual traduziu poemas de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, lê-se: “elementos de estilo que já se fixaram em inglês ainda não estão consolidados no Brasil. Assemelha-se [o português brasileiro] a nossa própria língua em seus dias mais livres e precoces” (BISHOP e BRASIL, 1972, p. xvi, tradução nossa). Sua opinião sobre isso parece corroborar uma ideia de superioridade estrangeira e reproduz um forte imperialismo linguístico. Também no poema “*Arrival at Santos*”, alguns versos denotam como o local é subestimado pelo eu lírico que, pernóstico, jamais pensara que pudesse haver indícios de uma sociedade organizada, como bandeira nacional ou moeda corrente:

*The tender is coming,
a strange and ancient craft, flying a strange and brilliant rag.
(15) So that's the flag. I never saw it before.
I somehow never thought of there being a flag,

but of course there was, all along. And coins, I presume,
and paper money; they remain to be seen²⁶.
(BISHOP, 1983, p. 89)*

Se a nós causa incômodo esta visão de inferioridade com relação ao país e ao português brasileiro, a sensação de desconforto se instala mais ainda ao vê-la discorrer, em cartas, sobre nossa literatura. Segundo Przybycien, ela “não se interessava pelo conjunto da literatura brasileira, que considerava imitativa de

²⁶Lá vem o navio-tênder,/ uma estranha e antiga embarcação,/ com um trapo estranho e colorido ao vento./ A bandeira. A primeira vez que a vejo./ Eu tinha a impressão// de que não havia bandeira, mas tinha que haver,/ tal como cédulas e moedas — claro que sim. (BISHOP, 2012a, p. 219).

modelos europeus. Só leu e traduziu uns poucos escritores com os quais se identificava” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 177). Em carta a Marianne Moore, diz que “os poetas —mesmo quando ruins, *como são em sua maioria*²⁷ — têm muito mais prestígio aqui do que nos Estados Unidos, uma visão simpática e antiquada do *Poeta*”, estereotipando a figura do poeta no Brasil e afastando-a da ideia de poesia como esforço, como um trabalho árduo.

Quanto aos poetas brasileiros, Bishop conheceu vários deles pessoalmente, leu a obra de Melo Neto, Cecília Meirelles, Drummond e Bandeira. Trocou cartas com os dois últimos: o primeiro é citado em cartas para seus amigos norte-americanos como seu poeta brasileiro favorito; sobre o segundo, ela escreve ao amigo E.E. Cummings que “os poemas dele parecem copiazinhas bem desbotadas dos seus” (MONTEIRO, 2012, p. 91). A atitude, portanto, continua negativa e, embora ela não fosse “de todo indiferente aos nossos autores” (BRITTO, 2012, p. 37) existe sempre uma ideia de inferioridade presente em suas opiniões sobre o meio cultural brasileiro.

Samambaia foi o refúgio primeiro no país e nele Bishop experimentaria “ao mesmo tempo o reencontro do lar perdido — a Nova Escócia de seus avós maternos — e a realização da paixão amorosa, uma combinação de domesticidade e sexualidade que ela jamais tinha vivenciado” (BRITTO, 2012, p. 22). O motivo para deixar este recanto seguro foi o convite feito por Carlos Lacerda para Lota coordenar as obras do Aterro do Flamengo, que foi prontamente aceito. Elas se deslocaram então para a capital, em um apartamento que Lota já possuía e que utilizavam quando iam ao Rio. Bishop o descreveu ao amigo Robert Lowell em 1958, ainda antes de mudar-se:

É um apartamento tão maravilhoso que nunca mais vamos alugá-lo de novo, por mais que aumente o valor dos aluguéis. Cobertura, 11^o. andar, com um terraço dos dois lados, com uma vista para aquela baía e praia famosas. Passam navios o tempo todo, como alvos num tiro ao alvo. (BISHOP, 2012b, p. 393)

Apesar do entusiasmo na descrição do imóvel, a distância de Petrópolis incomodava Bishop — ela e a companheira passaram a ir para lá apenas esporadicamente — e ela passou a se sentir solitária, pois às vezes permanecia no sítio enquanto Lota trabalhava por longos períodos no Rio de Janeiro. O período em

²⁷Grifo nosso.

que Lota trabalhou nas obras foi penoso para ela e para o relacionamento entre as duas, cada vez mais afastadas. Em 1965, Bishop comprou uma casa em Ouro Preto. Numa entrevista concedida em 1977, ela relatou que a casa fora

(...) construída em 1690 e da porta da frente avistávamos sete igrejas barrocas. Eu a chamava de casa Mariana, em uma homenagem a Marianne Moore e porque ficava na estrada para uma cidade chamada Mariana. Quando parti, retirei da porta a placa com o nome da casa. Há tantos lugares para onde nunca voltarei. Eu mudo, os lugares mudam. (MONTEIRO, 2013, p. 98)

A necessidade de obter recursos para restaurar a casa e o desgaste do relacionamento com Lota levaram a poeta a aceitar um convite para lecionar em Seattle por um semestre, substituindo o falecido Theodore Roethke (cf. MONTEIRO, 2013, p. 9). Na volta ao Brasil, ela já não viveria mais com a parceira. Recebeu ordens do médico de Lota para se afastar e foi para Nova Iorque: dois meses depois de sua partida do Brasil, Lota a seguiu e se suicidou logo que chegou em Nova Iorque.

Na relação com o Brasil, a poeta passaria por duas fases distintas. A primeira, localizada por Przybycien na década de 1950 (2015, p. 27), é a desse encantamento a que nos referimos, de alguém que chega a um país novo repleta de expectativas e vê algumas delas confirmadas, outras não; tem que lidar com novos costumes e modos de ser; precisa decifrar uma cultura diferente e elaborar sua própria percepção desta cultura; encontra um lugar belíssimo e estimulante para morar, no refúgio de Samambaia. A segunda ocorre a partir do início da década de 60, marcada por outra atmosfera: Bishop se mudou para a cidade do Rio de Janeiro, onde ficou distante da natureza deslumbrante que a acolhera em Petrópolis, passando a conviver com um ambiente muito mais urbano. Na morada anterior, ela tinha contato com personagens interessantes, amigos de Lota de Macedo Soares (em geral intelectuais e políticos, pessoas influentes pertencentes a um alto estrato social), que em muito mediavam a sua percepção acerca da sociedade brasileira. Isolada no refúgio de Samambaia, os fatos do cotidiano brasileiro, a realidade das cidades, os acontecimentos políticos, entre outras instâncias da sociedade, chegavam a ela por meio de relatos de integrantes desse grupo, ou seja, o Brasil era-lhe reportado, mediado, pelas opiniões e interesses de outros: pessoas que integravam a elite brasileira na época.

Ao passar a viver no Rio de Janeiro, ela foi conhecendo outros aspectos, mais “reais” e complexos, e o Brasil ganharia novas nuances. Suas cartas para amigos distantes, em geral nos Estados Unidos, passaram a relatar a tensão política do país de uma forma que ela jamais fizera, bem como abordar as contradições sociais locais. Embora seja verdade que o período da década de 1960 foi politicamente muito delicado, o que talvez explicasse os relatos a amigos nas cartas, a década de 1950 também fora extremamente tensa no Brasil. Em 1954, a crise que culminou com o suicídio de Getúlio Vargas tinha envolvimento importante de Carlos Lacerda, grande amigo de Lota e frequentador de sua casa (o que certamente dava a Bishop acesso a ele). No entanto, as menções que faz aos acontecimentos políticos da década de 50 têm um tom de curiosidade bizarra: em uma carta de 1955, ela escreve a Robert Lowell que

um amigo e vizinho, Carlos Lacerda (se você chegou a ler qualquer notícia sobre o Brasil, deve ter ouvido falar dele no ano passado — o jovem que foi o real responsável pela queda e o suicídio do presidente Vargas) está indo para Nova Iorque em alguns dias e levando um presentinho para você. (BISHOP apud TÓIBÍN, 2015, p. 86-87, tradução nossa).

Na carta, o envolvimento de Lacerda é algo que o singulariza, para que Lowell saiba quem ele é, mas é menos importante do que o presente que ele foi encarregado de entregar. Em 1964, a situação é diferente, assim como a forma como ela aborda os acontecimentos. Não parece descabido, portanto, imaginar que o deslocamento para a (então) capital do país e as mediações do grupo de relações de Lota moldaram a percepção que a poeta tinha do país em termos sociais e políticos: no período em que seu acesso aos fatos era mediado totalmente por esse grupo, as menções feitas a dados políticos são ligeiras curiosidades sobre um país pitoresco e desorganizado politicamente; quando teve acesso mais direto a tal contexto, ela passou a relatar e a opinar sobre eles, tanto por estar mais próxima como por ter acesso mais direto aos fatos. Embora se tratem de opiniões conservadoras, que expressam um anticomunismo que chega a ser alarmista, Bishop fala diretamente sobre o contexto político como alguém que tem mais familiaridade com ele: “Bem, nós sabíamos que as coisas iam mal, mas eu já tinha desistido de tentar dizer isso às pessoas que não estavam aqui porque ninguém acreditava em mim” (BISHOP, 2012b, p. 742) diz ela, numa perspectiva bem menos

estrangeira do que em tempos anteriores, ao mesmo Robert Lowell em abril de 1964, ou seja, poucos dias após o golpe.

A maior proximidade da realidade brasileira, pela redução da mediação de eventos políticos, culturais e sociais pelo grupo que a cercava em Petrópolis, trouxe consequências nas cartas, como assinalamos. Tal proximidade emerge também em sua escrita poética. Não nos referimos a uma mudança radical ou a uma mudança que traga perspectivas ideológicas para os poemas, longe disso. Se por um lado Bishop era bastante refratária à ideia de uma arte engajada, veículo de ideais ou instrumentalizada para servir a qualquer propósito, em suas cartas a amigos no exterior chegou a defender o golpe de 64. Mas seus poemas tardios indicam seu entendimento das contradições presentes no cotidiano brasileiro, que aparecem como motivos e imagens²⁸. É o caso de um poema como “*Pink Dog*” (publicado em 1979), em que a miséria de uma cadela é posta em paralelo com o dos mendigos do Rio de Janeiro, de “*Manuelzinho*” (1965), em que as relações entre classes emergem (embora não sejam criticadas) ou “*The Burglar of Babylon*” (1965), em que os versos deixam entrever a favela e suas vielas, os tiros e as agruras da vida brasileira²⁹.

O movimento entre os dois lugares — de Petrópolis para o Rio de Janeiro — acabou, portanto, por marcar e alterar sua visão de mundo, fazendo com que *novos elementos* passassem a ser identificados em sua poesia. Theodor Adorno escreve em sua *Palestra sobre lírica e sociedade*:

Aquela frase das *Máximas e reflexões* de Goethe, que diz que o que não *entendes* tu também não *possuís*, não vale somente para o relacionamento estético com obras de arte, vale também para a teoria estética: nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legitima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais. Determiná-lo requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela. Mas esse saber só

²⁸Na ocasião da morte de Getúlio Vargas, Bishop chegou a escrever um poema sobre o acontecido, texto que não foi publicado na época. Nos rascunhos, com dedicatória a Carlos Lacerda, “ao mesmo tempo em que retrata imagisticamente o drama que se desenrola, ela o minimiza” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 42), numa espécie de crítica à comoção popular que o evento causou. Sua postura com relação à política era a de alguém que parece se sentir numa situação privilegiada de observação: estrangeira, portanto alheia — não afetada diretamente pelos acontecimentos —, mas exatamente por isso capaz de observar a realidade. O que ela faz, entretanto, em cartas e neste poema, é simplesmente tomar o partido de seu círculo mais próximo.

²⁹Adrienne Rich, poeta norte-americana, aponta, num breve texto para o *Boston Review* sobre as obras completas de Bishop, como este poema é contundente. “*The Burglar of Babylon*” é uma balada, forma tradicional que narra as aventuras de um herói picaresco em ritmo e linguagem orais. Rich comenta: “não há heróis nesta balada, apenas vítimas. Ladrões são apanhados e mortos, o estado essencial das coisas permanece o mesmo”. (RICH, 1983, tradução nossa).

cria vínculos quando se redescobre no puro abandonar-se a própria coisa. Recomenda-se vigilância, sobretudo, perante o conceito de ideologia (...) Pois ideologia é inverdade, falsa consciência, mentira. (...) Obras de arte (...) têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. (2012, p. 68, grifos nossos).

A poeta passa a imprimir estes *novos elementos*, estas imagens do meio social, em sua poesia pois passa a compreendê-los de uma maneira diferente, mais próxima e profunda: passa a *entender e possuir* esse trânsito brasileiro com um olhar menos estrangeiro, o que possibilita que o represente de forma autêntica, não ideologizada — como aponta Adorno — e capaz de evidenciar o que a ideologia esconde. Trata-se, no entanto, de uma abordagem que deixa entrever o social, mas não enfoca o político.

A volta de Bishop aos Estados Unidos no final dos anos 60 foi um processo de alternância entre sua terra natal e o Brasil, em que a primeira vai progressivamente se tornando o local de moradia fixa, primeiro em Seattle, então em Nova Iorque e na sequência em São Francisco. Se no início deste período Bishop vivia no Brasil, onde se dedicava à restauração da casa Mariana, e ia para os EUA de forma eventual, a situação se inverte até que ela não mais visite a América do Sul ou que o faça excepcionalmente; seu eixo deslocara-se mais uma vez, agora no sentido contrário, ou seja, do sul para o norte. Segundo Tóibín, em sua terra natal ela passa “a lecionar poesia em várias universidades, especialmente em Harvard. Em 1974 passou a viver em um apartamento em Boston” (TÓIBÍN, 2015, p. 44, tradução nossa). Przybycien, entretanto, caracteriza a situação de Bishop em Harvard de maneira diferente: ela tornou-se poeta residente na universidade, um cargo cujas atribuições incluíam ministrar um curso de escrita poética estudantes da instituição, sem que houvesse as mesmas obrigações e compromissos ou a mesma carga acadêmica de um professor regular, um *scholar*³⁰.

Embora tenha dado aulas em Harvard e em Seattle — ainda que em condições fora do padrão — Bishop não gostava muito de lecionar poesia e por anos evitou fazê-lo. Chegou a afirmar que por anos teve “o prazer de ser o único poeta americano que não dava aulas” (MONTEIRO, 2013, p. 105). Essa recusa em lecionar passava por não haver necessidade financeira para tanto, devido à herança

³⁰Informação verbal fornecida por Przybycien na avaliação de qualificação desta dissertação em 13/11/2017.

que recebera do pai e às bolsas e prêmios — muitos³¹, na verdade — que recebeu ao longo de sua trajetória como poeta, mas também por considerar que escrever poesia não poderia ser ensinado. Em entrevista em 1977, quando perguntada se aprovava aulas de criação literária, ela respondeu que tentava desencorajá-las:

Eu falo para os alunos que seria melhor aprenderem latim. Latim ou grego. São línguas úteis para escrever em versos. No fundo eu acho que se há um bom poeta na Universidade de Boston ou em Harvard agora, ele ou ela deve estar se escondendo em algum lugar, escrevendo poesia, e não indo a nenhum tipo de aula para ensinar a escrever. (...) O que você pode ensinar, realmente ensinar? (BISHOP apud MONTEIRO, 2013, p. 117).

A despeito dessas opiniões, ela atuou em turmas pequenas, com cerca de 10 alunos que eram selecionados a cada semestre por ela com base em poemas que eles lhe encaminhavam. Em anotações de aula feitas por um de seus alunos, o pintor e paleobotânico Wesley Wehr, e publicadas em 1966, Bishop demonstra uma preocupação com a falta de domínio da língua inglesa e de repertório de poesia entre os participantes e assinala incomodar-se com o fascínio deles pela ideia do poeta desajustado, inconstante e sofredor³², o que redundava em poemas sentimentais e vagos, quando na verdade “se (...) se concentrassem mais em todas as dificuldades de se escrever um bom poema, em todas as complexidades da língua e da forma, acho que eles descobririam que a verdade surgirá por si mesma” (Ibidem, p. 60). Uma postura coerente com o intenso trabalho que dedicava a seus próprios escritos, frequentemente revistos ao longo de anos até que ela os considerasse prontos, com sua própria verdade emergindo deles.

Elizabeth Bishop faleceu em seu apartamento em Boston, em 1979, vítima de um aneurisma. O último livro que ela mesma organizou foi lançado alguns anos antes, em 1976: intitulado *Geography III*, ele inclui poemas bastante comentados pela crítica, como “*In the Waiting Room*”, “*Crusoe in England*” e “*The Moose*”. Além da poesia, nosso interesse primordial, restaram ainda inúmeras cartas, alguns

³¹ Já nos referimos aos prêmios recebidos por Bishop em alguns momentos, o que nos leva à necessidade de nomeá-los: ela recebeu a bolsa da Academia de Poetas Norte-americanos em 1950, o prêmio Pulitzer em 1956, o National Book Award em 1970 e o prêmio internacional Neustadt de literatura em 1976. Recebeu ainda a bolsa Guggenheim e o Prêmio Memorial Shelley.

³² Embora a autora condenasse esse fascínio de seus alunos pela aura desajustada do poeta, ela mesma era uma figura difícil, avessa ao contato social, acometida pelo alcoolismo (tema sobre o qual não pretendemos nos alongar) e atormentada pelo sentimento de não pertencimento. Embora a posição seja, como assinalamos um pouco mais adiante no mesmo parágrafo, coerente com seu processo de trabalho e de criação poética, é de certa forma moralizante e denota as idiossincrasias de sua personalidade.

ensaios, contos (nos quais por vezes enxergamos ensaios ou ecos de suas imagens poéticas), e traduções — ainda que ela tenha se aventurado bem pouco nessa atividade.

Acerca das traduções que realizou, embora não seja um objetivo deste trabalho alongar-se a respeito delas, é interessante também registrá-las. Bishop traduziu um número pequeno de poemas do português para o inglês. A obra *“The Complete Poems, 1927-1979”* inclui as traduções de “O Último Poema” e “Tragédia Brasileira” de Manuel Bandeira; excertos de “Morte e Vida Severina” de João Cabral de Melo Neto; “Elegia para Maria Alves” e “Cemitério da Infância” de Joaquim Cardozo; “Poema de Sete Faces”, “Não se mate”, “Viagem na Família”, “A Mesa”, “Infância”, “No meio do caminho” e “Retrato de Família” de Carlos Drummond de Andrade; “Soneto de Intimidade” de Vinícius de Moraes. Além destes, quatro sambas de autoria desconhecida fazem parte do livro: *“Rio de Janeiro”*, *“Kick him out of the office”*, *“Marshall, Illustrious Marshall”* e *“Come, my mulata”*.

Além das traduções do português, no livro da poesia completa há traduções de quatro poemas de Max Jacob — *“Arc-en-ciel”*, *“Patience d’ange”*, *“Banks”* e *“L’enfer est gradué”*— e cinco de Octavio Paz, amigo pessoal da poeta, — *“La Llave de Agua”*, *“Por la Calle de Galeana”*, *“La Arboleda”*, *“Primero de Enero”* e *“Objetos y Apariciones”*. O livro, entretanto, não inclui traduções em prosa ou drama: do português, Bishop traduziu alguns contos de Clarice Lispector, como “Uma Galinha” e “A menor Mulher do Mundo”. A poeta traduziu ainda do grego a peça *Os Pássaros*, de Aristófanes, como parte de seu projeto no último ano em Vassar, conforme assinala Mariana Machova em seu livro *Elizabeth Bishop and Translation* (2017, p. 11, tradução nossa).

A primeira obra a que se dedicou a traduzir no Brasil, entretanto, não foi de poesia, mas de prosa: trata-se do livro *Minha vida de menina*, publicado por Alice Dayrell Brant sob o pseudônimo de Helena Morley, que lhe fora indicado por Manuel Bandeira. Trata-se do texto mais longo que Bishop publicou e ela começou a trabalhar nele em 1952, pouco depois de mudar-se para o país; para traduzi-lo, contou “com a necessária ajuda de sua companheira, Lota de Macedo Soares, pois o português de Bishop estava bem longe da perfeição naquele ponto” (MACHOVA, 2017, p. 30, tradução nossa). A obra causou tamanho impacto em Bishop que ela condicionou a publicação de sua poesia somente a uma editora que aceitasse publicar sua tradução do livro. Nas palavras da tradutora,

O livro é exatamente o que diz o título, mas não se trata de reminiscências: é um diário, o diário autêntico de uma menina, escrito entre os doze e os quinze anos de idade na longínqua cidade de Diamantina, entre 1893 e 1895. (...) Quanto mais lia o livro, mais eu gostava dele. (...) Já não me lembro se foi alguém que sugeriu que eu o traduzisse ou se fui eu mesmo que tive a ideia, mas quando estava mais ou menos na metade da leitura resolvi tentar. (BISHOP, 1996, p. 106)

Na introdução ao livro, Bishop revela que enxergou a universalidade da narrativa e como ela remetia a páginas mais “literárias”:

Nausícaa lavando roupas na praia, talvez com a ajuda de *suas* escravas libertas; trechos de Chaucer; as crianças e campônios poéticos de Wordsworth, ou os pedintes errantes de Dorothy Wordsworth. De vez em quando, referências à escravidão me pareciam apontamentos para uma versão jamais escrita — brasileira e feminina — da história de Tom Sawyer e o negro Jim. (Ibidem, p. 106)

Embora tenha se encantado com o livro, pela experiência brasileira e a qualidade literária que nele identificou, Schwartz (em entrevista concedida à *The Library of America*³³) aponta outro motivo para o interesse de Bishop no diário adolescente: enquanto o traduzia, ela escrevia “contos e poemas impressionantes sobre sua infância na Nova Escócia” (SCHWARTZ, 2007, p. 3). O comentador assinala que ela se identificou com a menina e traduzir o livro foi uma forma de lidar com sua própria infância.

A experiência errante que tentamos demonstrar neste breve capítulo é importante para a leitura de uma obra povoada de símbolos geográficos, indicadores temporais, mapas, instrumentos de orientação, ciclos da natureza e visões ricas de paisagens elaboradas, da flora e da fauna. Entretanto, uma obra poética avança em dimensões outras, que a literatura de viagens não tenciona perscrutar. A impressão de livro ou diário de viagens a que já nos referimos, e que Tóibín corrobora (2015, p. 71), já aparece no confronto com o índice, pelos títulos dos livros e dos poemas que eles encerram. Quanto aos livros, os mais emblemáticos de tal impressão são os que localizamos ao longo deste capítulo: *North & South* (Norte e Sul, 1946); *A Cold Spring* (Uma Primavera Fria, 1955); *Questions of Travel* (Questões de Viagem, 1965), este dividido em duas partes — *Brazil* (Brasil) e *Elsewhere* (Outros lugares)

³³ Esta entrevista ocorreu quando do lançamento do livro *Elizabeth Bishop: Poems, Prose and Letters*, organizado pelo próprio Schwartz e por Robert Giroux. Foi concedida a Rich Kelley para a e-newsletter de *The Library of America* (Tradução nossa).

—; *Geography III* (Geografia III, 1976). Cada um deles é nomeado com a marca das ideias de viagem e orientação cartográfica, uma ou outra em maior ou menor grau³⁴. Entretanto, os textos vão muito além disso e o movimento se estende por mais do que indicações simples para aparecer como intenção, motivação, imagem e percurso efetivo na obra. Dentre a produção de Bishop, são esses os quatro livros que mais interessam a esta análise por serem obras organizadas pela autora em um projeto estético pessoal para cada um, diferente do que se verificam nas antologias, agrupadas por período ou outros critérios definidos por outros que não a poeta.

A biografia que traçamos aqui em poucas páginas concentra-se em ilustrar os muitos movimentos — deslocamentos efetivos, que saem de um lugar para chegar a outro, e algumas vezes desvios inesperados — que nossa autora empreendeu ao longo de sua vida, bem como em refletir sobre sua condição enquanto protagonista desses movimentos: um indivíduo errante, como indicamos anteriormente. Concentramos nossa atenção em alguns eventos e relações que nos parecem mais significativos para auxiliar o entendimento da representação poética do movimento que indicaremos adiante em sua obra. Para podermos fazer estas indicações, temos dois momentos diferentes: o primeiro em que realizamos algumas considerações teóricas sobre sua obra, mapeando as influências que marcaram a poesia bishopiana, bem como sua voz se estabelece e se afirma como expressão de uma poeta forte, conforme o conceito estabelecido por Harold Bloom em seu livro *A Angústia da Influência* (1991); o segundo, dividido em quatro partes, em que lançamos o olhar sobre o projeto das obras que ela mesma organizou: cada uma das seções será dedicada a analisar os poemas que compõem tais obras e estabelecer a importância do movimento para a construção da poética de Elizabeth Bishop.

³⁴Os títulos das coletâneas, até mesmo por sua característica antológica, não refletem o conceito de deslocamento geográfico e cartografia.

2. INFLUÊNCIA, VOZ, IMAGEM E MOVIMENTO

O movimento na vida de Elizabeth Bishop foi algo constante e teve, certamente, implicações sobre sua poética. Mas, embora a impressão de movimento em seus versos tenha relação com esta vivência em constante deslocamento, a biografia de nossa autora não é suficiente para justificar o movimento em sua poesia. Há uma série de elementos que contribuíram para a formação de uma voz poética errante, com referências explícitas à localização e ao espaço, ao mapeamento do mundo, à necessidade da viagem e à mediação do movimento para a formação identitária. O movimento está intrinsecamente ligado ao fazer poético bishopiano, nas imagens que ela utiliza, no ritmo incomum de seus versos, nos temas que permeiam sua obra e na expressão do processo do pensamento em seus escritos.

Acerca desses elementos — movimento, imagens, voz, ritmo, influência — é necessário aprofundar a discussão, de maneira a oferecer um substrato teórico que dê suporte à análise dos quatro livros que integram o recorte desta pesquisa. Esses livros, por serem organizados pela própria autora, apresentam um percurso intencional em si, individualmente; juntos, compõem o projeto poético de Bishop. Os quatro livros são: *North & South*, *A Cold Spring*, *Questions of Travel* e *Geography III*. Este capítulo é dedicado a abordar estas questões de maneira pontual, sabendo que não é possível esgotá-las, mas que é preciso jogar alguma luz sobre elas para que possamos avançar na consideração do movimento na poesia da autora.

Embora tenhamos rapidamente abordado o movimento e sua definição no escopo deste trabalho na introdução, cabe certamente um aprofundamento sobre o tema. Por isso, perguntamos: o que entendemos por movimento? A palavra carrega em si vários sentidos diversos. Pode ser a pura ação de deslocar ou deslocar-se; a agitação dos corpos; a agitação política; a denominação de agrupamentos políticos, como o movimento estudantil, ou de períodos literários, como o movimento romântico, ou o movimento barroco; a marcha dos corpos celestes é movimento — de rotação, de translação, etc; também o andamento em uma peça musical. O Dicionário Houaiss apresenta vinte e uma definições diferentes para a palavra *movimento* (2001, p. 1970), algumas com vários desdobramentos. Da política à física, passando pela arte e pela música, a polissemia do termo cria armadilhas que

atrapalham a capacidade de definir exatamente o que significa movimento no âmbito deste trabalho. Ao mesmo tempo, a multiplicidade nos auxilia a entender que não é possível reduzir as manifestações de movimento que identificamos na obra de Bishop a um único conceito. Há o movimento que por vezes encontramos representado como narrativa num poema, como as barcas em “*Quai d’Orléans*” e a charrete de “*Manners*”; o movimento nas imagens que se decompõem em outras, como em “*Roosters*” ou em “*One Art*”; o movimento da viagem, com a mudança evidente de localização em “*Arrival at Santos*”; o movimento do pensamento, na inconstância dialética das perdas de “*One Art*” ou na epifania de “*In the Waiting Room*”; ou ainda o movimento intencionalmente impresso na forma por recursos como o *enjambement*, o *rove-over* e o ritmo irregular presentes em “*Crusoe in England*”.

A partir desta amostra ainda incipiente do desdobramento da ideia de movimento na obra de Bishop, queremos estabelecer uma orientação para a nossa definição do conceito de movimento no escopo deste trabalho: aquilo que Bishop imprime em sua poesia e que é capaz de criar em seu leitor a percepção de deslocamento, de que existe algo que se move e é preciso um esforço real para conseguir capturá-lo na leitura. Esse algo que se move é o pensamento expresso em forma de poesia: Bishop está, constantemente, reajustando suas perspectivas e isso se mostra em seus versos pelas imagens que neles cria, pelo ritmo que lhes confere e pelas palavras que escolhe para os compor. Segundo Anastácio, ela

habitualmente costura o seu discurso com advérbios que indicam probabilidade; com tempos verbais no condicional. Em suma, com recursos capazes de expressar uma retórica vacilante, e de abrir espaço para que o leitor possa vê-la raciocinando. (1999, p. 214).

A comentadora aponta que a exposição do raciocínio nos poemas é uma indicação de que Bishop divide com seu leitor a gênese da criação, permitindo que ele veja as vacilações do processo de escrita. Para nós, entretanto, seguindo a perspectiva deste trabalho, a exposição do raciocínio parece ser uma forma de *capturar* e *representar* o movimento da mente no processo de escrita. A própria Bishop assinala que a “espécie de *timing* que visa apreender e preservar o movimento de uma ideia, com o objetivo de cristalizá-la quando ela ainda está em movimento, é a abordagem barroca em sua essência” (BISHOP, 2014b, p. 337). Tal

movimento, conforme Anastácio, é o que Bishop pretende *crystalizar* em sua própria poesia, registrando a inconstância da ideia, o vai e vem do raciocínio.

Esta conexão que a poeta elabora com o barroco é importante em termos de influência. Embora não seja intenção deste trabalho alongar-se acerca da estética barroca, ou de suas conexões com a modernidade, dois poetas, um deles um metafísico galês do século XVII — o correspondente no mundo de língua inglesa ao barroco na literatura — e o outro um autor inglês classificado por Bishop como barroco, merecem um olhar mais detido: são eles respectivamente George Herbert e Gerard Manley Hopkins³⁵.

O galês George Herbert³⁶ era um dos poetas favoritos de Bishop e tem versos transcritos em poemas dela, conforme aponta Joseph H. Summers, amigo pessoal da poeta e estudioso do autor galês³⁷, em seu artigo “*George Herbert and Elizabeth Bishop*”:

Ocasionalmente Bishop citou Herbert em seus poemas: “*This morning's glitterings reveal/ the sea is 'all a case of knives*”³⁸ em “*Wading at Wellfleet*” é uma das mais estranhas metáforas de Herbert em “*Affliction*”:

*My thoughts are all a case of knives,
Wounding my heart
With scattered smart,
As wat'ring pots give flowers their lives.
Nothing their fury can control,
While they do wound and pink my soul.*³⁹
(1994/ 1995, p. 49, tradução nossa)

³⁵ Em 1934, ainda no *College* em Vassar, Bishop produziu um ensaio chamado *Gerard Manley Hopkins: Apontamentos sobre o timing em sua poesia* (2014b). Nele ela elabora a ideia de que, embora ele seja um autor do século XIX, sua poesia tem uma estética profundamente barroca.

³⁶ Nascido em 1593, em uma família aristocrática, George Herbert foi um poeta metafísico do século XVII, contemporâneo de John Donne. A morte de seu pai, quando Herbert tinha apenas três anos, levou sua mãe a mudar-se com os filhos para Oxford e então para Londres, para junto de seus pais (MALCOLMSON, 2004, p. x, tradução nossa). O jovem recebeu excelente educação e graduou-se em Cambridge, onde recebeu a instrução em retórica que possibilitaria a ele um futuro na corte: “Homem de espírito, erudito, nascido na nobreza e sob as graças do rei James³⁶, Herbert parecia destinado a um alto cargo público” (GRIERSON e SMITH, 1956, p. 151, tradução nossa). Suas ambições foram, no entanto, frustradas pela morte do rei em 1625, o que o levou a buscar uma carreira religiosa. Tornou-se clérigo anglicano e se retirou para o interior nos últimos anos de uma vida curta, falecendo aos 40 anos. Segundo Malcolmson, os escritos de Herbert “sempre aconteceram nas instituições e círculos nos quais transitava: a nobreza, a Universidade de Cambridge, a Igreja da Inglaterra” (2004, p. ix, tradução nossa). Poeta refinado e de grande habilidade, sua obra foi publicada apenas após a sua morte, embora tenha produzido em toda a sua vida adulta e tenha convivido com outros poetas, como o próprio Donne e William Shakespeare.

³⁷ Bishop e Summers trocaram cartas por muitos anos após ela entrar em contato com ele devido a seu interesse em Herbert, foco dos estudos de Summers. Nos textos que trocaram, discutem fundamentalmente a poesia de Herbert.

³⁸ A cintilância desta manhã revela/ que o mar é “um estojo de lâminas”. (tradução nossa).

³⁹ Meus pensamentos são um estojo de lâminas/ Ferindo meu coração,/ Com sofrimento disperso,/ Como regadores dão às flores as suas vidas./ Sua fúria nada pode controlar,/ Enquanto eles machucam e adornam minha alma. (tradução nossa).

Mais do que citar versos de Herbert, Summers afirma que Bishop empregava as imagens e o estilo herbertianos inconscientemente: ele mesmo apontou à autora a relação entre “*The Man-Moth*” e “*Praise*”, esse último escrito por Herbert, relação que ela mesma não percebera, mas que reconheceu a partir da observação de Summers. Ambos os poemas apresentam a imagem da lágrima com destaque:

*Then from the lids
One tear, his only possession, like the bee's sting, slips.
Slyly he palms it, and if you're not paying attention
he'll swallow it. However, if you watch, he'll hand it over,
cool as from underground springs and pure enough to drink.*⁴⁰
[BISHOP]

Esta “única lágrima” parece descendente direta da “única gota” que Cristo derramou

*From thy right eye,
(Which there did hang like streamers near the top
Of some fair church to show the sore
And bloody battle which thou once didst try)*⁴¹
[HERBERT]

(SUMMERS, 1994/ 1995, p. 50, tradução nossa)

Bishop apreciava o virtuosismo técnico de Herbert e a sua voz modesta, contida, que segundo Millier Ihe servia de antídoto para o egocentrismo e a autocelebração da poesia confessional (apud POWERS-BECK, 1995, p. 69). O estilo direto, sem exageros, de Herbert apresenta

expressões moduladas de emoção, evitando o sentimentalismo e excessos retóricos (...) Da noção de equilíbrio emocional ou “normalidade” de Herbert, Bishop aprendeu a externalizar e a sublimar sentimentos dolorosos, a amplificar o desespero silencioso com o uso de tonalidades mudas e a demonstrar controle emocional na criação artística.(POWERS-BECK, 1995, p. 70, tradução nossa).

Este controle silencioso de emoções não significa, entretanto, que elas não apresentem profundidade; ao contrário, sua contenção proposital e perceptível é relevante ao demonstrar o quão profundas podem ser por meio do silêncio que delas ecoa.

⁴⁰Então uma só lágrima,/ seu único pertence, como o ferrão da abelha, brota./ Discreto, ele a colhe e, se você se distrair,/ engole. Mas se você olhar, ele a entrega,/ fresca como água da fonte, potável de tão pura. (BISHOP, 2012a, p. 91).

⁴¹Do teu olho direito,/ De onde pendia qual flâmula perto do topo/ De alguma bela igreja para marcar a dolorosa/ E sangrenta batalha que travaras. (tradução nossa).

Outro aspecto que fascinava Bishop na poética de Herbert é a opção do autor por palavras simples e curtas em descrições precisas. Uma das marcas dessa influência é, como observa Summers, o gosto por versos compostos por monossílabos, o que enfatiza a simplicidade na composição e cria um efeito específico quando surge uma palavra extensa: “frequentemente uma palavra mais longa é dramatizada por estar cercada de monossílabos” (SUMMERS, 1994/1995, p. 50, tradução nossa). Para ilustrar tal resultado na obra de Bishop, ele cita os versos finais de *“The Prodigal”*, em que a palavra *finally* ganha intensidade pelo contraste com seu entorno: *“But it took him a long time/ finally to make up his mind up to go home.”*⁴² (BISHOP, 1983, p. 71). Summers ainda aponta a influência formal de Herbert em Bishop, que, assim como ele, criava formas próprias e pouco as repetia; ela ainda ressignificava formas do passado, trabalhando nos limites de formas fechadas, mas tornando-as novas e surpreendentes, como no caso do mesmo *“The Prodigal”*, um soneto duplicado (SUMMERS, 1994/1995, p. 50, tradução nossa).

Esta necessidade de renovação é enfatizada por um excerto⁴³ que Bishop, em carta para Summers, assinalou como uma de suas observações favoritas a respeito de Herbert: “As generalizações desmoronam perante a prática de um particularista⁴⁴ como Herbert. A única generalização justificável é que cada poema pede um novo começo, uma nova forma, novo ritmo.” (Ibidem, p. 51, tradução nossa). O conceito de particular — que imediatamente evoca sua antítese, o geral — nos leva a outro aspecto do estilo de Bishop: a característica descritiva de seus poemas e a capacidade que ela tem de usar a descrição com habilidade. Os detalhes e a visualidade são essenciais para a construção de seus poemas, sem generalizações cinzentas. As paisagens escritas por Bishop são multicores, multiformas, em poemas repletos de detalhes, e a isso Summers associa não apenas o particularismo de Herbert, mas também a influência de Hopkins e de Marianne Moore, que ainda discutiremos.

Outro aspecto importante da influência de Herbert é o entendimento que Bishop possuía de que a poesia dele tratava sim da relação com o divino, mas fundamentalmente da condição humana, “que todos os seres humanos imaginam ou

⁴²E ainda levou bastante/ tempo até resolver voltar para casa. (BISHOP, 2012a, p. 194).

⁴³O comentário a que ela se refere é do livro de Summers, *George Herbert, His Religion and Art*.

⁴⁴Por particularista entendemos muito mais o que o termo possa literalmente denotar — uma pessoa voltada a buscar os detalhes particulares de uma coisa ou situação — do que a condição histórica de particularismo, que visa a manutenção da identidade de uma sociedade.

sonham com uma bem-aventurança e uma perfeição que raramente ou apenas de maneira fugaz podem experimentar” (SUMMERS, 1994/1995, p. 54, tradução nossa). Trata-se de uma busca constante, que, na obra de Bishop surge como momentos fugazes de entendimento e iluminação, com a alegria efêmera que emerge de epifanias, que são em geral baseadas em acontecimentos corriqueiros: o deleite sentido ao pegar um peixe em “*The Fish*”; a animação do convite em “*Invitation to Miss Marianne Moore*” e o júbilo em lavar os cabelos da amada em “*The Shampoo*”; o suspiro enlevado de “*In the Waiting Room*” ao perceber a contradição entre individualidade e pertencimento ao gênero humano; a alegria que toma o ônibus ante a visão do animal imenso em “*The Moose*”, resgatando algo de instintivo e infantil em todos os passageiros. Existe a noção da transitoriedade desses momentos em cada um dos poemas citados, somada à expressão contida do júbilo que se sente; ambos podem ser associados à influência de Herbert e de uma moralidade que, nele, é pia, baseada em sua religiosidade, e que nela, uma descrente, pode ser associada a um senso de moralidade social. Esta noção de experiência humana e busca pessoal aponta ainda em direção da individualidade, da particularidade do ser. É importante assinalar neste ponto essa característica de Herbert para discutirmos, um pouco mais adiante, a noção de subjetividade em Bishop.

Se a poesia de Bishop é tributária dos versos de Herbert em termos de imagem e estilo, a ponto de a autora afirmar que teve que deixar de lê-los pois “pegou-se tentando escrever poemas do século XVII em vez de poemas do século XX” (Ibidem, p. 48, tradução nossa), a relação de sua obra com a de Hopkins é ainda mais intensa. Tal influência está muito presente em duas características fundamentais da poesia bishopiana: a descrição e o ritmo. Por meio destes dois elementos, chegamos a um terceiro, que é o movimento da mente, ou a mente em movimento constante, algo que a poesia dos dois autores — Hopkins e Bishop — tem em comum.

O poeta inglês Gerard Manley Hopkins⁴⁵ começou a escrever poesia ainda na escola, mas “ao se tornar um jesuíta⁴⁶ ele queimou (ou pensou ter queimado) todos

⁴⁵ Hopkins nasceu em Stratford in Essex, Inglaterra, em 1844, em uma família anglicana de classe média. Seu pai foi um escritor amador e sua mãe, uma dona de casa profundamente religiosa (FEENEY, 1994, p. 139, tradução nossa). No ambiente familiar, a música e a pintura eram bastante apreciadas e ele mesmo era um excelente desenhista, o que ajudaria a formar sua habilidade como poeta: “comunicar por meio de palavras a essência e a individualidade das formas visuais da

os versos que escrevera até então” (GARDNER, 1970, p. *xxiii*, tradução nossa), mantendo apenas a escrita de seus diários. Durante seus estudos teológicos, descobre a obra de Duns Scotus, que o faz afirmar que fora “inundado de um novo entusiasmo” (FEENEY, 1994, p. 140, tradução nossa): o motivo para tanto foi encontrar no filósofo o respaldo para ideias que vinha registrando em seus diários, ideias incompatíveis com a teologia oficial da Companhia de Jesus:

Diferente de São Tomas de Aquino, teólogo oficial da ordem jesuíta, Scotus atribuía grande importância à individualidade e à personalidade. “A diferença”, ele afirmou, “entre o conceito de ‘um homem’ e o conceito ‘Sócrates’ deve-se à adição, à natureza específica (*humanitas*), de uma diferença individualizante, ou perfeição final, que faz de um homem *isso* e não *aquilo*”. A esta forma individualizadora final, Scotus denominou *hecceidade*. Mais uma vez, enquanto Aquino dissera que o “individual” é incognoscível (apenas o universal é cognoscível), Scotus declarou que o “individual” é, ao contrário, imediatamente cognoscível ao intelecto em união com os sentidos. Por um “ato primeiro de conhecimento” a mente tem uma intuição direta, ainda que vaga, do objeto concreto individual como a “imagem mais especial — um vislumbre particular, por assim dizer, da *hecceidade*. É por meio deste conhecimento do singular que a mente, pela abstração e comparação em um “ato segundo”, atinge eventualmente o conhecimento do universal. (GARDNER, 1970, p. *xxiv*, tradução nossa).

Se Scotus atribui à individualidade tamanha importância com relação ao processo de aquisição de conhecimento, Hopkins estabelecera, ainda antes de ter contato com esse pensamento, uma complexa relação com o mundo observável e observado: uma capacidade de estabelecer o isolamento do objeto por meio de suas características mais peculiares e intrínsecas, que revelam, a partir dos sentidos, tanto a natureza daquele objeto como sua conexão com a subjetividade e a experiência humanas. O termo que o poeta criou para se referir a esta individualidade do objeto é *inscape*, o mesmo conceito de *hecceidade* e ainda de *ipseidade*; a conexão que ele tem com a ideia de humanidade é o que ele chama de *instress*.

O conceito de *inscape* surge nos diários de Hopkins a partir de 1866 como “o nome da forma ‘individualmente distintiva’ (estabelecida por vários dados dos sentidos) que constitui a rica e reveladora ‘unicidade’ [*oneness*] do objeto natural”

natureza foi em boa medida determinado pela instrução precoce no desenho” (GARDNER, 1970, p. *xvi*, tradução nossa). Em 1866, converte-se ao catolicismo e, em 1867, forma-se em Oxford. No ano seguinte, decide se tornar padre, começando sua instrução para tanto; foi ordenado sacerdote católico na ordem dos Jesuítas em 1877.

⁴⁶ Isso ocorreu quando de sua entrada no noviciado, em 1868, não quando de sua ordenação.

(GARDNER, 1970, p. xx, tradução nossa). Ligado ao conceito de *inscape*, está o de *instress*, que seria uma sensação de *inscape*:

para a energia da existência pela qual todas as coisas são mantidas, para aquela pressão natural (mas também sobrenatural) que determina um *inscape* e o mantém no ser que o detém — para este conceito ele cunhou a palavra *instress*. (Idem).

A qualidade distintiva que caracteriza o *inscape* se revela pela observação e pela descrição, como se percebe nos escritos em prosa e nos poemas de Hopkins: ele escrevia suas leituras de fenômenos naturais, descrevendo-os em detalhes,

interessado principalmente em todos os aspectos de algo que o fariam distintivo e individual. Ele está sempre absorto ao examinar o complexo unificado de características que constituem ‘a reflexão externa da natureza interna de uma coisa — sua essência individual. (Idem, tradução nossa).

A descrição em si — e talvez o próprio poema que a carrega — é também um exemplo de “*inscape*”: a reflexão externa, nos versos, da descrição da paisagem interna do eu lírico, pois para Hopkins

a criação poética ocorria quando a natureza do próprio poeta (seu próprio *inscape*) fosse *instressed* por um *inscape* complementar descoberto na natureza. O poema que resulta é, portanto, um novo *inscape* e como toda a poesia deverá ter até sua menor parte um toque individualizador. (GARDNER, 1970, p. xxiv, tradução nossa).

Acerca do uso do *inscape* por Bishop, Millier destaca em seu artigo *Modesty and Morality: George Herbert, Gerard Manley Hopkins and Elizabeth Bishop*, que “como Hopkins, especialmente, ela evoluía o significado por meio de transformações do objeto ou paisagem perante seus olhos” (1989, p. 49, tradução nossa). Um exemplo desta filiação é o poema “*Quai D’Orléans*”. Trata-se evidentemente de um fragmento, mas que é capaz de demonstrar o uso do *inscape*:

Mercury-veins on the giant leaves,
the ripples, make
for the sides of the quai, to extinguish themselves
(10) against the walls
as softly as falling-stars come to their ends
at a point in the sky.
And throngs of small leaves, real leaves, trailing them,
go drifting by
to disappear as modestly, down the sea’s

*dissolving halls.*⁴⁷
(BISHOP, 1983, p. 28)

As folhas gigantescas — os rastros dos barcos marcados nas águas — não são estrelas cadentes, mas *como* estrelas cadentes (numa símile que evidencia a comparação). Quando as folhas são reais, são “*real leaves*”, pequenas, modestas e silenciosas, o que marca a diferença entre o impacto da natureza e o do artificioso sobre o real. A ideia do esquecimento projeta nesta mesma natureza a paisagem interior do eu lírico, que em sua imobilidade contempla a passagem do tempo nas folhas e no fluir das águas: as folhas se vão, mas deixam atrás de si seus fósseis, como lembranças que não serão esquecidas, afinal o eu lírico está imóvel observando a cena, mas sua mente está em movimento, em ação.

As descrições que Hopkins coloca em seus diários funcionavam como ensaios para suas imagens poéticas vívidas, com grande precisão, tornando-se, segundo o próprio poeta, “uma beleza de estilo individualmente distintiva” (GARDNER, 1970, p. *xxii*, tradução nossa). A originalidade, para ele, é uma condição do poeta:

seu ideal era um poema, uma obra de arte, que fosse ‘bela pela individualização’, pelo que ele provavelmente queria dizer ‘bela ao ponto de externar toda a complexa individualidade do sujeito, que inclui a individualidade do artista’. (Ibidem, p. xv, tradução nossa).

Tal ideia de individualidade nos remete a características de Herbert: seu particularismo e a relação de sua poesia com o divino e a condição humana, elementos que levam ao entendimento da particularidade do ser. Juntamente com o ideal de individualidade de Hopkins, tais elementos contribuem para a formação da subjetividade lírica da poesia bishopiana, uma subjetividade que emerge da individualidade, da relação com o particular, mas que se universaliza para evitar o tom confessional. O poema, como obra de arte, projeta mais que a paisagem interna do artista, externando sua individualidade de forma dinâmica, um devir de subjetividade.

⁴⁷Veios de mercúrio sobre as folhas enormes,/ ondulações seguem/ em direção ao cais, e morrem de encontro/ ao paredão, silenciosas/ como estrelas cadentes que encontram seu fim/ num ponto do céu. E um turbilhão de folhinhas, de verdade, atrás delas,/ passam deslizando/ e vão morrer discretamente, nos salões/ solventes do mar. (BISHOP, 2012a, p. 119).

Bishop comenta, em suas cartas, sua grande admiração por Hopkins, a quem se referia como *Dear Hopkins* e ainda *Father Hopkins*, e o reputa como influência direta em seus versos. Olhar para os conceitos de *inscape* e *instress*, considerar a captura do pensamento em movimento e contemplar as características visual e descritiva dos poemas de Hopkins nos leva a reconhecer essa filiação direta. “*A Cold Spring*” é outro poema que a demonstra, associando a elementos naturais suas características mais intrínsecas e distintivas, o que faz deles aquilo que são: no caso, o que faz a primavera ser uma primavera, se não as mudanças na natureza conforme os dias se sucedem? Ou os nascimentos após a gestação durante o inverno, rigoroso, que fica para trás, e permite que as crias encontrem um clima ameno? Ou um dia mais quente que seu antecessor, seguindo rumo ao verão? Ou, ainda, o despertar das folhas no sóbrio carvalho, que durante a estação continuará a florescer? O poema nos conduz ao longo de toda a primavera, terminando no verão, contendo em si a multiplicidade de fenômenos que faz da estação o que ela é. Isso não a impede, entretanto, de ser primavera.

A obra *A Cold Spring* nos parece especialmente indicativa da influência do *inscape* de Hopkins por apresentar ainda outros poemas intensamente descritivos, como é o caso de “*The Bight*” (com as marés e os pássaros), de “*At the Fishhouses*” (no mar que incha e depois balança levemente) e de “*Cape Breton*” (a névoa que pende, a água da neve derretida — fantasmas de geleiras — que desliza), além do próprio “*A Cold Spring*”.

Na obra de Bishop, entretanto, não é apenas em elementos da natureza que se verifica o *inscape*. Ele pode ser visto nas construções, nos homens e nos meios de transporte, alcançando a ação que se opera nestas paisagens artificiais, que passam a ser observados e descritos de forma semelhante àquela que Hopkins destinou à observação da natureza. Se em Hopkins o *inscape* tinha uma dimensão telúrica, que permitia que se visse nas coisas do mundo natural a manifestação divina, em Bishop este enfoque teológico é deixado para incluir outros elementos, criados pelo ser humano. O aspecto essencialista perde espaço, mas persiste uma característica imanentista, pois uma vez que os elementos transcendentais são comprometidos, o objeto observado — e que passa a figurar na poesia — guarda apenas em si o que o diferencia e o faz único.

Além da descrição, mencionamos anteriormente outro elemento de forte influência de Hopkins sobre a obra de Bishop: o ritmo. Em seu ensaio *Gerard*

Manley Hopkins, Apontamentos sobre o timing em sua poesia, a autora dedica sua atenção ao ritmo e ao movimento na obra do poeta inglês, chamando atenção para uma peculiaridade na prosódia que ela acredita ser “a característica mais marcante da poesia de Hopkins” (BISHOP, 2014b, p. 331): o *sprung rhythm*, ou ritmo saltado, uma irregularidade proposital no ritmo dos versos “mantendo a batida rítmica comum da poesia, mas com um aumento enorme das variações possíveis no estabelecimento desse ritmo” (Ibidem, p. 332), aproximando-o da fala conforme a intenção do poeta. Para ela, o recurso ao *sprung rhythm* confere textura e movimento ao poema, compactando a ação, levando a um equilíbrio entre sentido e ritmo que Bishop denomina de *timing*⁴⁸.

Ainda com relação à versificação, Hopkins faz recurso ao *enjambement*, que é a quebra sintática e semântica no final do verso, e ao *rove-over*, que são versos atravessados, comuns no *sprung rhythm*, cuja escansão não para no final da linha, mas no final da estrofe. Os dois recursos acentuam o movimento no poema, levando à leitura contínua dos versos:

as fronteiras do poema são abertas, e o todo é afrouxado; o movimento é prolongado sem as paradas mais ou menos fortes que costuma haver no final dos versos. Juntamente com a possibilidade de haver *outriders* [referência ao *rove-over*], como vimos acima, o poema pode ganhar uma superfície fluida e detalhada, mais ou menos hesitante, leve, arrastada, pesada ou alada, dependendo da escolha feita por Hopkins. (Ibidem, p. 338).

Em seu comentário, Bishop indica como a maneira de Hopkins lidar com o ritmo acentua a percepção de movimento em seus versos, o que possibilita ao autor um amplo controle do efeito que pretende criar, seja de parada ou de aceleração, de voo ou de fluidez. O que torna este raciocínio e a elucubração acerca do ritmo em Hopkins mais interessante é que ele nos mostra a própria autora discorrendo acerca daquele que ela considera uma de suas maiores influências. E, ao analisar a poesia de Bishop, não é surpresa que encontremos estes recursos, como o ritmo irregular, o *enjambement* e os versos *rove-over*.

Em termos de forma e ritmo, Britto anota que alguns poetas se concentram em uma forma específica — o soneto, o pentâmetro jâmbico, o alexandrino ou

⁴⁸Em nota do texto de Bishop, Britto indica a polissemia da palavra *timing* em língua inglesa e destaca os dois sentidos que a autora emprega para apresentar seus argumentos: ela inicia com o sentido de cronometragem, mas depois passa a usar palavra para transmitir a ideia de algo que ocorre no momento certo por uma intencionalidade clara. (BISHOP, 2014b, p. 330).

qualquer outra —, enquanto outros transitam entre diferentes modelos, explorando formas fixas diversas, ou criando seus próprios moldes; Bishop pertence ao segundo grupo (BRITTO, 2002, p. 93, tradução nossa). O tradutor assinala a flutuação da forma na obra da autora, indicando, por exemplo, a irregularidade de “*Cirque d’Hiver*”, poema na qual Bishop alterna pentâmetros, trímetros e promove um intrincado sistema de rimas para acentuar o significado dos versos. Modificando aspectos sonoros, ela promove uma convergência de forma e conteúdo que se assemelha aos usos prosódicos de Hopkins. Ainda que a poesia, por definição, seja uma confluência de forma e conteúdo, Bishop maneja a irregularidade como característica formal, o que a aproxima de seu predecessor e a permite criar estruturas intrincadas, carregadas de intencionalidade em cada detalhe da composição. O entendimento dos mecanismos prosódicos de Hopkins nos abre o entendimento também de elementos da prosódia de Bishop e ampliam a percepção do movimento em sua poética.

Mas se a obra de Bishop apresenta uma influência importante desses dois autores, distantes temporalmente dela, o modernismo também a influencia decisivamente. A geração imediatamente anterior à de nossa autora tem um papel essencial em sua poética. Como apontamos anteriormente em nossa introdução, Bishop é uma poeta difícil de categorizar. De acordo Millier, ela foi uma “*outsider* em muitos aspectos de sua vida, e sentia que não pertencia a qualquer geração poética — muito jovem para ser modernista, muito modernista para ser pós-moderna” (1989, p. 47, tradução nossa).

Mas se Bishop é difícil de inserir em um movimento literário, a formação de sua identidade poética está conectada às vanguardas do início do século XX, influenciada pelas rupturas que marcam este período, um momento de crise, assim como o século XVII:

As novas formas fragmentárias, as estruturas estranhas, muitas vezes parodísticas, a atmosfera geral de ambiguidade e a ironia trágica que caracteriza tantas obras — tudo isso expressa tal crise. Nietzsche afirmou que os homens modernos eram “filhos de uma época fragmentada, pluralista, doente e estranha”, o que podemos sentir no espírito da literatura decadente no final do século XIX. (BRADBURY, 1989, p. 22).

Bishop não vive este momento de fragmentação intensa, mas produz no momento imediatamente posterior e, como não poderia deixar de ser, assinala o

impacto das vanguardas. No início de sua carreira como poeta, publicando poemas em revistas, jornais e coletâneas e ainda em seu primeiro livro, *North & South*, Bishop é frequentemente apontada pela crítica como poeta imagista e surrealista, ambos movimentos ligados às vanguardas do início do século XX. Segundo Regina Przybycien, “Bishop inicialmente desenvolveu uma poesia “imagista”, isto é, fortemente centrada em imagens visuais. Assim é que por muito tempo os críticos elogiavam-lhe sobretudo o “olho famoso”, a dramatização do ato de ver” (2015, p. 108).

A visualidade é uma característica essencial da poesia de Bishop ao longo de toda a sua obra, mas a sua produção mais precoce apresenta o entrecruzamento de elementos imagistas e surrealistas, se não de maneira mais frequente que nas obras posteriores, ao menos com maior destaque. Com relação ao imagismo⁴⁹, as justaposições de imagens que encontramos em “*Florida*”, “*The Fish*” e principalmente em “*Roosters*” deixam essa filiação evidente: neste último, a sucessão de imagens claras, apresentadas com precisão e concisão, permite a visualização da animalidade violenta e da masculinidade crua dos galos como metáfora para a autoridade arbitrária e seu efeito no mundo. As estrofes se sucedem, usando a imagem do galo para conectar o animal galo em si e a traição de Pedro, apóstolo de Cristo, num desdobramento do significado por meio do uso da imagem. H.D., poeta imagista do início do século XX, faz algo de semelhante em seu “*Eurydice*” para levar o eu lírico — a própria Eurídice — além dos infernos e de volta por meio das imagens florais.

No que concerne o surrealismo, o movimento foi fundado oficialmente em 1924 com a publicação do primeiro número da revista *Surréalisme* e do *Manifesto do Surrealismo* (NADEAU, 1985, p. 53). Sobre os surrealistas, Nadeau resume:

Não possuem doutrina, mas alguns valores que brandem como bandeiras: a onipotência do inconsciente e de suas manifestações: o sonho, a escrita

⁴⁹ O movimento imagista surge com a criação, em 1912, de uma “escola de poetas imagistas” (DODSWORTH, 1987, p. 412, tradução nossa), por Ezra Pound, juntamente com Richard Aldington e H.D. Em “*Imagisme*”, ensaio publicado na revista *Poetry* em 1913, Pound estabelece os princípios do imagismo, que abrangem linguagem, ritmo e rima em regras didaticamente explicadas. Entre elas, está o tratamento direto do assunto escolhido, a economia no uso das palavras, a composição em frases musicais em lugar das formas fixas e o uso da imagem em lugar de explicações ou adjetivos, elementos considerados supérfluos: “não reconte em versos medíocres o que já foi dito em boa prosa” (POUND, 1970, p. 42, tradução nossa). O imagismo preconizava que o poeta devia escrever a partir da tradição dos grandes escritores da antiguidade e da renascença e ser intolerante com relação a “toda a poesia que não fosse escrita em tal esforço” (Ibidem, p. 41, tradução nossa).

automática e, portanto, a destruição da lógica e de tudo o que nela se apoia. (...) O surrealismo não se escreve, não se pinta, se vive... (NADEAU, 1985, p. 63).

Bishop menciona seu interesse no surrealismo em cartas, mas não chega aos limites mais intensos do estilo em seus poemas. Richard Mullen indica a herança surrealista de Bishop:

Seus poemas contêm muito da mágica, do estranhamento e do deslocamento associados com a obra dos surrealistas, pois ela também explora o funcionamento do inconsciente e a interação entre percepção consciente e sonho. Embora ela extraia muito pouco dos experimentos mais extremos dos surrealistas com relação à técnica, ela de fato herda o legado libertador de seus avanços de imaginação. (1982, p. 63, tradução nossa).

Os textos surrealistas de Bishop, como diz Mullen, não recorrem ao excesso do deslocamento dos objetos, sua dissolução ou outros recursos peculiares a tal estética, mas principalmente ao domínio onírico, como é o caso de *"The Weed"*, ou à fronteira noturna dos sonhos em *"The Man-Moth"*, ambos de *North & South*. No entanto, o sonho é um território problemático que permite o fluxo de elementos importantes mas periféricos:

Os sonhos, as obras de arte (algumas), vislumbres do surrealismo da vida cotidiana, o qual sempre funciona melhor, momentos inesperados de empatia (será isso?), captam uma visão periférica do que quer que seja que a gente nunca consegue ver de frente, mas que parece importantíssimo. (BISHOP, 2014, p. 286)

Embora estejamos indicando uma filiação da fase inicial da poesia da autora com o surrealismo, a referência "a momentos inesperados de empatia" remete a um dos poemas tardios de Bishop: *"The Moose"*. Este apresenta uma interrupção num fluxo de viagem de ônibus e num processo de adormecimento do eu lírico pela aparição de um alce descomunal, que cria este momento de suspensão inesperada. Entretanto, embora se possa pensar neste tipo de imagem como onírica ou surreal, nos parece mais um acontecimento insólito que permite a criação de uma epifania, ou seja, que leva ao racional. A imagem é, entretanto, fronteira entre racionalidade e irracionalidade. Seu emprego pela poeta num poema de sua fase madura demonstra que o surrealismo é um elemento que perdura em sua obra, não restrito aos seus primeiros textos, mas como parte importante de seu repertório e de sua voz poética.

Apesar da influência das vanguardas, é problemático classificar a poesia de Bishop como modernista; tampouco pode ser enquadrada em escolas literárias mais recentes. Recorrendo novamente a Millier, “ela é muito jovem para ser modernista, muito modernista para ser pós-moderna”. Talvez por isso e pelo deslocamento com relação ao seu país de origem, ela também não se associe aos movimentos posteriores nos Estados Unidos, como o confessionalismo e a poesia beat; ao contrário, considerava-os excessivos e enfadonhos.

O principal nome do modernismo literário norte-americano ao qual Bishop se filia é a poeta Marianne Moore⁵⁰. Mas se a relação com Herbert e Hopkins, as outras grandes influências da autora, é a de leitura, estudo e admiração que produzem reflexos em sua obra, o relacionamento com Moore inclui uma outra dimensão: o contato e a troca de ideias em tempo real e a possibilidade de interação. As duas são contemporâneas e acabam por estabelecer uma *interface* diferente daquela que se pode criar com um autor fora de nosso alcance imediato. Moore não era a poeta a séculos de distância, mas uma daquelas pessoas admiráveis que nos surpreendemos quando aceitam nos receber. E que aceitou encontrar Bishop.

Moore e Bishop mantiveram uma interessante relação de mentoria quase que desde seu primeiro encontro, arranjado pela bibliotecária de Vassar College, que já lhe emprestara o volume *Observations* (cf. BRITTO, 2011, p. 15). Como anota Brett Millier, a leitura causara grande impressão na jovem Bishop, que se maravilhou com as possibilidades poéticas do texto de Moore e afirmou que “Eu não sabia que poesia poderia ser daquela maneira” (GREENBERG e ZUCKER apud MILLIER, 2011, p. 118, tradução nossa). Também é graças a Moore que ela publica seus primeiros textos em livro, uma antologia de 1935 chamada *Trial Balances* (BISHOP, 1983, p. xi). Bishop narra em cartas alguns encontros com Moore e, na farta correspondência entre elas, vê-se a deferência com a qual a mais jovem se dirige à sua predecessora, mesmo nos temas mais banais e a despeito do fato de que se conheciam bastante bem. Tal deferência se mostra no fato de que Bishop submetia frequentemente as primeiras versões de seus poemas à Moore, que, juntamente

⁵⁰ A poeta norte-americana Marianne Moore nasceu em 1887 no Missouri, filha de um industrial e uma dona de casa. Sua mãe, Mary Warner, dedicou-se à educação de Marianne e seu irmão, oferecendo-lhes um ambiente repleto de cultura: música, literatura e línguas estrangeiras. Moore formou-se em Humanidades no Bryn Mawr College em 1909. Em 1918 mudou-se com a mãe viúva para Nova Iorque, onde viveria até sua morte em 1972. Publicou seu primeiro livro em 1921, depois de algumas publicações de textos isolados em revistas e jornais. Em 1951 recebeu o prêmio Pulitzer de poesia por *Collected Poems*. (ARANTES, 1991) Foi uma das mais próximas amigas de Bishop e sua mentora, conforme ainda veremos mais detalhadamente.

com sua mãe, Mary Warner, as lia e indicava mudanças, em geral aceitas (BRITTO, 2011, p. 21)⁵¹. A relação de influência se mostra, nos textos de Bishop, por meio da observação aguçada e precisa do mundo, da natureza e sua representação poética em imagens impressionantes — metáforas e símiles que quase documentam o mundo que ela representa. Certamente tal característica é também resultado da poderosa influência de Hopkins e a de Herbert.

Nas cartas de Bishop para a mentora é interessante perceber outros aspectos dessa relação de influência, como a quantidade de informações descritivas sobre o entorno, com detalhes sobre o tempo, a fauna, a flora, ou seja, detalhes objetivos do mundo que a cerca em suas viagens, demonstrando que há um interesse em comum em relação às curiosidades locais dos muitos lugares pelos quais Bishop passou, desde as cores das salamandras da Carolina do Norte (BISHOP, 2012b, p. 99), passando por uma coleção de sementes exóticas (Ibidem, p.114), por garfos especiais para comer mangas no México — cuja utilização ela descreve em detalhes (Ibidem, p. 116) —, pelo comportamento de um grupo de garças na Flórida (Ibidem, p. 119) até a variedade de beija-flores e mariposas no Brasil (Ibidem, p. 244). De fato, Moore fora, enquanto estudante do Bryn Mawr College, uma interessada aluna de biologia; ainda colecionava pinturas e miniaturas de animais, dos quais gostava pois “não têm consciência de si mesmos” (ARANTES, 1991, p. 181).

O tempo consolidou a relação de amizade e mentoria entre as duas e tal proximidade, assim como o entorno imediato, provavelmente são as razões pelas quais, em *North & South*, primeira obra publicada de Bishop, é possível identificar mais claramente uma filiação a uma linhagem modernista norte-americana da qual ela se distanciaria em obras posteriores. À medida que afirma sua própria voz lírica e desenvolve uma subjetividade peculiar, ela se distancia da despersonalização característica dos poetas da geração anterior, como T.S. Eliot e Marianne Moore, mas mantém uma certa impessoalidade, o que nos leva a pensar a relação entre os dois conceitos, cruciais para a expressão lírica moderna.

⁵¹A despeito deste tipo de interação de mentoria, documentada pela crítica e pelas cartas entre as duas, Costello afirma em seu artigo *Marianne Moore and Elizabeth Bishop: Friendship and Influence* que ambas as poetisas diziam “não compreender a inclinação dos críticos em compará-las em resenhas e artigos e em várias ocasiões rejeitaram qualquer semelhança que não considerassem superficial” (1984, p. 130, tradução nossa).

A despersonalização consiste no distanciamento entre o eu lírico e o eu empírico do poeta pelo apagamento da personalidade individual, como aponta Friedrich ao referir-se a Baudelaire como o poeta da modernidade:

Quase todas as poesias de *Les Fleurs du Mal* falam a partir do eu. Baudelaire é um homem completamente curvado sobre si mesmo. Todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico. Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade. Esta pesa sobre ele como excomunhão. Baudelaire disse, com bastante frequência, que seu sofrimento não era apenas o seu. É significativo que restos de sua vida pessoal, quando ainda permanecem aderentes às suas poesias, só estejam expressos de maneira imprecisa. (1991, p. 37-38).

Embora a despersonalização configure uma forma de obter impessoalidade estética, a impessoalidade não implica, necessariamente, desumanização da poesia ou esvaziamento absoluto do eu na poesia (ainda que na despersonalização mais radical isso aconteça). Eliot, por exemplo, em seu famoso ensaio *Tradição e Talento Individual*, chama de despersonalização uma “contínua entrega de si mesmo, tal como se é num dado momento, a algo que se revela mais valioso. A evolução de um artista é um contínuo autossacrifício, uma contínuo extinção da personalidade” (1989, p. 42). Para ele, portanto, o poeta não prescinde de sua humanidade, mas de sua individualidade, por meio de uma poderosa consciência de si, para escrever sua obra, ainda que seja a sua personalidade e sua condição de poeta que lhe permitam ser um “meio mais finamente aperfeiçoado em que sentimentos especiais, ou muito variados, estão livres para participar de novas combinações” (ELIOT, 1989, p. 43). Numa acepção hegeliana, ainda que “originada no particular e no individual, uma obra lírica pode ainda assim exprimir o que há de mais geral, mais profundo e mais elevado nas crenças, representações e relações humanas” (HEGEL, 1980, p. 222). Relembrando nossas considerações sobre Hopkins e Duns Scotus, ambos partem exatamente da ideia de uma necessidade de individuação, que redundará na hecceidade, para que se possa chegar a um conhecimento universal:

Por um “ato primeiro de conhecimento” a mente tem uma intuição direta, ainda que vaga, do objeto concreto individual como a “imagem mais especial — um vislumbre particular, por assim dizer, da hecceidade. É por meio deste conhecimento do singular que a mente, pela abstração e comparação em um “ato segundo”, atinge eventualmente o conhecimento do universal. (GARDNER, 1970, p. xxiv, tradução nossa).

Duns Scotus confirma a intenção de Hopkins de elaborar a individualidade no *inscape*, seja este do objeto, do poema ou do poeta, e projetá-lo para chegar ao universal. Portanto, o poeta não precisa se apagar, mas reduzir sua individualidade, suprimindo-a para que possa falar não por si, mas por todos e a todos, num coletivo: o sentimento que exprime não é seu, é do eu lírico, uma projeção totalmente diferente de si, ainda que baseada em sua hecceidade, e que permite que sua voz se estabeleça, dissociada de seu eu empírico, e se universalize.

Retomando Friedrich e seu conceito de despersonalização na poesia moderna, Dominique Combe aponta, no ensaio *A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*, que “ tendo em vista que ‘quase todos os poemas de Baudelaire são escritos em primeira pessoa’, deve-se concluir pela existência separada de um sujeito distinto do autor real” (2009-2010, p. 119). Assim, marca-se a origem da despersonalização em Baudelaire; é em Rimbaud, entretanto, que se dá a separação do sujeito que escreve e o eu empírico, levando a questão a um outro nível de mediação: uma oposição não apenas entre sujeito lírico e empírico, mas acrescentando o sujeito que escreve como uma instância dissociada do eu empírico, que leva a outra mediação imposta no caminho do entendimento da obra lírica. “O eu é um outro”; o eu coletiviza-se e insere uma instância de ficcionalização autobiográfica na questão. Se o poeta parte da sua vivência, pois escreve a partir do mundo e do lugar em que vive na realidade, esta ganha um *status* de ficção — ou ainda uma condição na qual não interessa se é autobiografia ou ficção:

Assim, o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” – e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia. (COMBE, 2009-2010, p. 124)

A coletivização mencionada, presente tanto em Hopkins como em Rimbaud, levanta um outro ponto: o da tensão identitária do sujeito lírico, voltado para si e para o entorno, para o singular e o universal. Em lugar de um embate sem perspectiva de solução, que tenta conciliar a multiplicidade de dimensões que o sujeito lírico apresenta — a de si mesmo e a do entorno, a do ficcional e a da autobiografia — Combe afirma que

seria melhor, sem dúvida, falar de uma *ipseidade* do sujeito lírico que lhe assegura, apesar de tudo, sob suas múltiplas máscaras, certa unidade como *Ichpol* (Husserl). Mas essa unidade do “eu” na multiplicidade dos atos intencionais, essencialmente dinâmica, está em constante devir: o “sujeito lírico” não existe, ele se cria. (COMBE, 2009-2010, p. 128, grifo do autor)

O conceito de ipseidade que Combe traz para o debate é um sinônimo do de hecceidade que abordamos em Hopkins a partir de Dun Scottus e também do termo *inscape*: a singularidade, o princípio de individuação que torna algo aquilo que ele é. É, portanto, possível pensar na multiplicidade dinâmica do eu lírico como o que efetivamente o faz ser aquilo que é, incluindo neste escopo as suas máscaras e possibilidades de fragmentação e conseqüentemente o devir. Neste sentido, a figuração da subjetividade em Bishop segue um caminho de afirmação desta multiplicidade e não o da negação da subjetividade que observamos nos modernos.

A hecceidade/*inscape* de Hopkins, ou a ipseidade que Combe apresenta, estão, ambas, distantes da negação absoluta da subjetividade de Moore: esta tem em sua poesia uma perspectiva muito mais desumanizada do que a caracterizada por Eliot em sua obra crítica: uma expressão que anula muito fortemente qualquer indicação subjetiva em prol da exatidão e dos detalhes precisos. Ela rechaçava a ideia da poesia como expressão de sentimentos, numa reação ao romantismo individualista e centrado no eu lírico, marcado sempre no universo de língua inglesa pelas palavras de Wordsworth: “poesia é o transbordar espontâneo de sentimentos poderosos: ela tem sua origem na emoção lembrada em estado de tranquilidade” (WORDSWORTH e COLERIDGE, 1968, p. 42, tradução nossa)⁵². Ao contrário, conforme sublinha Arantes, Moore primária pela austeridade:

O indispensável é a *contenção* q [sic] proporciona por um lado simplicidade (...) Quando se combina simplicidade e contenção, tem-se austeridade – que vai afastar a maioria de nossos amigos. (MOORE apud ARANTES, 1991, p. 186).

“Arte é percepção exata”, escreveu ela em “*Qui s’excuse, s’accuse*”, poema de 1910, alinhando-se a princípios imagistas de objetividade. Bishop mantém essa mesma ideia de precisão e objetividade em sua produção inicial, mas ao longo do primeiro livro já se percebe um movimento de afirmação de subjetividade que

⁵² *Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity.*

acreditamos filiado às influências de Herbert e Hopkins, poetas muito anteriores a Bishop — um no século XVII e o outro no século XIX.

O particularismo de Herbert e os conceitos de *inscape* e *instress* de Hopkins, perceptíveis em suas respectivas obras poéticas e, principalmente no caso do segundo, em seus textos sobre a poesia, são elementos diretamente ligados à ideia de subjetividade. Hopkins menciona o *inscape* do próprio poeta e associa em sua produção uma forte impressão subjetiva, em paisagens que são projeções interiores, resultado do contato do *inscape* do poeta em contato com um *inscape* de um objeto isolado. O eu lírico manifesta esta paisagem interior. Diferente da natureza romântica, ampla e totalizadora, que ecoa os sentimentos do eu lírico em sua grandiosidade e intensidade, o *inscape* revela algo de particular e interno, muitas vezes vacilante e incerto. A paisagem no romantismo indica um transbordar de emoções; em Hopkins, um objeto específico nessa paisagem é que cria uma reação individual, eminentemente subjetiva, que ele compartilha em seus versos.

Em Bishop, tal voz subjetiva se insinua desde sua produção precoce e se acentua progressivamente em sua obra, culminando com a reelaboração das memórias de infância em sua fase madura — a segunda parte de *Questions of Travel* e *Geography III*. No entanto, a possibilidade dessa expressão passa pela ruptura com a mentoria direta de Moore. Um evento marca este ponto: Bishop enviou “*Roosters*” para Moore, que o rechaçou, promovendo junto com sua mãe, em uma incursão madrugada adentro, cortes profundos na estrutura do texto por considerá-lo violento, com uma linguagem marcada de vulgaridade.

Temos aqui a poeta precursora talvez ofendida pela crueza das imagens e pela emoção interiorizada do texto, buscando limitar as insurgências da mais jovem. Em *A Angústia da Influência* (1991), Harold Bloom apresenta uma elaborada teoria que descreve os processos de influência poética e as relações entre poetas fortes, “grandes figuras com persistência para combater seus precursores até a morte” (1991, p. 33), divididos entre precursores e efebos. Para o autor,

a história da poesia (...) é considerada como indistinguível da influência poética, já que os poetas fortes fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação. (Ibidem, p. 33).

A partir desse pressuposto, a afirmação de uma voz poética própria, peculiar a um poeta autônomo, ou forte, enseja a expropriação da obra do precursor num deslocamento que incorpora elementos diversos daqueles empregados por ele e

deixa elementos peculiares à sua voz precursora de fora. Não se trata, portanto, de aludir ao precursor, tampouco de considerá-lo responsável pelo poema do efebo, mas de uma complexa rede de mecanismos de combate ao poeta anterior, em meio a qual emerge um poeta forte, cuja voz se impõe, severa e singular. A alegoria que Bloom nos apresenta é a do Satan⁵³ miltoniano, personagem do *Paraíso Perdido*, como poeta e de Deus como o precursor.

A relação direta de mentoria entre Moore e Bishop pressupõe influência e passa por esse combate, redundando na purgação que leva à afirmação da voz poética da mais jovem; este é também um percurso, um movimento na poética de Bishop. Quando esta lê Moore pela primeira vez, e afirma que até então não sabia que poesia poderia ser daquele jeito, ela denuncia o momento de identificação do potencial da expressão poética por meio de sua própria percepção da expressão poética de Moore. Enquanto efebo, ou Satan, ela irá buscar as formas de concretizar esse potencial em uma obra nova, para então emergir como poeta forte.

O que Bishop parece deixar de fora do jogo é a negação da subjetividade, tão peculiar a Moore; a precursora é a quintessência do poeta modernista, uma daquelas figuras que nos permitem olhar para as vanguardas do século XX e defini-las em suas características mais emblemáticas: forma inovadora pela criação de possibilidades inéditas de versificação em sua língua de expressão, léxico próximo do cotidiano, imagens poderosas e despersonalização da poesia. Em termos de forma, Bishop recorre eventualmente aos códigos pouco usuais de versificação de Moore, mas não faz deles um programa para sua obra. Ela transita por formas diversas, das mais clássicas e rigorosas até o verso livre, criando suas próprias maneiras de fazer poesia, a exemplo de Herbert. Certamente emprega imagens poderosas, de uma visualidade impressionante, que levam frequentemente às comparações com sua precursora e sua classificação como imagista; entretanto, assume a expressão subjetiva como possível e desejável, inerente ao processo poético, em lugar da despersonalização estrita, que em Moore é complementada por uma moral e um pudor que a fazem considerar qualquer subjetividade como vulgar. Bishop se distancia ao passar a escrever poemas líricos, manipulando seu projeto

⁵³A grafia *Satan* vem do texto original em língua inglesa e foi mantida na tradução para o português “para preservar o ‘adversário’ hebraico” (BLOOM, 1991, p. 25). Uma vez que há excertos empregados no corpo do trabalho que citam a palavra (e eu não poderia alterá-los para usar a grafia Satã) optamos por seguir a diretriz do tradutor para evitar qualquer discrepância entre os excertos de texto citados e o texto deste trabalho.

estético e concretizando-o cada vez mais independente da sombra de Moore. Esta é a figura mesma do precursor preconizado por Harold Bloom, enquanto Bishop é o que ele chamou de efebo, que se rebela, como Lúcifer contra seu deus, contra a tradição para, em vez de aniquilá-la (como faria o anjo caído da escatologia cristã), revisá-la para afirmar sua própria voz poética na consciência “não de uma Queda” (BLOOM, 1991, p. 50), mas de si mesmo como um eleito que está caindo:

é só quando essa consciência de si atinge uma intensidade máxima que o poeta toca no chão do Inferno, ou melhor, chega ao fundo do abismo e com o impacto de sua queda cria ali o Inferno (...) Satan, com sua amaldiçoada força, recusa-se a remoer o acontecido e se volta, então, à sua tarefa, que é a de recolher tudo o que resta. (...) Pois afinal, para que escrever poesia? Para recolher tudo o que resta, e não para santificar ou propor seja lá o que for. (Ibidem, p. 51-52).

Este “recolher o que resta” significa, para o poeta, ser capaz de reorganizar o caos — ou a poesia — em seus próprios parâmetros, conforme sua consciência de si. Embora haja uma diferença importante entre a despersonalização intensa em Moore e a poesia de Bishop, o que nesta última chamamos de subjetividade não implica a impressão pessoal de identidade em seus textos. Não se trata de maneira alguma de uma poesia calcada em elementos biográficos e psicológicos, mas de uma obra em que há uma complexa elaboração intelectual acerca da realidade, a partir da qual ela pode perceber-se como inserida em um contexto social, contexto este que é social na medida em que há aquilo que Theodor Adorno denomina corrente subterrânea coletiva e que, para ele, é “o fundamento de toda a lírica individual”⁵⁴ (2012, p. 77).

O filósofo alemão caracteriza o poeta como um privilegiado por ser capaz de perceber e expressar subjetivamente as contradições e antagonismos sociais:

a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente” (Ibidem, p. 76)

Ou seja, em boa medida, o *Satan* que atinge a consciência de si. Ao poeta cabe dar substância à poesia, substância essa que “deriva essencialmente de sua

⁵⁴É importante salientar que a palavra *social* aqui não tem a conotação marcada de engajamento que talvez seu uso mais comum possa evocar; social não se restringe a uma acepção ideologizada, tampouco condiciona uma poética engajada, na qual a causa parece estar privilegiada em relação à expressão poética. Ao contrário, significa as múltiplas relações com o outro/outros que se estabelecem na sociedade e das quais a poesia pode emergir por meio da linguagem.

participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito” (ADORNO, 2012, p. 77) e possibilita a reflexão acima da reificação que acomete os que se situam aquém deste privilégio (o do poeta) e que “têm tanto ou mais direito de tatear em busca da própria voz, na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho” (Ibidem, p. 77). Trata-se de conjugar forças de resistência não na individualidade, mas na arte e na objetividade, pelo indivíduo em sua espontaneidade criativa que redundando na objetividade por meio da linguagem em configuração lírica⁵⁵. Ou recolher o que resta, como afirma Bloom, e projetar *instress* a partir do próprio *inscape*, como talvez preferisse Hopkins.

Em algumas de suas cartas, Bishop expressa sua opinião veemente acerca da exposição desnecessária do poeta em seus escritos. Quando Robert Lowell estava prestes a publicar *The dolphin*, em 1972, submeteu-o a Bishop para que a amiga opinasse. Ao lê-lo, ela escreve de volta dizendo “acho *The dolphin* magnífico como poesia. É também uma poesia honesta — *quase*. (...) Há um PORÉM imenso e terrível” (BISHOP, 2012b, p. 627). Este *porém*, adjetivado negativamente e marcado em letras maiúsculas, é a exposição de aspectos de seu relacionamento e do divórcio de sua primeira esposa, Elizabeth Hardwick (romancista e crítica literária). Bishop deixa clara a sua restrição à exposição e à manipulação dos fatos que percebe na poesia de Lowell, manipulação que, para ela, o desmoraliza como ser humano:

A Lizzie [Elizabeth, ex-mulher de Lowell] não morreu etc. — mas há aí uma “mistura de realidade com ficção”, e você alterou as cartas dela. (...) O escritor pode usar sua própria vida como material — aliás não há como não fazê-lo — mas essas cartas... (...) tenho certeza de que o que estou dizendo (muito mal) não vai influenciá-lo muito; você vai ficar triste de saber que é assim que me sinto, mas vai tocar para frente com o seu trabalho e vai publicá-lo assim mesmo. (...) (mas você como poeta é capaz de escrever qualquer coisa — contornar qualquer obstáculo)... Não quero que você seja visto desse modo por ninguém — por Elizabeth, por Caroline [segunda esposa de Lowell] — por mim — pelo seu público! E, acima de tudo, por você mesmo. (Ibidem, p. 628-629).

⁵⁵Para Adorno, a linguagem é algo duplo: “a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos: um pouco mais e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade. As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz.” (ADORNO, 2012, p. 74).

A autora, amiga próxima de Lowell, questiona a ética dele ao modificar e expor uma outra pessoa, o que daria uma impressão terrível sobre ele⁵⁶. Mais adiante na carta ela se diz “contra o confessional” em geral, mas que o uso que Lowell fez desse recurso “ajudou a poesia a tornar-se mais real, mais nova e imediata”. Entretanto, “virou um vale-tudo, e não aguento mais os poemas que meus alunos escrevem sobre os pais e as mães e a vida sexual deles”⁵⁷. Ainda que Bishop tenha apreciado o movimento de Lowell e reconheça sua confessionalidade como válida e relevante, esta é uma característica que ela não inclui em seu próprio projeto estético.

Mas não estamos aqui dizendo que há subjetividade nos poemas dela? Na mesma citação usada para marcar suas posições éticas sobre a exposição exagerada, a poeta toca no assunto do uso da vida do escritor como material, afirmando que “não há como não fazê-lo”.

Realmente não há. A percepção que o poeta tem do mundo que o cerca, do real, ou o que neste ambiente é capaz de criar *inscape* para este poeta específico, é o que imprime singularidade à sua obra. Entretanto, não é na personalidade que esta singularidade é construída: a dissociação entre eu lírico e eu empírico, com o afastamento deste com relação àquele é que permite esta construção. O eu lírico surge então como uma impostura marcada pela ausência do poeta, ou conforme sublinhado por Michel Foucault e citado por Giorgio Agamben, “a marca do escritor está apenas na singularidade de sua ausência”⁵⁸ (2005, p. 85, tradução nossa).

O que faz de uma ausência algo singular é esta capacidade de impostura que não despreza o individual, mas projeta o universal, conforme preconizado por Adorno. A projeção do eu lírico é o que permite ao poeta ver o mundo e identificar as suas contradições e antagonismos, como Adorno sugere: é parte do privilégio que o poeta tem. Entretanto, “nada que não esteja nas obras (...) legitima a decisão quanto

⁵⁶Bishop apresentava uma atitude de reserva perante o mundo que a cercava e censurava de maneira veemente a exposição excessiva — o que é atribuído a influência de Hopkins (tanto na poesia como em sua vida pessoal) — e o que considerava poesia ruim (ou arte ruim). Sobre isso ela afirmou: “eu fico tão deprimida com cada edição da [revista] POETRY, do New Yorker, etc... tanta poesia adequada, mas que soa toda igual e tão entediante — ou estou ficando limitada, caduca ou qualquer outra coisa? Parece haver muito de tudo — muita pintura, muita poesia, muitos romances — e muito dinheiro... E ninguém está realmente sentindo alguma coisa”. (MILLIER, 1989, p. 47, tradução nossa).

⁵⁷É interessante pensar que as restrições de Bishop quanto à subjetividade exposta, excessiva, são semelhantes àquelas que Moore apresentara a Bishop, décadas antes, quando esta submeteu àquela o poema “*Roosters*”, sobre o qual ainda discutiremos.

⁵⁸Na edição: “*la huella del escritor está sólo en la singularidad de su ausencia*”. Tradução nossa.

àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais” (ADORNO, 2012, p. 68). Bishop transforma a sua subjetividade, mas não sua identidade e sua biografia, em matéria poética, fazendo o que Bonnie Costello chamará de *O pessoal impessoal de Elizabeth Bishop* em seu artigo homônimo (2003).

De acordo com Costello, há em vários estudos sobre a autora a “produção de um mito, que acaba lido como a personalidade de Bishop e é projetado sobre as práticas de criação de mitos de Bishop em seus poemas” (2003, p. 335, tradução nossa). A biografia e as pretensões de que sua poesia a inclui largamente povoam artigos e livros, embora a questão que verdadeiramente importa não seja se a identidade dela está lá, mas o processo de forja desta identidade, que é uma das matérias poéticas que ela emprega. Bishop cria um *efeito* de uma voz individual única, lida pelos críticos como tal; entretanto, Costello assinala que:

A experiência privada modela largamente a amplitude dos interesses de um poeta e está inevitavelmente refletida em suas representações. Ao disponibilizar material biográfico, a pesquisa de arquivos conecta estes dados ao mundo representacional da arte. No entanto, não exercita limites nesse processo e faz da imaginação uma mera função da psicologia pessoal, tomando as origens biográficas e psicológicas como o significado mesmo e a direção do trabalho. Cada um desses críticos reconhece as “transmutações” e “metamorfoses” do aspecto pessoal (...) ainda que pouca atenção seja dada aos poemas em si, não apenas a suas propriedades formais, mas as retóricas, ao criar o efeito de uma voz individual. (2003, p. 339, tradução nossa)

Ao dar atenção aos “poemas em si” e à sua relação com a tradição, podemos entendê-los não apenas como ecos da identidade da autora, mas como esta tradição, que ela subverte e que não é “de forma alguma unitária” (Ibidem, p. 336, tradução nossa), auxilia a criação de sua voz poética como uma multiplicidade de identidades e ansiedades culturais e não como uma única identidade, forjada monoliticamente. A criação de identidade, ou de múltiplas identidades, é a própria matéria da poesia em Bishop, redundando em uma subjetividade impessoal, ou em uma ipseidade/ hecceidade que é marcada pelo devir entre as identidades. Ela “escreveu poemas que definem os próprios problemas da formação da identidade e de ligá-la à voz poética” (Ibidem, p. 335, tradução nossa). Embora empregue elementos de sua vida pessoal, ela o faz de maneira distanciada; usa tais elementos para encenar o processo de formação identitária, através de diferentes máscaras — recursos retóricos, estéticos e que marcam o devir do sujeito lírico. Os eventos que

emprega para tanto, e há momentos em que ela indica como eles são efetivamente biográficos⁵⁹, são veículos para que tal processo emergja como um tema central em sua poesia, por meio da projeção e da ficcionalização. Santiago reforça esse desprendimento entre a figura do poeta e a emoção do poema, mediados pelo tempo e pelo trabalho com a palavra:

A experiência do poeta — agora percebemos isso— não é (e pode até ter sido, mas não é isso o que está sendo discutido) registrada em palavras imediatamente vertidas sobre o papel em concordância com o impulso do momento e espontaneidade emocional. Tais seriam as características de notas ligeiras e das impressões do turista e do viajante sobre terras distantes. A experiência vivida que assume a forma do poema (...) é registrada e capturada em um outro lugar. (...) Sobre o registro escrito de uma experiência vivida, curta como possa ter sido, o poeta paradoxalmente exerce um controle posterior que se estende pelo instante de visualização, os momentos de observação aguda e as horas de encantamento por um longo tempo revivido, um tempo que se alonga por anos a fio e no qual o trabalho lento e metódico com as palavras, os versos do futuro poema, é realçado. (SANTIAGO, 2002, p. 16, tradução nossa).

Ainda em seus poemas mais precoces, Bishop, embora evidentemente influenciada por Moore, mantém um lugar para o eu lírico e para a expressão subjetiva que iria se ampliar com o tempo. No caso de “*Quais d’Orléans*”, esta expressão é um pouco mais clara do que em outros poemas. Por exemplo, em “*The Map*”, tem-se um poema absolutamente despersonalizado e, em “*The Imaginary Iceberg*”, o uso da primeira pessoa do plural já no primeiro verso visa mais a diluir o eu lírico na multiplicidade do que a evidenciá-lo; de um poema ao outro, percebe-se um crescimento da subjetividade que se intensifica ainda mais em “*Quai d’Orléans*” e segue para a identificação absoluta do eu lírico com o objeto representado, personalizado e pleno de virtudes com as quais a *persona* pretende comungar em “*The Fish*”. Interessante é perceber que a forma como os poemas estão arranjados na estrutura do livro indica a força crescente da subjetividade, num percurso: “*The Map*” é o primeiro poema de *North & South*; “*The Imaginary Iceberg*” é o segundo; “*Quais d’Orléans*”, o décimo sétimo; “*The Fish*”, o vigésimo sexto. Ao mesmo tempo em que os poemas se sucedem e uma rota para o sul se aprofunda⁶⁰, se acentua a

⁵⁹Um exemplo disso está em uma de suas cartas a Anne Stevenson. Referindo-se a dois de seus contos, Bishop escreve: “Na Aldeia’ é verídico — apenas um pouco resumido. ‘Gwendolyn’ também”. (BISHOP, 2014, p. 270).

⁶⁰*North & South* está organizado de forma a indicar um percurso real, que se inicia no norte e termina no sul. Abordaremos isso com mais vagar no capítulo dedicado a esta obra.

subjetividade expressa, num processo de maturação e autonomização da voz da poeta.

Os três autores mencionados — Herbert, Hopkins e Moore — têm, cada um à sua maneira, impacto decisivo na obra de Bishop. Não surpreende que haja entre eles elementos em comum, ou que Hopkins seja listado como influenciado por Herbert e que Bishop enxergue também em Moore os desdobramentos barrocos do pensamento que identifica em Hopkins:

ela {Marianne Moore} é capaz de desenvolver uma ideia de modo tão inteiramente 'natural', com tanta graça e tantos efeitos de hesitação, com tanta mudança de humor e ritmo, que às vezes nos faz lembrar certas peculiaridades da música oriental" (BISHOP apud ANASTÁCIO, 1999, p. 221-222).

A hesitação e a mudança de ritmo são características em comum entre os autores e também com Bishop, como já indicamos. É importante salientar, entretanto, que a afirmação de nossa poeta como poeta forte, na acepção de Bloom, é um processo de transformar tais influências em algo diferente, em uma voz poética própria, que é tributária do passado, mas que se engendra no devir literário que Eliot aponta. Uma obra que surge é capaz de reordenar a tradição, emprestando-lhe novos significados, reconfigurando-a de maneira a torná-la nova.

2.1 IMAGENS E MOVIMENTO

A partir do panorama das influências e do processo de formação da voz poética de Elizabeth Bishop, é preciso ainda expor qual é o conceito de imagem que tem orientado as nossas leituras de sua poesia. Em seu ensaio *A Imagem*, Octavio Paz define o termo imagem como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que unidas compõem um poema” (1996, p. 37). O autor se aprofunda no tema e continua:

Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem — ou cada poema composto de imagens — contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou

reconcilia sem suprimi-los (...) toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. (PAZ, 1996, p. 37-38).

Essa definição e seu desenvolvimento pelo autor nos levam à questão da especificidade da poesia em seu tratamento das imagens como matéria essencial. A poesia conjuga em si a multiplicidade de significados do mundo, para dizer aquilo que parece impossível de ser dito: “o poema não só proclama a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários como a sua final identidade” (Ibidem, p. 40). Trata-se de um processo dialético, que confronta e tensiona significados, mas que, diferente da lógica da dialética hegeliana, não pressupõe uma síntese que engloba os contrários e os transforma em um outro elemento. A dialética posta em cena é *negativa* ao manter a identidade dos opostos, cada um a si mesmo e não ao outro, recusando a síntese. Isso possibilita que a imagem se forme a partir de contrários, de dissonância e de diferença. Paz dá como exemplo desta dialética a relação entre os termos pedra e pluma. Ainda que os dois conceitos possam ser reduzidos pela ciência à uma abstração como o quilograma (um quilo de pedras e um quilo de plumas pesam exatamente um quilo), essa forma de aproximá-los os empobrece, alijando-os de suas outras características e propriedades que não o peso. Na poesia, o caso é outro:

O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. (PAZ, 1996, p. 38)

A imagem poética não reduz, mas amplifica e fornece plasticidade ao texto, pois “seu reino não é o do ser, mas o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles” (Ibidem, p. 38). A imagem poética é, ela mesma, movimento, um devir entre os dois elementos que a compõem — como as plumas e as pedras do exemplo de Paz —, cada um com sua rede de significados a ele imbricados, sem que tais significados se reduzam: “o pesado é o ligeiro” (Ibidem, p. 38, grifo nosso).

Não podemos deixar de lembrar de Hopkins e seu conceito de *inscape*, a qualidade *individualmente distintiva* que faz do objeto aquilo que ele é. Aplicado à imagem poética, como o exemplo de Paz, o *inscape* de cada objeto — pedras e plumas — é sempre preservado para significar exatamente o que cada um deles é,

em termos concretos; a aproximação tensiona o *inscape* de cada elemento que constitui a imagem para gerar devir, criado pela dialética contraditória colocada pelo poeta que aproxima os conceitos.

Sílvia Anastácio sistematiza essa mesma noção de tensão agregando a perspectiva de Peirce sobre a metáfora como uma associação por similaridade:

A analogia é a base da metáfora. Há, dentro do eixo paradigmático, uma associação em ausência e, possivelmente, uma interseção de diversos sentidos que ajudarão a compor a imagem emergente. Nesse jogo de substituições, a *memória* ocupa uma função de destaque, visto que os traços associativos processam-se através de recursos mnemônicos. Inicialmente, estabelece-se uma relação triádica por paralelismo entre dois elementos; esse paralelismo é sintetizado, finalmente, num terceiro elemento. Há um sentido literal, um metafórico, e um terceiro sentido comum que procura ligar os dois primeiros com todas as implicações que o receptor da mensagem consiga perceber nesta rede de elementos propostos. (1999, p. 48).

Bishop trabalha especialmente com a metáfora, “imagem poética que manifesta o potencial qualitativo do objeto e é capaz de esgarçar o significado textual” (Ibidem, p. 19). Joga ainda com a símile e com a metonímia para construir uma poderosa rede de imagens que parte da observação do real. A autora parte da visualidade, representando os fenômenos que percebe, ou cujo *inscape* aciona o seu próprio *inscape*, deixando que também o leitor possa de certa forma vê-los.

Mas a imagem é feita também de silêncios. Em Bishop, o silêncio da imagem é eloquente, desdobrando significados na sucessão de tropos de linguagem que permite a visualização do que é representado. Ou, como escreveu Octavio Paz sobre a autora em *Elizabeth Bishop, or the Power of Reticence*, “as coisas se tornam outras coisas sem deixar de ser as coisas que originalmente são” (2002, p. 212). O poeta mexicano, que foi amigo de Bishop, foi especialmente feliz em definir sua poesia como expressão do poder da reticência: “ouçamos Elizabeth Bishop, escutemos o que suas palavras nos dizem e o que, por meio delas, seu silêncio nos conta” (Ibidem, p. 213). O poder deste silêncio assinalado por Paz também nos diz algo acerca da força da visualidade da poeta, que é consciente de que o silêncio é voz.

A partir destes conceitos, trabalharemos a seguir com dois eixos imagéticos diretamente ligados à representação do movimento na poesia bishopiana: o primeiro engloba imagens de exterioridade e superfície; o segundo envolve as implicações de representação da memória e o movimento que ela implica. Sabemos que em certos

poemas tais eixos se sobrepõem e isso não é, de forma alguma, um problema. As considerações visam apresentar algumas perspectivas sobre como a poeta lida com tais eixos de movimento e, por enquanto, apenas apontar os poemas em que percebemos que surgem essas imagens para posteriormente passar a uma análise mais detida dos textos poéticos.

2.1.1 EXTERIORIDADE E SUPERFÍCIE

A sistematização de um eixo de *exterioridade* e de *superfície* (e a escolha por apresentá-lo em primeiro lugar) se baseia numa das principais características atribuídas a Bishop: trata-se da visualidade, em função do teor descritivo de seus poemas, do caráter vívido de tais descrições, bem como do interesse da poeta “em artes visuais, particularmente nas obras de Klee, Ernst e de Chirico” (DORESKI, 1993, p. xi, tradução nossa). Entretanto, compartilhamos das inquietações de Doreski acerca da obra da poeta quando afirma que:

Poesia, entretanto, é feita a partir da linguagem e enquanto as percepções de artistas visuais possam comportar alguma analogia à aproximação ficcional da percepção visual na poesia, percepção e imaginação não estão disponíveis a meios outros exceto aquele em que são expressas. A percepção é apenas uma abstração até que esteja inserida em uma obra de arte e, na produção da arte, o meio, e não a intenção, a percepção ou a imaginação, é o elemento constituinte primário. (Ibidem, p. xi, tradução nossa)

Ainda conforme Doreski (Ibidem, p. 16, tradução nossa), os poemas de Bishop têm uma marca importante que é a da exterioridade, a da superfície observada e representada por meio da linguagem. Por isso, a retórica geográfica que a poeta utiliza

nos encoraja a ler seus poemas como mapas, como documentos que confirmam a noção de lugar e de presença física do leitor. Superfícies bidimensionais (mapas, espelhos, pinturas) a preocupam porque a poesia compartilha tanto suas limitações como suas possibilidades e porque sua relação problemática com o mundo real desafia as definições comuns de fato e ficção. (Ibidem, p. 16, tradução nossa)

A questão da pintura em sua obra aproxima-se dessa ideia: a autora nos leva a enfrentar os textos também como exemplos de arte visual ao empregar um léxico e uma sintaxe peculiares à pintura. Entretanto, tanto a retórica geográfica como a da

arte visual são *artifícios* para a construção de uma obra que é, antes de tudo, obviamente alicerçada na linguagem e não na cartografia ou na pincelada e na cor: “reflexos no espelho, descrições de paisagens, pinturas de pessoas e lugares funcionam menos como temas e mais como artifícios centrais das estratégias de linguagem empregadas por Bishop” (DORESKI, 1993, p. 17, tradução nossa). O recurso imagético à cartografia e à pintura é simbólico da multiplicidade de realidades do mundo que se pretende representar e aponta para a existência de uma consciência profunda dessa multiplicidade, que emerge como um descentramento de perspectiva. Esta precisa ser, da mesma forma que o mundo, múltipla, conforme Costello em *Questions of Mastery*:

escolher uma perspectiva única, escreve o pintor David Hockney, é estar morto: ‘para que a perspectiva seja fixa, o tempo é detido — e portanto o espaço se torna congelado, petrificado. A perspectiva priva o observador de seu corpo. Para ter um ponto fixo, não se tem movimento; não se está realmente lá’. (1993, p. 15, tradução nossa)

O aspecto descritivo é também essencial na construção da exterioridade, ela mesma um artifício: “a descrição esconde tanto quanto revela (...) ou revela mais do que oculta” (OLIVEIRA, 2002, p. 44). O olhar que escrutina o mundo e a paisagem também os recorta e detalha, o que acaba por expor elementos de interioridade e subjetividade, “refletindo vislumbres íntimos do eu interior ou tentativas de negociação com o outro” (Ibidem, p. 41), ou ainda tentativas de entendê-lo. Em “*Going to the Bakery*”, a descrição dos itens à venda na padaria é terrível, desagradável e nada apetecível, tanto quanto a atmosfera noturna decadente que o eu lírico enfrenta fora dela, que abriga indivíduos que acentuam o estado de escassez — a prostituta, o mendigo — indicado também pela ideia de racionamento e de adulteração da comida exposta. Ao final do poema, ela oferece dinheiro, que chama de “*my terrific money*”: a palavra *my*, grifada, e o adjetivo *terrific* marcam o dinheiro estrangeiro, que denota o olhar de alguém que não pertence ao local, mas identifica as mazelas que existem à sua volta, um lugar conspurcado. A descrição vai além do que a poeta vê para mostrar o que ela percebe do contexto que a cerca, sem julgamentos sobre os indivíduos, com uma intenção de compreender as mazelas vistas.

Além do mapa, da pintura e do descritivismo, o espelho é mais um aspecto desta linguagem de exterioridade múltipla. Para Doreski, “a preocupação de Bishop

com reflexos, interfaces e superfícies [mapas e pinturas] indica seu interesse nos sintomas visuais de presença em lugar de numa imanência transcendental” (DORESKI, 1993, p. 17, tradução nossa), deslocando o foco do que seria permanência para uma ideia de transitoriedade, ou de uma unidade do mundo para uma multiplicidade inescapável e que não pode ser controlada. Essa ideia de transitoriedade implica, ao mesmo tempo, mudança e processo, o que a aproxima do conceito de movimento. Não se trata de uma poesia imanentista ou transcendente, mas de uma poesia feita de processos e fenômenos cuja percepção acaba por abarcar múltiplas identidades e subjetividades, entre elas incluídas as da autora — pois mesmo estas não podem ser reduzidas à unidade e devem ser consideradas em sua pluralidade — e as de seus leitores, plurais não apenas por serem mais do que um, mas por trazerem também a fragmentação identitária como característica.

A linguagem de exterioridade que Doreski assinala aparece em toda a obra de Bishop. Na epígrafe de seu último livro, *Geography III*, lê-se “*What is a Map?/ A Picture of the whole, or a part, of the/ Earth’s surface*”⁶¹ (BISHOP, 1983, p. 157). Os versos apresentam a questão da multiplicidade e da transitoriedade na ressalva *or a part*: a Terra não é totalmente representada no mapa, mas apenas uma parte de sua superfície, o que exclui seu interior e sua constituição. Ao mesmo tempo, as linhas remetem ao primeiro poema de *North & South*, “*The Map*”, que ganha novo sentido como ponto de partida do trajeto. Trata-se de um movimento de retorno e também do fechamento do próprio mapa da obra, agora traçado de forma completa, desde o primeiro até o último livro organizado pela autora.

A retórica da superfície, que em “*The Map*” apresenta um registro cartográfico, aparece em outros poemas de *North & South* com outras formas, como em “*The Gentleman of Shalott*” e “*Large Bad Picture*”, neste com um registro pictórico, da superfície de uma pintura, e naquele com a figura do espelho, a superfície que reflete o próprio eu lírico, fornecendo-lhe não um duplo, mas uma outra metade. Em *A Cold Spring*, temos esta mesma marca de exterioridade em poemas que apresentam o tipo de esforço descritivo do *inscape*, como “*A Cold Spring*”, “*The Bight*” e “*At the Fishhouses*”. Entretanto, o ponto em que esta retórica

⁶¹O que é um Mapa?! A representação do todo, ou uma parte, da/ superfície da Terra. (Tradução nossa).

de exterioridade se mescla mais intensamente com a ideia de movimento é no livro seguinte, *Questions of Travel*.

O livro é dividido em duas partes: a primeira delas contém vários usos do *inscape* hopkiniano, como em “*Arrival at Santos*”, “*Brazil, January 1, 1502*” e “*Questions of Travel*”. Descrições minuciosas e metáforas que aproveitam os detalhes das paisagens observadas, com diferentes níveis de aproximação entre o olho da poeta e o que ele observa. Em “*Arrival at Santos*” há um julgamento seco e ligeiro do lugar novo, baseado na visão de uma paisagem que é esquadrinhada pela visão do eu lírico enquanto se aproxima. O eu poético nada conhece do local, mas traz suas próprias concepções *a priori* (e por isso, superficiais). Em “*Brazil, January 1, 1502*”, a paisagem é de grande exagero, exuberante e quente, olhada por olhos estrangeiros que são incapazes de ir muito além da superfície, a menos que seja para explorar e conspurcar. Em “*Questions of Travel*”, existe uma interiorização do eu lírico que projeta sua paisagem interna na descrição da superfície.

Outro poema da primeira parte que vai tematizar a estética de exterioridade e superfície é “*The Riverman*”. Entretanto, diferente de outros poemas nos quais a exterioridade é a tônica, aqui ela encontra seu contraponto: a interioridade. O texto tematiza elementos representativos dos processos da autora em direção a uma subjetividade mais à superfície, o tipo de processo que permitiria à segunda parte do livro sua substância e daria a outros textos no futuro novas chaves de leitura. O eu lírico se confronta com complexos processos de interiorização pelo mergulho no rio, cuja superfície é fronteira entre o mundo real e o sobrenatural. Regina Przybycien analisa o poema e demonstra como nele Bishop “utiliza-se da máscara do outro para tocar em assuntos delicados” (2015, p. 117), no caso a sexualidade, ou ainda a homossexualidade, que resvala na subjetividade da poeta. O que nos interessa, particularmente, é o fato de que este “outro” — o eu lírico — também está em movimento. Ele transita entre mundos, o real e o mítico, e no segundo vive a sua sexualidade cindida. O tema da cisão do eu e da inversão já aparecera antes na obra da poeta, em “*The Gentleman of Shalott*”, de *North & South*, e em “*Insomnia*”, que figura em *A Cold Spring* e iria aparecer em poemas posteriores, como “*Crusoe in England*” e “*Sonnet (1979)*”.

No que concerne ao artifício da máscara, se ele consiste numa forma de lidar com assuntos difíceis é, entretanto, poeticamente, uma forma de externalizar uma

das múltiplas identidades possíveis encontradas na poesia de Bishop. Costello comenta que:

Bishop objetivava escrever poesia que participasse de esferas mais amplas que a do âmbito pessoal. O que tem sido chamado de disfarce ou manto projetado para autoproteção pode ser melhor compreendido como máscaras num sentido mais clássico, destinado à expansão simbólica e compromisso com a generalidade da linguagem (para usar a palavra de Adorno). Em poesia moderna a máscara tem sido um recurso de individuação de voz poética sem subjetividade unitária e para conectar ideias (o domínio geral e abstrato da linguagem) à experiência – não experiência pessoal, mas particularidade. (2003, p. 343, tradução nossa)

Analogamente a processos como os verificados em *“Roosters”* (*North & South*), em que há um distanciamento da violência crua, eminentemente masculina, por meio da dissolução do eu, aqui também há um recurso poético que testemunhamos. O poema elabora imagens intensas de natureza e estabelece conexões com o universo dos sonhos e da mágica, lidando com a sexualidade de forma quase sagrada ao expandir uma lenda local, popular, e torná-la lírica. O movimento entre mundos — real e imaginário, natural e sobrenatural — é também um movimento entre gêneros — masculino e feminino.

Interessante é percebermos que a linguagem imagética da exterioridade e superfície caracteriza mais fortemente os dois primeiros livros de Bishop e a primeira parte do terceiro, mas arrefece na segunda parte deste e no terceiro livro. Nestes, exterioridade é um recurso ligado fundamentalmente à descrição e perde espaço⁶² para questões interiores, muito mais subjetivas. Por isso, *“Elsewhere”* e *Geography III* apresentam poemas que ilustram mais evidentemente a questão do movimento em sua conexão com a memória, nosso próximo eixo a ser abordado.

2.1.2 A MEMÓRIA COMO MOVIMENTO

Além do eixo de exterioridade e superfície, que discutimos na seção anterior, um segundo eixo imagético é importante na obra de Bishop: o da memória, sobre o qual é necessário fazer algumas considerações. A memória é um elemento

⁶²Perder espaço não significa dizer que esse espaço desaparece. A exterioridade é ainda um nível muito importante, mas cada vez mais como manifestação da paisagem interior por meio de descrições, um recurso que Bishop usa em praticamente toda a sua produção.

importante na literatura e carrega, ela mesma, uma dimensão narrativa de reconstrução do passado. Ela associa elementos cognitivos, psicológicos e emocionais e cumpre um papel central na existência humana, permitindo tanto que façamos tarefas cotidianas, ou que sigamos um processo, quanto que sejamos capazes de produzir conhecimento ou apreendê-lo. Quanto ao que nos interessa, que é a poesia de Elizabeth Bishop, a memória também tem implicações importantes.

A memória presentifica eventos, lugares, objetos distantes, ou seja, ultrapassa as limitações do espaço para tornar sua imagem próxima. O objeto observado num momento vivido em outro tempo ou em outro lugar ganha materialidade por meio dela. As cores, os ruídos, os cheiros, as texturas emergem e os sentidos se mobilizam para conferir ao momento lembrado uma aura de realidade, de uma certa veracidade que não necessariamente se confirma. Conforme Ricoeur em seu *História, Memória e Esquecimento*,

A permanente ameaça da confusão entre rememoração e imaginação, que resulta desse *tornar-se-imagem* da lembrança, afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória. E no entanto... E no entanto, nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança. A própria historiografia, digamo-lo desde já, não conseguiu remover a convicção, sempre criticada e sempre reafirmada, de que o referente último da memória continua sendo o passado. (2008, p. 26).

O autor francês aponta o embate entre memória e imaginação e apresenta dois *topoi* que coloca como rivais e complementares (Ibidem, p. 27). O primeiro é de Platão e “fala da representação presente de uma coisa ausente; ele advoga implicitamente o envolvimento da problemática da memória pela da imaginação”. O segundo é de Aristóteles e “centrado no tema da representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida, preconiza a inclusão da problemática da imagem na lembrança”. Em um, a imagem cria memória; noutro, a memória cria a imagem. O que nos diz respeito é, entretanto, representação. A memória, criando imagens ou sendo criada por elas, é uma representação com aparência de realidade e que, em termos literários, não precisa ser verídica, ou *absolutamente* verídica, para ter legitimidade.

Nos interessa também o fato de que as visões platônica e aristotélica que Ricoeur aponta têm uma complementaridade: a primeira trata do ausente que se faz

presente e a segunda, da *percepção* do que está ausente feita presente. Ambas são válidas, possíveis num terreno tão enevoado como o da lembrança, no qual a passagem do tempo dilui os contornos da verdade e pode torná-la algo diferente daquilo que foi. Mas, ainda assim, é uma representação que existe e é *verossímil*. Não nos alongaremos por demais nos meandros filosóficos que cercam a memória e a imaginação ou a representação e a imagem, mas acreditamos que, num terreno em que emoções se infiltram de maneira tão arraigada, não interessa o detalhe verídico da impressão marcada na memória; o que nossa poeta faz com suas próprias lembranças e como as imagens que a partir delas são reproduzidas e ou criadas por ela e chegam até nós:

a lembrança não é a imagem, mas o juízo sobre uma imagem no tempo; a lembrança é o ato pelo qual trazemos a uma posição definida, no decorrer da sucessão psicológica, uma imagem que, malgrado suas vicissitudes e suas alterações contínuas, é contudo admitida como o equivalente de um fato psicológico que teria ocupado esta posição. (FILLOUX, 1966, p. 27).

Portanto, embora a própria Bishop tenha insistido em dizer que determinadas memórias colocadas em seus textos poéticos e em prosa são verídicas, como faz a respeito de *“In the Village”* e *“Gwendolyn”* (conforme mencionamos no início do capítulo anterior) e ainda de *“In the Waiting Room”*⁶³, a lembrança pode prescindir (e prescinde) da exatidão estrita. Santiago assinala que Freud escreveu acerca disso e foi complementado por Laplanche e Pontalis:

[Freud] escreveu em carta a William Fliess (...): Eu trabalho com a hipótese de que nossos mecanismos psíquicos são estabelecidos por estratificação: materiais presentes na forma de traços de memória sofrem uma *reordenação*, uma *reinscrição* de tempos em tempos e em função de novas condições (grifo de Freud). Laplanche e Pontalis adicionam a isso: remodelações posteriores são apressadas pelo surgimento de eventos, situações ou maturação orgânica, que permitirão ao indivíduo acessar um novo tipo de significação e a reelaboração de experiências prévias. (SANTIAGO, 2002, p. 22, tradução nossa).

⁶³Em carta a Frank Bidert, em 27/07/1971, Bishop afirma sobre *“In the Waiting Room”*: “é praticamente uma história verídica — combinei com um outro pensamento anterior, creio eu — e (imagino que seja o tipo de informação que você vai gostar) fui a biblioteca em N.Y. e consultei aquele número da *National Geographic*. Na verdade — e isso é uma coisa muito estranha, eu acho — , eu me lembrava perfeitamente, era um artigo sobre o Alasca, chamado *“The valley of ten thousand smokes”*. Tentei usar esses detalhes, mas a toda hora minha cabeça voltava a um outro número da *National Geographic* que me parece ter causado mais impressão, de modo que foi este que usei”. (BISHOP, 2012b, p. 612).

Conseqüentemente, eventos posteriores ao acontecimento que gerou uma lembrança alteram a percepção e a elaboração daquela memória, permitindo que o indivíduo possa ressignificá-la e lidar com ela.

A memória tem ainda uma ligação com lugares e com o ato de deslocar-se. Recorrendo ainda a Ricoeur, que aborda a questão do movimento ligado à memória:

Os lugares habitados são, por excelência, memoráveis. Quanto a nossos deslocamentos, os lugares sucessivamente percorridos servem de *reminders* aos episódios que aí ocorreram. São eles que, *a posteriori*, nos parecem hospitaleiros ou não, numa palavra habitáveis. (RICOEUR, 2008, p.59).

O ato de se deslocar, segundo ele, afeta a memória, funcionando como um gatilho para a recordação de episódios ocorridos no passado, na medida em que a relação com o lugar ativa a lembrança. Entretanto, acreditamos que o deslocamento em lugares novos também permite essa ativação, por meio dos elementos afetivos implicados na memória: “as exigências do sentimento não só dirigem a escolha efetuada entre tais e tais lembranças, mas ainda contribuem para a formação de agrupamentos associativos”⁶⁴(FILLOUX, 1966, p. 43). No caso de Bishop, o deslocamento geográfico para um lugar distante daquele de sua infância permitiu que lidasse com a memória deste período, num processo semelhante ao que Freud caracteriza e que é complementado por Laplanche e Pontalis.

Se o movimento de afastar-se de seu país natal e as experiências vividas no Brasil permitiram que Bishop lidasse com suas memórias e as imprimisse em sua poesia, o ato de lembrar é também uma forma de deslocamento: recordar é se movimentar, agora não no espaço, mas no tempo, para elaborar o passado a partir do presente. Assim, entendemos que a memória em si é também uma modalidade de transporte, ou ainda ela mesma um tipo de viagem conduzida pela afetividade:

Entre os conteúdos da consciência, sabemos pelos velhos mestres da *ars memoriae*, prendem-se na memória de modo especialmente firme e duradouro aquelas imagens que tocam nossos afetos e excitam emocionalmente a alma. São chamados, nos manuais da arte da memória,

⁶⁴Agrupamentos associativos são relações estabelecidas entre elementos da memória, como objeto, lugar ou evento que evoca uma lembrança, e entre diferentes lembranças: “uma percepção desencadeia a evocação; mas uma imagem rememorada pode ser igualmente causa de rememoração: o amigo evocado pela casa recordar-me-á a viagem que juntos fizemos etc. Há cadeias associativas mais ou menos conscientes, mais ou menos difíceis de reconstituir, indo às vezes verticalmente, do presente para o passado, às vezes horizontalmente, no plano do próprio passado”. (FILLOUX, 1966, p. 37-38).

de *imagines agentes*, “imagens atuantes”. Lembremos que Dante foi um mestre genial dessa arte das imagens. No inferno, como já vimos, ele encontra o trovador Bertrand de Born, que, como castigo eterno, carrega na mão sua cabeça cortada, balouçando-a à sua frente como um lampião. Essa é uma autêntica *imago agens* de Dante. Existe uma correspondência exata na doutrina de Freud, as imagens atuantes do esquecimento. Imagens atuantes desse tipo, especialmente se forem relevantes na história de uma vida, não se deixam expulsar da psique nem pelo mais forte desprazer ou força repressora, e continuam “atuando”, de maneira patogênica, porque nem o Eu nem o Superego as admitem. (WEINRICH, 2001, p. 189)

As imagens que encontramos nos poemas de Bishop e que tematizam lembranças têm uma mediação intensa da afetividade e, embora entendamos o distanciamento que a presença do eu lírico pressupõe, não há como não conectar os eventos com a vida da autora. Martins indica, em seu livro *Duas Artes*, em Bishop

a simbiose de memórias mais maduras com um estágio de plena maturação poética. Observa especialmente a dinâmica do distanciamento ‘espacitempo’ entre o que se vivencia e o que disso se abstrai ou se ‘comprime’ no espaço do poema. (2006, p. 200).

É o que acontece em “*Manners*”, “*Sestina*”, “*First Death in Nova Scotia*” (de *Questions of Travel*) e “*In the Waiting Room*” (de *Geography III*), nos quais eventos específicos são retomados, e em outros dois poemas que tematizam especialmente o processo de confronto e ativação de memórias. Um deles é “*Filling Station*” (de *Questions of Travel*), no qual se percebe a experiência de construção da imagem materna ausente a partir daquilo que o eu lírico vê durante uma parada na viagem que está em curso. O outro é “*The Moose*” (de *Geography III*), no qual acompanhamos a construção de um ambiente de recordação pelas vozes que o eu lírico escuta, num processo que culmina na alegria infantil que o encontro com o alce proporciona. A viagem é simbólica do retorno ao passado, indo em direção à Nova Escócia, mas também de um mergulho na interioridade do eu lírico.

Longe de esgotar as especificidades da memória e, na verdade, longe de esgotar as discussões que iniciamos neste capítulo, acreditamos ter colocado algumas bases e pressupostos para o entendimento da relevância do movimento na poesia de Elizabeth Bishop. Isto posto, faz-se necessário partir para a análise de sua obra, de maneira a aplicar ao texto literário propriamente dito um olhar que permita identificar o movimento construído nos versos e nas imagens que a autora escolheu para colori-los. Acreditamos que este procedimento é o ponto mais relevante deste

trabalho, com o objetivo de apontar as formas pelas quais ela, poeta e autora, usa o movimento como parte de seu projeto estético.

3. NORTH & SOUTH

North & South, de 1946, é o primeiro livro publicado por Elizabeth Bishop, na época com 35 anos, composto por trinta poemas: trata-se do maior número de textos em um único volume entre os livros da autora. Antes disso, ela publicara poemas e ensaios em revistas escolares e acadêmicas, teve alguns poemas aceitos por publicações midiáticas, como a *Harper's Bazaar*, e participou de uma antologia chamada *Trial Balances*, lançada em 1935. A publicação ocorreu pois a autora inscreveu seus originais no concurso literário da editora Houghton Mifflin, cujo prêmio era a quantia de mil dólares, bastante substancial na época, e a publicação da obra.

Embora algumas resenhas tenham sido negativas, rapidamente os críticos enxergaram a força do livro e a habilidade de Bishop como poeta. Arthur Mizener, professor e crítico literário norte-americano, elogiou a maneira como os versos “utilizam, sem abusos, os recursos retóricos da poesia, a perfeição com que equilibram a dedicação à realidade, à memória e ao desejo, a beleza com que combinam firmeza com elegância intelectual” (BISHOP, 2012a, p. 146). Randall Jarrell⁶⁵ escreveu uma resenha sobre o livro que Bishop classificou como “constrangedora de tão boa” (Ibidem, p. 144). Segundo Jarrell,

“*The Fish*” e “*Roosters*” são dois dos poemas mais tranquilamente belos e profundamente sensíveis de nossa época; (...) A poeta de *North & South* [...] tem as mesmas qualidades de simpatia e ausência de pretensão que caracteriza a poeta de *Observations* e *What are years* [i.e. Marianne Moore] — porém é mais simples e amena, menos dada a paroxismos de desespero e refúgios de inocência. (apud GIROUX, 2012, p. 11-12)

Nas palavras elogiosas de Jarrell, percebe-se a filiação imediata, já nas primeiras críticas ao primeiro livro, estabelecida pela crítica entre Bishop e Moore, relação que abordamos no capítulo anterior. *North & South* é visto em boa medida como uma reunião de poemas ditos imagistas e surrealistas, nos quais a relação de influência entre as duas poetisas se expressa nas imagens e descrições vívidas do mundo e dos objetos poéticos escolhidos. Os textos foram escritos em vários locais

⁶⁵ Robert Giroux classifica o poeta Randall Jarrell como o melhor e mais exigente crítico de poesia dos Estados Unidos (GIROUX, 2012, p. 11).

dos Estados Unidos e na França. Segundo a própria autora, em carta a Anne Stevenson datada de 1963:

Não há uma lógica a respeito de onde e quando foram escritos os poemas. Os cinco primeiros do livro que imagino que a senhora tenha foram escritos em Nova York, em 1934-5. “Uma pintura grande e feia” foi escrito ~~muitos anos~~ depois, em Key West. (Os poemas de memória tendem a surgir de tempos em tempos onde quer que a gente esteja, na minha experiência. Quer dizer, os poemas sobre as memórias de infância). “O homem-mariposa” é outro poema bem antigo, e “*Country to the City*”, a sextina “Um milagre matinal, “O amor dorme” são de Nova York, posteriores (...). “A erva” foi escrito em Cape Cod. (...) “Paris, 7 da manhã” foi mesmo escrito em Paris, “*Quai d’Orléans*” também (...) e “*Cirque d’Hiver*” foi escrito numa outra temporada em Cape Cod. (...) Todos os outros do primeiro livro são de Key West — menos “Anáfora” — a primeira estrofe me veio em Puebla (...) e um ano ou dois depois eu o terminei em Key West. (BISHOP, 2014, p. 261, grifo de retirada do texto da autora)

No título da obra, *Norte e Sul*, temos já de início o tema do movimento por meio de coordenadas geográficas que indicam um projeto que se estende ao longo da organização dos poemas e de sua disposição no livro. Ao observar o índice e analisar os títulos, percebe-se que há uma intenção recorrente de movimento: o poema de abertura é “*The Map*”, cujo nome evidencia clara alusão geográfica e de documentação do espaço; ele é imediatamente seguido por “*The Imaginary Iceberg*”, que traz a potência de movimento na natureza por meio do iceberg; “*The Colder the Air*” implica a ideia de deslocamento ao longo do qual o ambiente esfria; pulando alguns poemas, encontramos “*Wading at Wellfleet*”, que indica movimento na água (*to wade*); mais adiante está “*Chemin de Fer*”, tanto um jogo de cartas como estrada de ferro em francês, ou seja, uma via de transporte; ainda vemos “*From The Country to the City*”, cujo título indica oposição entre a cidade e o interior e o deslocamento de um ambiente para o outro, marcado pelas preposições *frome to*; e “*Cirque d’Hiver*”, que traz o movimento repetitivo e circular de um brinquedo de corda. Além das indicações ao ato mesmo de se mover, encontram-se poemas sobre lugares diferentes, que também implicam a ideia de deslocamento: “*Paris, 7 a.m.*”, “*Quais d’Orléans*” e “*Florida*”.

Ainda considerando apenas o índice, percebe-se um movimento de fechamento das coordenadas a partir do título com pontos cardeais (que indicam a oposição norte e sul, frio e calor, inabitado e habitado, exterior e interior) para uma definição mais precisa de espaço (em “*The Map*”) e então um percurso a partir de coordenadas setentrionais — o iceberg como indicativo ártico, extremo norte; o rigor

do frio em *“The Colder the Air”*; a releitura da tradição da poesia inglesa em *“The Gentleman of Shalott”* e a passagem pela França — até as indicações meridionais ligadas a ambientes mais amenos e indicativos da cultura do sul dos Estados Unidos, em *“Florida”*, *“Jerónimo’s House”* e *“Songs for a Colored Singer”*. O Brasil, lugar muito retratado nos livros seguintes, ainda não figura como cenário ou referência, uma vez que a vinda da poeta é posterior ao lançamento de *North & South*.

É importante salientar que esta análise do índice se baseia na observação dos motivos e leitura dos poemas e é uma interpretação nossa, mas não encontra respaldo em declarações da autora. Ao contrário, ela parece minimizar a importância da ordem dos poemas a princípio. Em carta a Ferris Greenslet, editor da Houghton Mifflin que em 1945 aceitou o livro para publicação, ela faz uma pergunta que demonstra que a ordem dos textos não é uma grande preocupação: “quando e de que modo o senhor gostaria que eu determinasse a ordem dos poemas?” (BISHOP, 2012b, p. 135). Após uma semana, ela afirma estar colocando em ordem, sem pedir novas indicações, e três dias depois afirma que já tem a ordem, mas que poderá tomar uma decisão definitiva apenas quando “souber com certeza se cada poema vai começar em uma página diferente ou não” (Ibidem, p. 137). Embora a autora minimize a relevância da organização do livro nos contatos com o editor, entendemos que o trajeto que indicamos atesta a existência de um projeto intencional na estrutura final de *North & South*. Tal entendimento é reforçado a partir da leitura da primeira carta de Bishop a Robert Lowell, que viria a ser seu grande amigo, escrita para responder à resenha que ele escrevera sobre *North & South*. Nesta carta ela escreve: “É a primeira crítica ao meu livro que tenta encontrar um sentido geral ou coerência em meus poemas individuais, e eu já estava começando a achar que talvez eles não tivessem tal coisa” (BISHOP, 2012a, p. 149), o que demonstra sua preocupação em verificar a coerência da obra, reconhecida por Lowell.

A retórica de exterioridade e superfície que caracterizamos anteriormente neste trabalho é um elemento importante em *North & South* e se mostra desde o primeiro poema, *“The Map”*, por meio de recursos cartográficos:

The Map

*Land lies in water; it is shadowed green.
Shadows, or are they shallows, at its edges
showing the line of long sea-weeded ledges
where weeds hang to the simple blue from green.*

- (5) *Or does the land lean down to lift the sea from under,
drawing it unperturbed around itself?
Along the fine tan sandy shelf
is the land tugging at the sea from under?*

The shadow of Newfoundland lies flat and still.

- (10) *Labrador's yellow, where the moony Eskimo
has oiled it. We can stroke these lovely bays,
under a glass as if they where expected to blossom,
or as if to provide a clean cage for invisible fish.
The names of seashore towns run out to sea,
(15) the names of cities cross the neighboring mountains
— the printer here experiencing the same excitement
as when emotion too far exceeds its cause.
These peninsulas take the water between thumb and finger
like women feeling for the smoothness of yard-goods.*

- (20) *Mapped waters are more quiet than the land is,
lending the land their waves' own confirmation:
and Norway's hare runs south in agitation,
profiles investigate the sea, where land is.
Are they assigned, or can the countries pick their colors?*

- (25) — *What suits the character or the native waters best.
Topography displays no favorites; North's as near as West.
More delicate than the historians' are the map-makers colors.*⁶⁶
(BISHOP, 1983, p. 3)

“*The Map*” é um poema em três estrofes, que totalizam 27 versos. A primeira delas, com 8 versos, apresenta um esquema de rimas claro: *abbacddc*. Enquanto a segunda não tem versos rimados, a terceira volta a seguir um esquema similar, com a mesma ordem, mas com rimas diferentes: *effeghhg*. O título remete à representação cartográfica do mundo, evocando a imagem de um mapa que é desenhado verso após verso. A linha costeira é assinalada de imediato no primeiro

⁶⁶O Mapa// Terra entre águas, sombreada de verde./ Sombras, talvez rasos, lhe traçam o contorno,/ uma linha de recifes, algas como adorno,/ riscando o azul singelo com seu verde./ Ou a terra avança sobre o mar e o levanta? E abarca, sem bulir suas águas lentas?/ Ao longo das praias pardacentas/ será que a terra puxa o mar e o levanta?// A sombra da Terra nova jaz imóvel./ O Labrador é amarelo, onde o esquimó sonhador/ o untou de óleo. Afagamos essas belas baías, em vitrines, como se fossem florir, ou como se/ para servir de aquário a peixes invisíveis./ Os nomes dos portos se espriam pelo mar,/ os nomes das cidades sobem as serras vizinhas/ — aqui o impressor experimentou um sentimento semelhante/ ao da emoção ultrapassando demais a sua causa./ As penínsulas pegam a água entre polegar e indicador/ como mulheres apalpando pano antes de comprar./ As águas mapeadas são mais tranquilas que a terra,/ e lhe emprestam sua forma ondulada:/ a lebre da Noruega corre para o sul, afobada,/ perfis investigam o mar, onde há terra./ É compulsório, ou os países escolhem as suas cores?/ — As mais condizentes com a nação os as águas nacionais./ Topografia é imparcial; norte e oeste são iguais./ Mais sutis que as do historiador são do cartógrafo as cores. (BISHOP, 2012a, p. 73).

verso, “*Land lies in water; it is shadowed green*”⁶⁷ (BISHOP, 1983, p. 3); trata-se de uma contraposição de realidades, a do fato e a da ficção, simbolizadas pela terra e pelas águas. O encontro entre elas é borrado pela impressão do sombreado, mas também pelo avanço da terra sobre o mar no verso 5: “*Or does the land lean down to lift the sea from under,*”⁶⁸ (Idem). Este é o ponto em que as duas realidades se encontram, se misturam e se confundem. Apesar das indicações que sinalizam a imposição da natureza sobre a superfície do mapa (que é, afinal, uma representação das formas geográficas e físicas) como os recifes e as praias presentes no encontro de terra e mar, o poema apresenta a tensão do ponto de contato entre os dois, a interface que conecta a arte e o real que esta busca representar. A primeira estrofe está, assim, ligada à tensão entre arte e mundo como objeto do poema.

A segunda estrofe recorta um pouco mais o mapa e chama a atenção para as penínsulas do extremo leste do Canadá. A ideia do sombreado permanece, como enunciado no verso 9: “*The shadow of Newfoundland*”⁶⁹ (Idem). Não são “rasos”, mas sombras que efetivamente marcam o contorno da costa. Além dos aspectos físicos do mapa, ou seja, da sua dimensão descritiva da natureza, o texto passa a explorar aspectos políticos⁷⁰ ao indicar os nomes de portos e cidades⁷¹. Entretanto, a colocação dos nomes na superfície representada não respeita os limites reais dos locais nomeados. Os nomes invadem o mar e sobem as serras, incomodando o impressor. A representação, em função da precisão, deve desrespeitar o aspecto físico real do espaço e avançar sobre sua causa, ou seja, avançar sobre o real, desconfigurando-o⁷²: “— *the printer here experiencing the same excitement/ as when emotion too far exceeds its cause*”⁷³ (Idem). A presença humana fortalece essa representação que passa a ser política, ou seja, pretende também abarcar elementos da cultura e suas multiplicidades, o que distancia o eu lírico da

⁶⁷ Terra entre águas, sombreada de verde. (BISHOP, 2012a, p. 73).

⁶⁸ Ou a terra avança sobre o mar e o levanta (BISHOP, 2012a, p. 73).

⁶⁹ A sombra da Terra Nova (BISHOP, 2012a, p. 73).

⁷⁰ O termo “político” aqui empregado se refere à presença de estruturas humanas, social e politicamente determinadas, não peculiares à natureza física. Não se trata da questão da polis, mas da diferenciação entre *mapa físico e mapa político*.

⁷¹ Na verdade, o que é indicado é o fato de que foram nomeados: os nomes em si não são revelados. É possível dizer que se trata de um mapa do Canadá (ou que inclui o Canadá) devido aos vocábulos *Newfoundland* e *Labrador*, que se referem a vastas extensões de terra. Não há maior especificidade na representação que Bishop faz do mapa.

⁷² Tal desconfiguração se manifesta também na ausência de rimas nesta estrofe, em contraste com as outras duas, antes e depois dela.

⁷³ —aqui o impressor experimentou um sentimento semelhante/ ao da emoção ultrapassando demais a sua causa. (BISHOP, 2012a, p. 73).

representação do mapa para os elementos que ele contém no universo do real, do humano. Nesse mapa, o esquimó sonha (verso 10) e o próprio relevo é personificado, ganhando dedos para segurar as águas (versos 18 e 19), numa símile que compara o relevo a uma ação simples, cotidiana e caseira como avaliar pano que se pretende comprar. Como as pedras e as plumas de Octavio Paz, as penínsulas e os dedos das mulheres que apalpam o pano se aproximam, tornando-se imagem: tornando-se devir entre “a imagem feminina de julgamento sensual e intuitivo que contrasta com a postura tradicionalmente racional e imperial do mapa” (COSTELLO, 1993, p. 236, tradução nossa). Ao mesmo tempo, o recorte da costa apresenta uma ação em movimento, o momento mesmo em que o tecido é tocado e avaliado.

Se até este ponto a representação se refere à terra, ou à linha costeira que marca o limite entre elementos sólidos e líquidos, a terceira estrofe se inicia com uma alusão ao mapeamento das águas, cujo movimento é o que modela o relevo costeiro. No verso 20 a 22, as águas emprestam à terra sua forma ondulada nas sombras que apontamos nas duas primeiras estrofes, em uma indicação da interface dos dois domínios, terra e água: “*Mapped waters are more quiet than the land is, lending the land their waves’ own confirmation:*”⁷⁴(BISHOP, 1983, p. 3). Tais domínios são metáforas para o real e o imaginário e para a natureza e a cultura, respectivamente (terra/ real/ natureza x água/ imaginário/ cultura). Trata-se de uma estratégia retórica de mediação entre os opostos, tensionando-os, e também indicando que há movimento, tanto na dinâmica entre as duas esferas como na fluidez do domínio do imaginário — este é água e cultura, elementos mutáveis e móveis.

Interessante é imaginarmos que um poema sobre um mapa é uma representação de uma representação. A poeta se debruça não exatamente sobre o real, mas sobre uma representação cartográfica do real, à qual ela sobrepõe uma dimensão estetizada, imaginada e construída. São dois níveis de distanciamento do mundo. Ele é visto primeiro pelo cartógrafo e por ele representado; só então se torna tema de poesia, com a reelaboração da superfície cartografada em palavras e em imagens poéticas. Ao mesmo tempo, o poema “idealiza a instância imaginativa do mapa, sugerindo a estabilidade do objeto e o controle do observador” (COSTELLO,

⁷⁴ As águas mapeadas são mais tranquilas que a terra,/ e lhe emprestam sua forma ondulada: (BISHOP, 2012a, p. 73).

1993, p. 236, tradução nossa). A contradição entre representação e realidade está posta, pois o poema trata do controle que o observador tem e as escolhas que pode fazer para representar algo que em si mesmo já é uma representação. O mapa é estanque, a imaginação sobre o mapa é móvel.

Ainda com relação à última estrofe, o poema se abre a uma amplitude de interpretações ao voltar a ser descritivo (além de voltar a ter um esquema evidente de rimas que se repetem). O controle da segunda estrofe se mostra ilusório e uma pergunta surge no verso 24 para estabelecer um paralelo entre o mapa e o real: “*Are they assigned, or can the countries pick their colors?*”⁷⁵ (BISHOP, 1983, p. 3). No entanto, “*Topography displays no favorites;*”⁷⁶ (Idem). Ou seja, a objetividade impera na representação contemplada e vence, tornando-se aparentemente totalizante, não fosse pela comparação entre o cartógrafo e o historiador no verso final: as cores do cartógrafo são mais sutis que as do historiador pois não implicam os elementos de cultura e subjetividade expostos na segunda estrofe, elementos que pertencem ao domínio da história, mas que surgem, inevitavelmente, na contemplação da ilustração. A consciência de que não há como separar tais dimensões é vital para o poema e é construída exatamente pelas imagens.

A retórica da superfície, que em “*The Map*” apresenta um registro cartográfico, aparece em outros poemas de *North & South*, como em “*The Gentleman of Shalott*” e “*Large Bad Picture*”. Neste com um registro pictórico, de superfície de uma pintura, e naquele com a figura do espelho, a superfície que reflete o próprio eu lírico. Essa retórica fornece-lhe não um duplo, mas uma outra metade, um trânsito que é importante na obra bishopiana. Olhemos mais atentamente para o poema:

The Gentleman of Shalott

*Which eye's his eye?
Which limb lies
next the mirror?
For neither is clearer
(5) nor a different colour
than the other,
nor meets a stranger
in this arrangement
of leg and leg and
(10) arm and so on.*

⁷⁵ É compulsório, ou os países escolhem suas cores? (BISHOP, 2012a, p. 73).

⁷⁶ Topografia é imparcial; (BISHOP, 2012a, p. 73).

*To his mind
it's the indication
of a mirrored reflection
somewhere along the line
(15) of what we call the spine.*

*He felt in modesty
his person was
half looking-glass,
for why should he
(20) be doubled?
The glass must stretch
down his middle,
or rather down the edge.
But he's in doubt
(25) as to which side's in or out
of the mirror.
There's little margin for error,
but there's no proof, either.
And if half his head's reflected,
(30) thought, he thinks, might be affected.*

*But he's resigned
to such economical design.
If the glass slips
he's in a fix –
(35) only one leg, etc. But
while it stays put
he can walk and run
and his hands can clasp one
another. The uncertainty
(40) he says he
finds exhilarating. He loves
that sense of constant re-adjustment.
He wishes to be quoted as saying at present:
'Half is enough.'⁷⁷
(BISHOP, 1983, p. 9-10)*

O poema apresenta o conceito do reflexo, uma imagem recorrente na obra da autora e um trânsito entre o elemento refletido e o seu reflexo. O texto está dividido em três estrofes, as duas primeiras com 15 versos e a última com 14. Os versos, embora não tenham metro regular, são propositalmente curtos, parecendo

⁷⁷ O Cavalheiro de Shalott// Qual olho é o dele?/ Qual membro é real/ e qual está no espelho?/ A cor é igual/ à esquerda e à direita,/ e ninguém suspeita/ que esta ou aquela/ perna, ou braço, seja/ verdade ou impostura/ nessa estranha estrutura./ A seu ver,/ isso é prova garantida/ de uma imagem refletida/ ao longo desta linha/ que chamamos de espinha.// Modesto, sentia/ que sua pessoa/ era metade espelho:/ pois duplicar-se seria/ um total destrambelho./ O vidro se prolonga/ por sua mediana,/ ou melhor, sua borda./ Mas ele não sabe direito/ o que está dentro ou fora/ da imagem refletida./ Não há muita margem de erro,/ mas provar é impossível./ E se meio cérebro é reflexo/ seu pensamento terá nexos?// Mas ele aceita sem problema/ a parcimônia do esquema./ Se o espelho escorregar/ vai ser de amargar—/ só uma perna etc. Mas por ora/ está apoiado na escora,/ e ele anda e corre e pega a mão/ com a outra. A sensação/ de incerteza o deixa feliz,/ ele diz./ Afirma também que gosta/ de estar sempre a se reajustar./ No momento, eis o que tem a declarar:/ “Metade basta.” (BISHOP, 2012a, p. 81-83).

hemistíquios: metades de uma unidade maior, como ocorre com a própria figura refletida do cavaleiro de Shalott.

Há uma intertextualidade com *“The Lady of Shalott”*, poema de Alfred Lord Tennyson, no qual o espelho também tem papel fundamental. É através dele que a personagem, uma mulher, vê o mundo, pois encontra-se limitada por uma maldição. No poema de Bishop, a personagem é um homem e temos portanto a inversão⁷⁸ do gênero. Em ambos os poemas, tanto o de Tennyson como o de Bishop, há um eu lírico que narra o que ocorre com as personagens.

A Dama de Tennyson está presa na ilha de Shalott: *“Four gray walls, and four gray towers,/ Overlook a space of flowers,/ and the silent isle imbowers/ The Lady of Shalott.”*⁷⁹ (TENNYSON, 1971, p. 14, v. 15-18). A ocupação da jovem é tecer — *“There she weaves by night and day/ a magic web with color gay”*⁸⁰ (Idem, v. 37-38) — e ela representa o mundo em cores, embora o veja apenas por um espelho, como sombra de um mundo real: *“And moving thro’ a mirror clear/ That hangs before her all the year,/ Shadows of the world appear”*⁸¹ (Idem, v. 46-48). O mundo à volta da ilha de Shalott é cheio de movimento e atividade, como agricultores e cavaleiros, o que contrasta com a solidão da moça, condenada a ver o mundo em reflexos (ou sombras, nas palavras do eu lírico). Diferente da Dama de Shalott, de Tennyson, o Cavaleiro de Bishop vê apenas a si mesmo no espelho e não o mundo que o circunda. O que acontece é que ele não vê uma reprodução de si mesmo, ou uma representação, tampouco um duplo, mas uma *parte* de si mesmo:

*He felt in modesty
his person was
half looking-glass,
for why should he
(25) be doubled?*⁸²
(BISHOP, 1983, p. 9)

⁷⁸ Lembremos a ideia da “sexualidade invertida” na obra de Havelock Ellis, lida por Bishop durante a infância, e que aparece neste e em outros poemas, como o mais tardio *“The Riverman”*, de *Questions of Travel*.

⁷⁹ Quatro muros cinza e, em cinza, quatro torres,/ Vigiam um espaço engalanado de flores/ e a silente ilha esconde em seus bastidores/ a Dama de Shalott. (tradução nossa. Embora tenhamos tido notícia de um volume de poemas de Tennyson traduzido para o português, trata-se de uma edição portuguesa à qual não foi possível ter acesso.)

⁸⁰ Lá ela tece, seja noite ou dia,/ Mágica teia, com cores de alegria (tradução nossa)

⁸¹ E movendo-se por um espelho claro/ que jaz à sua frente dependurado/ Sombras do mundo lhe aparecem, por todo ano. (tradução nossa)

⁸² “Modesto, sentia/ que sua pessoa/ era metade espelho:/ pois duplicar-se seria/ um total destrambelho.”(BISHOP, 2012a, p. 81).

A relação que se estabelece não é a de absorver o mundo por meio de um simulacro, um fenômeno que é um reflexo do real e não o real em si, mas o de perceber que entre aquilo que se é e aquilo que se parece ser há uma diferença e o indivíduo se entende como a soma dessas duas percepções, embora só uma delas seja operante no mundo. Por isso, o poema termina com os versos *“He loves/ that sense of constant re-adjustment./ He wishes to be quoted as saying at present:/ ‘Half is enough”*⁸³ (BISHOP, 1983, p. 10), que mostram o trânsito constante entre o ser refletido e seu reflexo em movimento permanente. Para a jovem Dama de Tennyson, o espelho se quebra quando a maldição recai sobre ela e isso causará não uma fratura de seu ser ou de sua identidade, mas sua morte. Resignada, ela deixa a torre para morrer. Para o nosso cavalheiro, se o espelho se quebrar, o risco que existe é o de que ele se fragmente ainda mais; enfim, a metade basta⁸⁴. A constituição de identidade e seu caráter fragmentado na modernidade é um tema importante neste e em outros poemas de Bishop, afetado por elementos externos e internos, como a percepção de mundo que o indivíduo tem. Tal constituição de identidade é também algo em movimento. A ideia de construção e de percepção identitária é desenvolvida também em poemas de outros livros, como *“In the Waiting Room”* (este sem recurso à metáfora do espelho), *“The Riverman”* e *“Sonnet”*. Nestes textos, a construção de identidade e o movimento têm uma relação mais estreita, motivo pelo qual uma olhada de perto em *“The Gentleman of Shalott”* é importante ao tratarmos de *North & South*.

Retomando uma questão mais imediata ligada à ideia de movimento, mas mantendo ainda o tema de identidade e subjetividade, outro poema que merece um pouco mais de nossa atenção é *“The Fish”*. Trata-se de um texto em que podemos encontrar paralelos com um poema de Marianne Moore, também chamado *“The Fish”*. Britto compara os dois poemas e ressalta como o de Bishop foi lido pela crítica e por poetas, como João Cabral de Melo Neto, como um tributo à mentora. Segundo ele, “pelo menos nessa primeira fase de sua carreira, Bishop é lida mesmo por seus melhores leitores como seguidora de Moore e legítima herdeira da tradição dos imagistas” (BRITTO, 2012, p. 19). Entretanto, se ambos os textos — o de Bishop e o

⁸³ “Afirma também que gosta/ de estar sempre a se reajustar./ No momento, eis o que tem a declarar:/ “Metade basta.” (BISHOP, 2012a, p. 81-83)

⁸⁴ O verso 71 do poema de Tennyson traz a fala da jovem, que afirma após ver um casal recém casado: *“I am half sick of shadows”*. (TENNYSON, 1971, p.15). Sobre o verso o poeta comenta: “o amor recente por alguma coisa ou alguém no mundo amplo do qual ela fora exilada a retira do domínio das sombras para o das realidades. (Memoir, I, 117).

de Moore — demonstram a intensa habilidade das poetisas em lidar com a visualidade, os caminhos que os dois mostram são inversos no que tange à expressão de subjetividade. No texto de Moore não há um eu lírico expresso; os peixes compõem uma unidade — o cardume — feita de múltiplos indivíduos, “*the/ turquoise sea/ of bodies*”⁸⁵ (MOORE, 1991, p. 26). No de Bishop, o primeiro verso já denuncia o aspecto lírico, “*I caught a tremendous fish*”⁸⁶ (BISHOP, 1983, p. 42), e um indivíduo (o eu lírico claramente posto em cena) que pega um único peixe. Este é personalizado no quinto, sexto e sétimo versos pelo uso do pronome pessoal de utilização exclusiva para seres humanos do sexo masculino: “*He didn’t fight./ He hadn’t fought at all./ He hung a grunting weight,/ battered and venerable/ and homely.*”⁸⁷ (Ibidem, p. 42). Enquanto nos versos de Moore o olhar se descola dos peixes para o ambiente, os de Bishop se aproximam mais e mais do objeto, olhando-o nos olhos, observando seu rosto com admiração e estabelecendo uma identificação com aquele ser condecorado por anzóis num clímax de emoções que leva o eu lírico a soltá-lo, satisfeito com a vitória e respeitando o adversário formidável. Para Britto,

Os sinais de que o “famoso olho” de Bishop é apenas o ponto de partida de sua poética e não o que a diferencia e singulariza estão espalhados por toda parte nos poemas que ela publicou nas décadas de 1930 e 1940. *À luz da produção posterior da autora*, esses poemas imagistas — como também os surrealistas da mesma época — têm em comum uma tensão entre, de um lado, a objetividade aparente do olhar, a secura da linguagem, a disciplina da forma, e, do outro lado, um conteúdo fortemente emocional. (2012, p. 19, grifo nosso).

A leitura das obras posteriores parece realmente ampliar o entendimento da subjetividade nas primeiras obras de Bishop, como aponta Britto; entretanto, enfrentar a obra da autora seguindo a ordem cronológica permite ver que, nesta fase mais precoce, a subjetividade é ainda incipiente com relação ao que se desenvolve na maturidade. O conteúdo emocional é, em *North & South*, ainda uma insinuação em comparação aos poemas de lírica amorosa de *A Cold Spring*, e mais tênue ainda se comparado a *Questions of Travel* e *Geography III*, como ainda veremos. Há um aumento progressivo da subjetividade ao longo deste percurso, ao mesmo tempo

⁸⁵vez/ o oceano turquês/ de corpos. (MOORE, 1991, p. 27). A traduções dos poemas ou excertos de Marianne Moore são de José Antônio Arantes.

⁸⁶Peguei um tremendo peixe. (BISHOP, 2012a, p. 141).

⁸⁷Ele não se debateu./ Nem tentou se safar./ Pesado de doer a mão,/ arranhado, venerando/ e feio. (BISHOP, 2012a, p. 141).

em que o virtuosismo descritivo, que em *North & South* ocupa o primeiro plano, ganha novos significados e esconde outros recursos nas obras posteriores.

Um exemplo de tal capacidade descritiva conjugada à subjetividade em *North & South* é o poema “*Quai d’Orléans*” :

Quai d’Orléans

For Margaret Miller

*Each barge on the river easily tows
a mighty wake,
a giant oak-leaf of gray lights
on duller gray;
(05) and behind it real leaves are floating by,
down to the sea.
Mercury-veins on the giant leaves,
the ripples, make
for the sides of the quai, to extinguish themselves
(10) against the walls
as softly as falling-stars come to their ends
at a point in the sky.
And throngs of small leaves, real leaves, trailing them,
go drifting by
(15) to disappear as modestly, down the sea’s
dissolving halls.
We stand as still as stones to watch
the leaves and ripples
while light and nervous water hold
(20) their interview.
“If what we see could forget us half as easily,”
I want to tell you,
“as it does itself — but for life we’ll not be rid
of the leaves’ fossils.”⁸⁸
(BISHOP, 1983, p. 28)*

O poema tem uma única estrofe, composta de 24 versos. Visualmente temos dísticos marcados pela extensão dos versos: o primeiro de cada dístico é mais extenso, entre o tetrâmetro e o pentâmetro jâmbico (embora não haja regularidade), enquanto que o segundo tem uma extensão menor (cerca de metade do anterior). Não há rimas regulares, mas ecos ao longo do poema, em especial de fricativas (/s/ e /f/) que acentuam a fluidez das imagens. No verso 17, a aliteração /st/ também

⁸⁸*Quai d’Orléans*// para Margaret Miller// Cada barca no rio deixa onde passa/ um tremendo rastro,/ uma enorme folha cinzenta sobre um fundo/ de cinza mais pálido;/ e atrás dela folhas de verdade vêm flutuando,/ em direção ao mar./ Veios de mercúrio sobre as folhas enormes,/ ondulações seguem/ em direção ao cais, e morrem de encontro/ ao paredão, silenciosas/ como estrelas cadentes que encontram seu fim/ num ponto do céu./ E um turbilhão de folhinhas, de verdade, atrás delas,/ passam deslizando/ e vão morrer discretamente, nos salões/ solventes do mar./ Imóveis como pedras, contemplamos/ folhas e ondulações/ enquanto a luz e a água nervosa/ trocam impressões./ “Se as coisas que vemos nos esquecessem”,/ penso em dizer-te,/ “como esquecem de si próprias... mas nunca vamos nos livrar/ dos fósseis das folhas.” (BISHOP, 2012a, p. 119)

chama a atenção para a imobilidade do eu lírico em comparação com a fluidez do rio nos demais versos. A forma, portanto, acentua as características da paisagem, funcionando, ela mesma, como artifício descritivo.

Na primeira estrofe, a descrição das barcas deixando o cais é clara, marcando atrás de si o rio. A símile empregada — “*a giant oak-leaf of gray lights/ on duller gray*,”⁸⁹ (BISHOP, 1983, p. 28) — é na sequência esclarecida e mesclada ao mundo real representado em palavras, pois se há a marca da folha cinzenta/ rastro da barca, há folhas reais que a ela se misturam e, mais adiante, um “turbilhão de folhinhas”. A explicação da imagem, concisa e direta, reforça a precisão da descrição, que é também uma descrição de movimento persistente, de embarcações e de folhas. A preferência pela descrição também é apontada pelo uso do símile, que compara em lugar de tomar o lugar do objeto, como ocorreria com uma metáfora. É o caso do excerto entre os versos 7 a 12:

*Mercury-veins on the giant leaves,
the ripples, make
for the sides of the quai, to extinguish themselves
(10) against the walls
as softly as falling-stars come to their ends
at a point in the sky.⁹⁰
(Idem)*

Sobre o eu lírico, se a princípio os versos parecem apontar para uma despersonalização, bem ao gosto de Moore, tal impressão se desfaz ao darmos continuidade à leitura e percebermos o uso da primeira pessoa do plural. No verso 17, há um eu lírico expresso, que projeta nas folhas flutuantes a intenção de se dirigir a um interlocutor nos versos seguintes, nos quais a primeira pessoa do singular também surge:

*We stand as still as stones to watch
the leaves and ripples
while light and nervous water hold
(20) their interview.
“If what we see could forget us half as easily,”
I want to tell you,
“as it does itself — but for life we’ll not be rid
of the leaves’ fossils.”⁹¹(Idem)*

⁸⁹ uma enorme folha cinzenta sobre um fundo/ de cinza mais pálido; (BISHOP, 2012a, p. 119)

⁹⁰ Veios de mercúrio sobre as folhas enormes,/ ondulações seguem/ em direção ao cais, e morrem de encontro/ ao paredão, silenciosas/ como estrelas cadentes que encontram seu fim/ num ponto do céu. (BISHOP, 2012a, p. 119)

⁹¹ Imóveis como pedras, contemplamos/ folhas e ondulações/ enquanto a luz e a água nervosa/ trocam impressões./ “Se as coisas que vemos nos esquecessem”,/ penso em dizer-te,/ “como esquecem de si próprias... mas nunca vamos nos livrar/ dos fósseis das folhas.” (BISHOP, 2012a, p. 119)

O eu lírico, entretanto, até se apresentar em sua forma singular, tem a mediação do plural, no qual se encontra dissolvido. A descrição ocupa a maior parte do poema até que haja alguma evidência desta persona. Assim, a subjetividade se insinua nos interstícios da linguagem descritiva e no trânsito da coletividade (*we*) para a individualidade (*I*).

A subjetividade oculta, superficialmente revelada, tem sua metáfora mais clara em “*The Imaginary Iceberg*”. O poema consiste numa composição imagista, “abstrata e hermética, como seriam também muitos dos demais poemas de *North & South*” (MILLIER, 1993, p. 84) em três estrofes, cada uma com 11 versos. Embora não haja esquema constante de rimas (os versos rimados são apenas os dois últimos das estrofes 2 e 3), trata-se de um poema bastante sonoro, com um eco constante de fricativas — /s/, /f/, /v/ e /ʃ/ — e assonâncias como o /I/. O metro é irregular, com versos que variam do trímetro ao pentâmetro jâmbico. A irregularidade do metro talvez possa ser associada à do próprio iceberg, elemento que, quando real, flutua e vacila enquanto se desloca em uma trajetória que vai do norte para o sul, como a representada no livro entre o primeiro e o último poema. Transcrevemos o poema a seguir para, então, continuar a analisá-lo:

The Imaginary Iceberg

*We'd rather have the iceberg than the ship,
although it meant the end of travel.
Although it stood stock-still like cloudy rock
and all the sea were moving marble.*
(5) *We'd rather have the iceberg than the ship;
we'd rather own this breathing plain of snow
though the ship's sails were laid upon the sea
as the snow lies undissolved upon the water.
O solemn, floating field,*
(10) *are you aware an iceberg takes repose
with you, and when it wakes may pasture on your snows?*

*This is a scene a sailor'd give his eyes for.
The ship's ignored. The iceberg rises
and sinks again; its glassy pinnacles*
(15) *correct elliptics in the sky.
This is a scene where he who treads the boards
is artlessly rhetorical. The curtain
is light enough to rise on finest ropes
that airy twists of snow provide.*
(20) *The wits of these white peaks
spar with the sun. Its weight the iceberg dares
upon a shifting stage and stands and stares.*

*The iceberg cuts its facets from within.
Like jewelry from a grave
(25) it saves itself perpetually and adorns
only itself, perhaps the snows
which so surprise us lying on the sea.
Good-bye, we say, good-bye, the ship steers off
where waves give in to one another's waves
(30) and clouds run in a warmer sky.
Icebergs behoove the soul
(both being self-made from elements least visible)
to see them so: fleshed, fair, erected indivisible.⁹²
(BISHOP, 1983, p. 4)*

Consideremos o que é um iceberg real. Ele consiste em um pedaço de gelo de água doce de dimensões colossais que se desprende de uma geleira no círculo polar ártico. É formado por camadas de neve acumuladas no continente, compactadas pela pressão de seu próprio peso, ao longo de milhões de anos. Como as geleiras se movem sobre a terra, um processo que leva também milhões de anos, ao chegarem ao oceano elas se quebram, liberando no mar os grandes blocos avulsos. Ao cair no mar, o iceberg é carregado por correntes marinhas em direção ao sul mais quente, o que provoca seu derretimento progressivo. Icebergs são duríssimos e configuram um perigo à navegação especialmente no norte do Atlântico, pois “a parte que fica emersa corresponde a uma pequena fração, apenas 1/10 de seu total” (GUERRA, 1978, p. 233), o que pode levar a colisões e naufrágios. “A pressão a que estão sujeitas as bolhas de ar contidas na massa gelada provoca ruídos e fendilhamentos nos icebergs” (DICIONÁRIO DE GEOGRAFIA, 1970, p. 145). Esta é uma definição geográfica, científica, de iceberg; dela, nos interessa particularmente o fato de que eles são levados, à deriva, por correntes oceânicas e flutuam sem que seja possível prever o seu destino com precisão. Ainda é muitíssimo relevante que a maior parte de um iceberg esteja escondida, imersa sob a superfície.

⁹² O Iceberg Imaginário// O iceberg nos atrai mais que o navio,/ mesmo acabando com a viagem. Mesmo pairando imóvel, nuvem pétrea,/ e o mar num mármore revolto./ O iceberg nos atrai mais que o navio:/ queremos esse chão vivo de neve,/ mesmo com as velas do navio tombadas/ qual neve indissoluta sobre a água./ Ó calmo campo flutuante,/ sabes que um iceberg dorme em ti, e em breve/ vai despertar e talvez pastar na tua neve?// Esta cena um marujo daria os olhos/ pra ver. Esquece-se o navio. O iceberg/ sobe e desce; seus píncaros de vidro/ corrigem elípticas no céu./ Este cenário empresta a quem o pisa/ uma retórica fácil. O pano leve/ é levantado por cordas finíssimas/ de aéreas espirais de neve./ Duelo de argúcia entre as alvas agulhas/ e o sol. O seu peso o iceberg enfrenta/ no palco instável e incerto onde se assenta.// É por dentro que o iceberg se faceta./ Tal como joias numa tumba/ ele se salva para sempre, e adorna/ só a si, talvez também as neves/ que nos assombram tanto sobre o mar./ Adeus, adeus, dizemos, e o navio/ segue viagem, e as ondas se sucedem, e as nuvens buscam um céu mais quente./ O iceberg seduz a alma/ (pois os dois se inventam do quase invisível)/ a vê-lo assim: concreto, ereto, indivisível. (BISHOP, 2012a, p. 75-77).

No entanto, o iceberg do poema é, como afirma o título, imaginário. Figurar em um poema já faria dele uma representação do real, e não a coisa real em si; mas a questão é que ele configura a representação da *imaginação* de uma dessas montanhas de gelo flutuantes, de maneira análoga ao mapa representado no primeiro poema (“*The Map*”), que é a representação de uma representação, como observamos anteriormente. Ainda, como aponta Trivisano, em *Elizabeth Bishop: Her Artistic Development*, “ele é *imaginário*, e não *imaginado*, o que carrega implicações de artificialidade” (1989, p. 39). Na verdade, ambas as formas (imaginário e imaginado) trazem tais implicações, uma vez que as duas situam o iceberg no domínio daquilo que não existe materialmente; entretanto, ser *imaginado* restringiria a ideia de sua existência (conceitual ou como representação, ainda que não material) ao contexto do poema, *imaginado* pela autora. Ao defini-lo como *imaginário*, Bishop o projeta em um domínio maior, também artificial, mas fronteiro ao domínio do real e não sua antítese direta. Segundo Le Goff, “o *imaginário* transborda o território da representação e é levado adiante pela fantasia, no sentido forte da palavra” (2009, p. 12, grifo nosso), o que o leva a invadir o domínio do real, embora haja nele um caráter artificial, que denota significados para as formas como se imagina o mundo.

Acerca do eu lírico, ele está diluído na pluralidade. Não se trata de um *eu*, mas de um *nós*: “*We’d rather have the iceberg than the ship,*”⁹³ (BISHOP, 1983, p. 4) é o primeiro verso, que apresenta esta multiplicidade na qual a persona se esconde. Assim como o iceberg nas águas, ele está imerso em uma coletividade cuja origem, cujo tamanho ou alcance não conhecemos. Talvez possamos aventar a possibilidade de que se trata da poeta, que inventa e projeta este eu lírico, e divide com ele a imaginação deste iceberg. Ela o imagina, enquanto que o eu lírico, destacado da poeta, é a personagem que vive a experiência no poema — ele mesmo é tão imaginário quanto o iceberg — e quem enuncia esta experiência. O recurso ainda traz para o eu lírico as mesmas implicações de artificialidade que impregnam o iceberg.

A primeira estrofe expressa a preferência pelo iceberg, mas sentencia que tal escolha seria a da perda da viagem: “*We’d rather have the iceberg than the ship,*”

⁹³O iceberg nos atrai mais que o navio, (BISHOP, 2012a, p. 75).

*although it meant the end of travel.*⁹⁴ (BISHOP, 1983, p. 4). Então, no terceiro verso, o objeto é caracterizado como imóvel, o que é marcado pela aliteração /st/ em *stood stock-still*. O que se move, no poema, é o mar. Apesar de um iceberg real ser errante (conforme sua definição científica) e carregar em si a potência do movimento, este iceberg imaginário representa, ao menos neste ponto, imobilidade: “*An unmoved mover*”⁹⁵, conforme Travisano, “o iceberg mantém-se parado em um mar transfigurado” (1989, p. 38). No entanto, a superfície do oceano é viva, respira, e nela o iceberg irá, em algum momento, pastar (ou mover-se).

A segunda estrofe introduz elementos de teatro no contexto do poema, lidando mais uma vez com a ideia do artifício: o teatro é artifício, aparência. Talvez seja uma das formas de arte em que o elemento artificioso está mais em evidência no simulacro que o palco representa. Neste palco oscilante, o iceberg carrega consigo seu peso, imenso, e continua imóvel:

*This is a scene where he who treads the boards
is artlessly rhetorical. The curtain
is light enough to rise on finest ropes
that airy twists of snow provide.
(20) The wits of these white peaks
spar with the sun. Its weight the iceberg dares
upon a shifting stage and stands and stares.*⁹⁶
(BISHOP, 1983, p. 4)

Neste ponto, o navio já foi deixado de lado e o iceberg é a escolha, em vez da viagem. Na terceira estrofe, a ideia de beleza soma-se à de artificialidade. Até aqui, o iceberg era impressionante, gigantesco, vivo, vibrante. Agora, ele também é belo, uma aparência que ele mesmo produz e que se encerra nele. Nos versos 24 a 27, o símile com as joias na tumba é reveladora, pois estas peças não existem para enfeitar algo que não seja elas mesmas. Elas sobrevivem à decomposição da matéria orgânica que acompanham e mantêm-se inalteradas e belas, mas uma beleza desperdiçada, presa na sepultura. Assim também o iceberg:

⁹⁴ O iceberg nos atrai mais que o navio,/ mesmo acabando com a viagem. (BISHOP, 2012a, p. 75).

⁹⁵ Mantivemos este pequeno trecho no original para manter a relação de similaridade dos termos e a integridade do oxímoro. A tradução seria *um viajante inerte, imóvel*.

⁹⁶ Esta cena um marujo daria os olhos/ pra ver. Esquece-se o navio. O iceberg/ sobe e desce; seus píncaros de vidro/ corrigem elípticas no céu./ Este cenário empresta a quem o pisa/ uma retórica fácil. O pano leve/ é levantado por cordas finíssimas/ de aéreas espirais de neve./ Duelo de argúcia entre as alvas agulhas/ e o sol. O seu peso o iceberg enfrenta/ no palco instável e incerto onde se assenta. (BISHOP, 2012a, p. 75)

Like jewelry from a grave
 (25) *it saves itself perpetually and adorns*
only itself, perhaps the snows
*which so surprise us lying on the sea.*⁹⁷
 (BISHOP, 1983, p. 4)

O iceberg existe apenas para si e por si. Suas características têm origem apenas nele, adornam somente a ele e a nada mais, configurando um desperdício. O navio então se afasta, indo para um lugar mais quente. O iceberg é necessário e adequado à alma, feita da mesma matéria etérea que ele, ambos com uma imensidão escondida sob a superfície. O iceberg, por seu caráter artificioso, é metáfora para a arte, que existe, imaginária, até que ganhe expressão numa representação — em versos, em tela, em partitura e execução musical. Kalstone afirmou que o iceberg é “aquele mundo autocentrado tentador, um palácio gelado de arte” (apud TRAVISANO, 1989, p. 38), como uma ilha que existe apesar do mundo real. Ao mesmo tempo, seu caráter solitário, singular e parcialmente escondido oferece paralelo com a identidade. A escolha proposta entre o iceberg e o navio no início do poema é, na realidade, entre arte e errância, entre produzir arte ou mover-se. Conciliar os dois seria encontrar uma forma de expressão artística, ou uma maneira de expressar-se artisticamente, que incluísse arte e movimento, que os mantivesse constantemente imbricados e que permitisse a fruição. Esta é negada quando o movimento não perpassa o trabalho artístico.

“*The Imaginary Iceberg*”, por meio da escolha proposta entre arte e errância, termina com a sugestão de que uma não é possível sem a outra. Arte sem movimento é isolamento; movimento sem arte é técnica. Encontrar o equilíbrio entre os dois passa pela mediação do eu. Desta forma, a escolha não é apenas do eu lírico, mas da poeta que, em última instância, é o poder de criar arte. Assim, nossa sugestão de que *we* poderia incluir o eu lírico e a poeta não parece descabida.

Um último poema que gostaríamos de abordar neste capítulo é “*Roosters*”. Este é o vigésimo terceiro poema de *North & South*, o que o situa antes de “*The Fish*”; e é como se a subjetividade emotiva deste só pudesse figurar após a ruptura concretizada com a mentora nos versos daquele. Sabemos que Bishop enviou “*Roosters*” para Moore, que o rechaçou, alterando dramaticamente o texto e mudando inclusive o título:

⁹⁷ Tal como joias numa tumba/ ele se salva para sempre, e adorna/ só a si, talvez também as neves/ que nos assombram tanto sobre o mar. (BISHOP, 2012a, p. 75)

Marianne Moore e sua mãe o haviam reescrito, alterando a linguagem, o sistema de rimas triplas emparelhadas, e até mesmo o título (para “*The cock*”). Elizabeth rejeitou com firmeza as revisões; proclamou em maiúsculas, num tom bem-humorado, que “ELIZABETH É QUEM SABE”. (GIROUX, 2012, p. 10).

Britto afirma que “esse poema foi o *grito do Ipiranga* de Bishop: ao rejeitar completamente as revisões sugeridas por Moore, Bishop deixou claro que não se percebia mais como aprendiz, mas como uma poeta em seu direito” (BRITTO, 2002, p. 96, tradução nossa). “*Roosters*” apresenta uma série de imagens que mostram a visão de Bishop voltada para a crueza da virilidade masculina em face do conflito, expondo a banalidade da feminilidade numa realidade masculina e violenta. O poema, na trajetória de Bishop, é o “mais ambicioso que ela já havia escrito até então” (BRITTO, 2012, p. 21) e se vale de uma forma cuidadosamente criada para conter “elementos ‘desagradáveis’ — eróticos, escatológicos ou violentos (...) como por exemplo as referências à poligamia dos galos, à títica e às penas ensanguentadas dos galos mortos” (BRITTO, 2012, p. 21). Estes elementos são os que Marianne Moore considerou excessos e que retirou do texto:

a versão revista por Moore é menos psicológica e menos humana; Moore tenta eliminar os elementos interiorizantes do poema e mantê-lo ‘a uma distância satírica uniforme com relação ao tema’ (KALSTONE, 1989, p. 82). Ao rejeitar as emendas propostas, Bishop afirma sua maturidade artística e seu propósito de usar a observação dos detalhes da superfície como ponto de partida para uma investigação do eu subjetivo, e dissocia-se claramente da atitude de Moore, para quem a subjetividade é quase uma forma de vulgaridade ou mesmo de obscenidade. (Idem)

O caráter descritivo de “*Roosters*” é, portanto, superficial e revela muito mais do que uma primeira leitura poderia indicar. O poema já foi lido de várias maneiras e há alguma controvérsia acerca de seus significados. Entendemos, no entanto, que são *significados*, múltiplas ideias de leitura que não necessariamente se excluem umas às outras.

Iniciando nossa discussão sobre o poema em si, dirigimos o olhar para a forma. O poema é composto de quarenta e quatro estrofes, cada uma com três versos, ou seja, 132 versos no total. Em termos de rima, cada estrofe traz uma rima diferente: *aaa*, *bbb*, *ccc*, *ddd* e assim por diante. Há algumas perfeitamente rimadas, como a estrofe 4: “*grates like a wet match/ from the broccoli patch/ flares, and all*

*over town begins to catch*⁹⁸ (BISHOP, 1983, p 35), com /'mætʃ/, /'pæʃ/ e /'kæʃ/; outras estrofes têm rimas imperfeitas, mas que ecoam um som, como o /ɪ/ na estrofe 6: “*where in the blue blur/ their rustling wives admire,/ the roosters brace their cruel feet and glare*”⁹⁹ (Ibidem, p. 35). Aqui, o /ɪ/ ecoa por toda a estrofe, não apenas nas rimas ao final dos versos.

Dentro de cada estrofe, há uma progressão do tamanho dos versos, o primeiro bastante curto, variando entre um e três pés, o segundo um pouco mais longo, em geral com três pés, embora haja tetrâmetros, alguns cataléticos; o terceiro o mais extenso, tetrâmetros ou pentâmetros. O recurso a este esquema de estrofes e de ritmo cria uma prosódia natural, peculiar à fala, em frases longas que atravessam as estrofes, o que imprime movimento ao poema pelo *enjambement*.

O texto tem, portanto, uma forma bastante definida, o que tem um significado especial. Considerando que a autora variava a forma grandemente entre poemas e recorria a inovações (embora usasse também formas tradicionais), um texto com forma excessiva e evidentemente marcada precisa significar alguma coisa, conforme aponta Margaret Dickie em seu artigo “*Elizabeth Bishop, Text and Subtext*”:

O quanto mais formal o poema, mais Bishop tinha a expressar e mais conflituosos os significados podem ser. Um dos poemas mais conhecidos de Bishop, “*Roosters*” — escrito em um sistema de estrofes incomum com rimas triplas e um verso com duas tônicas, um com três e um com quatro tônicas — é exatamente este caso. (DICKIE, 1994, p. 7, tradução nossa).

A análise de Dickie é bastante precisa a respeito da forma em Bishop, ou seja, quanto mais estrita a forma, esteja ela ancorada na tradição da poesia em língua inglesa ou seja um modelo criado por Bishop para um poema em especial, mais difícil e conflituoso é o tema. Isso é verdade para poemas posteriores, como “*The Burglar of Babylon*” e “*Sestina*”, e também para “*Roosters*”, que reproduzimos a seguir:

Roosters

*At four o'clock
in the gun-metal blue dark
we hear the first crow of the first cock*

⁹⁸ Qual fósforo molhado,/ na horta, bem aqui ao lado,/ acende, e incendeia toda a cidade. (BISHOP, 2012a, p. 129).

⁹⁹ e, sempre admirados/ pelas esposas excitadas,/ os galos testam os esporões afiados, (BISHOP, 2012a, p. 129).

- just below*
 (5) *the gun-metal blue window*
and immediately there is an echo
- off in the distance,*
then one from the backyard fence,
then one, with horrible insistence,
- (10) *grates like a wet match*
from the broccoli patch,
flares, and all over town begins to catch.
- Cries galore*
come from the water-closet door,
 (15) *from the dropping-plastered henhouse floor,*
- where in the blue blur*
their rustling wives admire,
the roosters brace their cruel feet and glare
- with stupid eyes*
 (20) *while from their beaks there rise*
the uncontrolled, traditional cries.
- Deep from protruding chests*
in green-gold medals dressed,
planned to command and terrorize the rest,
- (25) *the many wives*
who lead hens' lives
of being courted and despised
- deep from raw throats*
a senseless under floats
 (30) *all over town. A rooster gloats*
- over our beds*
form rusty iron sheds
and fences made from old bedsteads,
- over our churches*
 (35) *where the tin rooster perches,*
over our little wooden northern houses,
- making sallies*
from all the muddy alleys,
marking out maps like Randy McNally's:
- (40) *glass-headed pins,*
oil-golds and copper greens,
anthracite blues, alizarins,
- each one an active*
displacement in perspective;
 (45) *each screaming: "This is where I live!"*
- Each screaming*
"Get up! Stop dreaming!"
Roosters, what are you projecting?

You, whom the Greeks elected
 (50) to shot at a post, who struggled
 when sacrificed, you whom they labeled

"Very combative..."
 what right have you to give
 commands and tell us how to live,

(55) cry "Here!" and "Here!"
 and wake us here where are
 unwanted love, conceit and war?

The crown of red
 set on your little head
 (60) is charged with all your fighting blood.

Yes, that excrescence
 makes a most virile presence,
 plus all that vulgar beauty of iridescence.

Now in mid-air
 (65) by twos they fight each other.
 Down comes a first flame-feather,

and one is flying,
 with raging heroism defying
 even the sensation of dying.

(70) And one has fallen,
 but still above the town
 his torn-out, bloodied feathers drift down;

and what he sung
 no matter. He is flung
 (75) on the gray ash-heap, lies in dung

with his dead wives
 with open, bloody eyes,
 while those metallic feathers oxidize.

St. Peter's sin
 (80) was worse than that of Magdalen
 whose sin was of the flesh alone;

of spirit, Peter's,
 falling beneath the flares,
 among the "servants and officers."

(85) Old holy sculpture
 could set it all together
 in one small scene, past and future:

Christ stands amazed,
 Peter, two fingers raised
 (90) to surprised lips, both as if dazed.

But in between
 a little cock is seen
 carved on a dim column in the travertine,

explained by gallus canit;
 (95) *flet Petrus underneath it.*
There is inescapable hope, the pivot;

yes, and there Peter's tears
run down our chanticleer's
sides and gems his spurs.

(100) *Tear-encrusted thick*
as a medieval relic
he Waits. Poor Peter, heart-sick,

still cannot guess
those cock-a-doodles yet might bless,
 (105) *his dreadful rooster come to mean forgiveness,*

a new weathervane
on basilica and barn,
and that outside the Lateran

there would always be
 (110) *a bronze cock on a porphyry*
pillar so the people and the Pope might see

that even the Prince
of the apostles long since
had been forgiven, and to convince

(115) *all the assembly*
that "Deny deny deny"
is not all the Roosters cry.

In the morning
a low light is floating
 (120) *in the backyard, and gilding*

from underneath
the broccoli, leaf by leaf;
how could the night have come to grief?

gilding the tiny
 (125) *floating swallow's belly*
and lines of pink cloud in the sky,

the day's preamble
like wandering lines in marble.
The cocks are now almost inaudible.

(130) *The sun climbs in,*
following "to see the end,"
*faithful as enemy, of friend.*¹⁰⁰ (BISHOP, 1983, p. 35-39)

¹⁰⁰ Galos// Quatro horas. De repente,/ no azul metálico da noite, a gente/ ouve o primeiro galo dar um grito estridente// bem junto ao muro/ do mesmo tom azul escuro,/ e logo vem um eco, seco e duro,// de algum lugar distante,/ e outro, da cerca logo adiante,/ e mais outro, horrendo e claudicante// qual fósforo molhado,/ na horta, bem aqui ao lado,/ acende, e incendeia toda a cidade.// Notas ferinas/ vêm da porta da latrina/ e do galinheiro coberto de titica,// e, sempre admirados/ pelas esposas excitadas,/ os galos testam os esporões afiados.// fixam o olhar parvo,/ escancaram o bico ávido/ e soltam o velho grito irrefreável.// Estufam o peito/ amedalhado de penas, feito/ para dar ordens e

O título é um substantivo no plural, sem artigo antes dele. Não se trata de um galo em particular, tampouco de um grupo específico de galos, mas do comportamento dos galos de forma genérica. O eu lírico aparece na primeira estrofe, como *we*, o que dilui a sua presença. Ele descreve o ambiente noturno, no qual começam a ecoar os gritos dos galos. Então temos a narração de um embate entre os animais, num ambiente desagradável, onde a violência se apresenta:

*Cries galore
come from the water-closet door,
(15) from the dropping-plastered henhouse floor,*

*where in the blue blur
their rustling wives admire,
the roosters brace their cruel feet and glare*

*with stupid eyes
(20) while from their beaks there rise
the uncontrolled, traditional cries.¹⁰¹
(BISHOP, 1983, p. 35)*

espalhar o medo// entre as bobinhas/ cortejadas com louvaminhas/ e depois desprezadas como galinhas;// das gargantas nuas/ espalha-se uma ordem absurda/ pela cidade inteira. Um galo nos perturba// em nossos quartos,/ lá de um galpão enferrujado/ ou de uma caixa feita de velhos estrados,// ou do telhado cinzento/ de uma igreja, duplo vivente/ do galo de metal do cata-vento,// galos oriundos/ dos becos mais imundos/ traçando verdadeiros mapas-múndi:// alfinetes vivos/ de vidro colorido,/ azuis, verdes, laranja, decididos// a proclamar/ alto e bom som, e sem parar,/ a quem os ouça; “Aqui é o meu lugar!”// Sempre gritando:// “Chega de sonhos! Todos levantando!”// Galos, o que vocês estão projetando?// Na antiguidade/ vocês já combatiam a saciedade/ quando ofertados a alguma divindade,// e eram tidos/ por “muito aguerridos...”// com que direito agridem nossos ouvidos// com ordem feras/ e nos despertam nesta terra/ de amor malquistado, arrogância e guerra?// a coroa feia/ na cabecinha altaneira/ é vermelha de sangue de guerreiro.// Essa excrescência/ soma-se à viril eloquência/ da beleza vulgar da iridescência.// Em pleno ar,/ aos pares, começam a se atracar./ e a primeira pena começa a voar.// Um, moribundo, ainda briga, furibundo,/ disposto a enfrentar sozinho o mundo.// Outro jaz na calçada,/ porém suas penas arrancadas/ continuam caindo, ensanguentadas;// seu canto tremendo,/ já afundou no esquecimento./ Seu corpo se mistura ao excremento,// os olhos duros/ abertos, as penas já escuras./ Suas esposas jazem no mesmo monturo.// Maria Madalena/ pecou com a carne apenas,/ o que, afinal, é falta bem pequena// se comparada/ com a de Pedro, cujo pecado/ foi do espírito, ali “entre os guardas”.// Numa escultura antiga/ a cena inteira é resumida:/ Cristo olha, como quem não acredita,// para Pedro/ que leva aos lábios um dedo,/ petrificado de espanto e de medo.// Mas no intervalo/ entre os dois homens sem fala,/ talhado numa coluna, vê-se um galo,/ e, como lembrete,/ a inscrição *gallus canit; flet/ Petrus*. Porém o episódio promete// esperança: Pedro chora,/ e suas lágrimas escorrem/ galo abaixo, e perlam suas esporas.// Lavado em pranto, qual/ uma relíquia medieval,/ ele espera. Pedro, coitado, mal// sonha que esses tão/ tremidos cocorocós não/ de tornar-se um dos emblemas do perdão,// um cata-vento/ no alto de cada templo,/ e que diante do Latrão haverá sempre// sobre um pilar/ um galo de bronze, a lembrar/ ao papa e quem por lá possa passar// que até a fraqueza/ do primeiro príncipe da Igreja/ foi perdoada, e para que finalmente veja// mesmo o mais cego/ que “cocorocó” tem outro emprego/ além do simples “eu nego, nego, e nego”.// E quando/ o dia vem raiando,/ uma luz aos poucos vai dourando// na diagonal/ os brócolis no quintal;/ como que a noite terminou tão mal?// e, além das folhinhas,/ doura o ventre das andorinhas/ e as nuvens que traçam, retilíneas,// o dia em seu papel.// Já os galos calaram seu escarcéu./ E, “para ver o fim”, surge no céu// o sol renascido,/ fiel como um inimigo/ ou como (dá no mesmo) um amigo. (BISHOP, 2012a, p. 129-137).

¹⁰¹ Notas ferinas/ vêm da porta da latrina/ e do galinheiro coberto de titica,// e, sempre admirados/ pelas esposas excitadas,/ os galos testam os esporões afiados,// fixam o olhar parvo,/ escancaram o bico ávido/ e soltam o velho grito irrefreável. (BISHOP, 2012a, p. 129).

Os galos gritam e tentam impressionar uns aos outros, enquanto as galinhas, uma espécie de harém em estado de excitação, os admiram. Eles querem intimidar-se uns aos outros, mas a elas também, como se vê nos versos “*the many wives/ who lead hens’ lives/ of being courted and despised;*” (BISHOP, 1983, p. 35). Os galos estão em todo lugar, incômodos, arrogantes, imundos e vistosos (pelo menos a princípio), tomando posse do mundo, até onde seus gritos possam ser ouvidos, interrompendo os sonhos. Até o verso 47, o poema descreve a empáfia e a arrogância dos galos, que se impõem a quem estiver ao seu redor, dominando as galinhas e acordando as pessoas. O léxico remete ao universo militar, como na estrofe 8: “*Deep from protruding chests/ in green-gold medals dressed,/ planned to command and terrorize the rest*”¹⁰² (Ibidem, p. 36, grifos nossos). O conflito entre os animais emula aquele entre seres humanos e as referências vão do universo militar para a guerra propriamente dita. A partir do verso 48, que é uma pergunta — “*Roosters, what are you projecting?*”¹⁰³ (BISHOP, 1983, p. 36)— o eu lírico passa a apresentar um histórico do comportamento que eles apresentam, bem como o valor simbólico dos galos, ambos ligados à agressividade. Ao mesmo tempo, este eu lírico se posiciona e mostra sua insatisfação com a índole violenta dos animais, que, na realidade, é uma metáfora para a virilidade e a guerra. Em comparação ao comportamento dócil e estúpido das esposas, a masculinidade é impositiva e opressora:

*You, whom the Greeks elected
(50) to shot at a post, who struggled
when sacrificed, you whom they labeled*

*“Very combative...”
what right have you to give
commands and tell us how to live,*

*(55) cry “Here!” and “Here!”
and wake us here where are
unwanted love, conceit and war?*¹⁰⁴
(Ibidem, p. 36)

¹⁰² Estufam o peito/ amedalhado de penas, feito/ para das ordens e espalhar o medo (BISHOP, 2012a, p. 129).

¹⁰³ Galos, o que vocês estão projetando? (BISHOP, 2012a, p. 131).

¹⁰⁴ Na antiguidade/ vocês já combatiam a saciedade/ quando ofertados a alguma divindade, // e eram tidos/ por “muito aguerridos...”/ com que direito agridem nossos ouvidos// com ordem feras/ e nos despertam nesta terra/ de amor malquisto, arrogância e guerra? (BISHOP, 2012a, p. 132-133).

A agressividade e as ordens acordam quem as vê e ouve para um mundo de conflito, comandado pela intolerância. A digressão do eu lírico é interrompida para que o conflito ganhe espaço novamente. Este é o momento no poema em que o movimento aparece, no enfrentamento dos galos, no voo, na luta e na queda. Antes disso, o movimento existia em potência, na possibilidade de agressão que os gritos sinalizavam. Sob o olhar das galinhas-esposas, em sua imobilidade, os galos se enfrentam e morrem. Ainda assim, a fúria não arrefece:

Now in mid-air
 (65) *by twos they fight each other.*
Down comes a first flame-feather,

and one is flying,
with raging heroism defying
even the sensation of dying.

(70) *And one has fallen,*
but still above the town
his torn-out, bloodied feathers drift down;

and what he sung
no matter. He is flung
 (75) *on the gray ash-heap, lies in dung*

with his dead wives
with open, bloody eyes,
*while those metallic feather oxidize.*¹⁰⁵ (BISHOP, 1983, p. 37)

Do conflito, passamos abruptamente para outro tema, voltando à digressão do eu lírico. O poema compara São Pedro e Maria Madalena, em mais um paralelo que evidencia o desequilíbrio entre masculinidade e feminilidade:

St. Peter's sin
 (80) *was worse than that of Magdalen*
whose sin was of the flesh alone;

of spirit, Peter's,
falling beneath the flares,
*among the "servants and officers."*¹⁰⁶
 (Ibidem, p. 37)

¹⁰⁵ Em pleno ar,/ aos pares, começam a se atracar./ e a primeira pena começa a voar.// Um, moribundo, ainda briga, furibundo,/ disposto a enfrentar sozinho o mundo.// Outro jaz na calçada,/ porém suas penas arrancadas/ continuam caindo, ensanguentadas.// seu canto tremendo,/ já afundou no esquecimento./ Seu corpo se mistura ao excremento,// os olhos duros/ abertos, as penas já escuras./ Suas esposas jazem no mesmo monturo. (BISHOP, 2012a, p. 133).

¹⁰⁶ Maria Madalena/ pecou com a carne apenas,/ o que, afinal, é falta bem pequena// se comparada/ com a de Pedro, cujo pecado/ foi do espírito, ali "entre os guardas". (BISHOP, 2012a, p. 135).

Madalena era adúltera, pecou com a carne, enquanto Pedro pecou com o espírito e traiu aquele que era seu amigo e salvador, o que é muito pior. Uma escultura é descrita como a representação desta traição, e nela um galo aparece junto com a inscrição que em português significa: o galo cantou; Pedro chorou. No entanto, o som do canto do galo, que na bíblia assinala cada uma das três negações de Pedro, se tornou símbolo de perdão, interpretação chancelada pela igreja. Se Madalena é vista como prostituta, adúltera, mulher leviana, o pecado de Pedro, ainda que terrível, é perdoado e se torna um emblema da capacidade de perdão de Cristo, em quem a cristandade deve se espelhar. Trivisano (1989, p. 73) aponta que este perdão, se não vier de Deus, vem do próprio pecador indulgente, esvaziado de culpa por sua vaidade pessoal e individualismo. No final, o perdão é para o príncipe da igreja e para um pecado terrível, que fora comparado ao de Madalena e considerado maior do que o dela. A religiosidade, portanto, perpetua a desigualdade e reforça o individualismo, associado à virilidade e à violência dos galos.

O poema termina com o sol nascendo e com o retorno ao que restou dos galos depois da noite de combate. Agora eles se calaram e o sol assiste a tudo, seguindo seu curso inabalável. Os dias podem se passar e se suceder uns aos outros, e os galos serão galos, as galinhas serão galinhas e as relações entre eles serão as mesmas, assim como o conflito que se origina da atitude viril e agressiva.

A leitura de Trivisano (1989) é a de que o poema, escrito na década de 40, tematiza os motivos da Segunda Guerra Mundial, a violência que o ser humano é capaz de cometer contra seus iguais e a destruição que este processo acarreta. O comentador afirma que

Bishop escreveu uma contemplação dos motivos da guerra que se inicia com sua forma indireta de abordagem, mas que evolui para uma meditação extraordinária sobre a violência e a covardia humanas e ainda sobre a possibilidade de se obter perdão por traições casuais de responsabilidade, se não o perdão de Deus, a autoindulgência. Ela produziu não apenas uma das grandes considerações das causas e dos efeitos da guerra, mas uma das maiores meditações modernas sobre a culpa, a pobreza espiritual e o consolo que advém de encarar os fatos. (TRIVISANO, 1989, p. 73).

A interpretação se sustenta nos motivos militares, no caráter bélico da ação entre os animais e nos galos como metáforas do comportamento violento do ser humano, ou, ainda mais especificamente, do homem, o macho da espécie. Dickie, assim como nós, concorda com esta leitura sobre os efeitos da guerra, mas aponta

uma ideia de esperança de redenção: “ele [*“Roosters”*] tem sido lido como um poema sobre a guerra que começa com uma acusação do militarismo masculino e termina com uma declaração de reconciliação cristã” (DICKIE, 1994, p. 7).

Já indicamos em nossa análise que não vemos na ideia da religiosidade uma indicação de redenção (ou de reconciliação, como aponta Dickie) em *“Roosters”*, pois o poema compara os pecados cometidos por um homem e uma mulher, ambos santos da Igreja Católica, de forma análoga à justaposição da realidade dos galos e das galinhas apresentada no início. Betsy Erkkila segue uma linha parecida com esta ao escrever em seu livro *“The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History and Discord”*:

O poema tem sido tradicionalmente lido como uma meditação entre os dois lados da humanidade, simbolizados pela dualidade dos galos como figuras de negação e afirmação, de desespero e de esperança. (...) Mas as esporas perladas dos *“Roosters”* podem, na realidade, sugerir o exato oposto: que a possibilidade de redenção indicada pela Igreja, o Cristianismo e as lágrimas de Pedro têm servido historicamente para “perlar” as “esporas” dos galos — e uma ideologia política de regeneração por meio da violência — ao sacralizar e justificar as mesmas ordens de agressão masculina e heteronormatividade que são contestadas por Bishop na primeira parte do poema. (ERKKILA, 1994, p. 127).

Apesar do fato de Bishop não aceitar o rótulo de poeta mulher (por considerá-lo limitador), em alguns de seus poemas é possível ver a tematização de questões de gênero, e *“Roosters”* é um deles. A própria autora comentou em uma entrevista em 1977:

Tenho um poema bem antigo, longo, escrito faz muito tempo. A Segunda Guerra Mundial estava acontecendo, é mais ou menos assim. “Galos” eu escrevi na Flórida, a maior parte dele. Alguns amigos me pediram para lê-lo há alguns anos, e eu percebi de repente que soava como um tratado feminista, o que não era a intenção, de forma alguma. Você nunca sabe como as coisas vão se modificar em você através dos tempos. (BISHOP apud MONTEIRO, 2013, p. 114).

Tendo lido o poema quase 40 anos após sua escritura, a própria autora indica a possibilidade da leitura de Erkkila, que também nos parece muito relevante e não é incompatível com a leitura que relaciona *“Roosters”* à Segunda Guerra Mundial. Tempos diferentes levam a leituras diferentes. O mundo muda em volta do poema, tecendo novos significados. Em termos de movimento, esse não é um poema no qual ele seja abundante e claro. No entanto, *“Roosters”* configura um movimento

importante no projeto poético de Bishop, que ganha independência de sua mentora para elaborar outros três livros depois dele. Neles, o eco de “*Roosters*” está, definitivamente presente.

Se um livro de poesia contasse uma única história, a história deste livro seria a da formação e da afirmação da voz poética de Elizabeth Bishop. Uma obra que configura o roteiro de um deslocamento que se torna físico, real, mas que é também um movimento em direção à construção de uma voz múltipla, de muitas identidades e vivências, e de grande complexidade (a despeito da linguagem direta e clara das descrições que podemos fruir na leitura da obra). *North & South* posiciona Bishop com relação a seus predecessores, mas indica um caminho diferente daquele tomado por seus contemporâneos norte-americanos, como Robert Lowell. Há o encontro de uma subjetividade e a afirmação da postura da autora acerca da poesia confessional em seu país (e sua tradição poética). Ainda, o livro aborda a questão da representação em contraposição ao real, estabelecendo trânsitos entre as duas esferas, como em “*The Map*” e “*The Imaginary Iceberg*”. Entretanto, este é apenas o primeiro dos quatro livros que nos propusemos a analisar. Cabe continuarmos nosso próprio movimento, seguindo para a próxima escala.

4. A COLD SPRING

É apenas nove anos depois de *North & South* que Bishop publica seu segundo livro, *Poems: North & South-A Cold Spring*, de 1955, obra dedicada à Dra. Anny Baumann¹⁰⁷. Quando de sua saída do prelo, a autora, então com 44 anos, já residia no Brasil há cerca de quatro anos. O livro, conforme está disposto em *The Complete Poems – 1927-1979*, inclui dezenove poemas, entre eles alguns escritos nos EUA e outros já no Brasil. A primeira edição, entretanto, incluía os textos de *North & South* em republicação e um poema depois retirado pela autora. O poema é “*Arrival at Santos*”, que se tornaria o poema de abertura de *Questions of Travel*, sua obra seguinte. A demora na publicação não é incomum no que diz respeito à Bishop. *Questions of Travel*, foi lançado dez anos depois desta e a subsequente, *Geography III*, levaria mais onze anos para ver a luz do dia.

Acerca dos longos períodos de tempo entre as obras, é preciso ter em mente que Bishop foi uma autora perfeccionista, altamente ciosa de suas composições, da posição de cada palavra e das formas escolhidas (ou criadas) para cada texto. A impressão é a de que nada toma o espaço da página sem um motivo forte para tanto. Seu processo de composição era notoriamente exaustivo, com a escritura de vários manuscritos, notas, correções e até mesmo desenhos entre versos e na borda das páginas. Em alguns casos, muitos anos se passavam até que considerasse um texto pronto para o prelo:

Tornara-se hábito de Bishop começar um poema, trabalhar algum tempo nele e, muitas vezes, abandoná-lo por alguns anos. Então, retomava-o com outros olhos, quando geralmente já estava morando em outro lugar. Mas a emoção recolhida, guardada nos manuscritos, haveria de florescer. (ANASTÁCIO, 1999, p. 125).

Apesar de ter publicado um número pequeno de poemas em vida — na verdade, menos de 100 — e apesar de a antologia de sua poesia completa compilar apenas 116 poemas (o que inclui textos não publicados anteriormente ou poemas

¹⁰⁷ Anny Baumann, alemã radicada nos EUA (onde se exilou para escapar do nazismo), foi médica pessoal de Bishop durante muitos anos, apesar da distância que as separava. Baumann integrava a equipe do Lenox Hill Hospital, em Nova Iorque (BISHOP, 2012a, p. 147), enquanto Bishop viajava pelo mundo, passando períodos em outras partes dos Estados Unidos e mesmo em outros países, como sua biografia nos mostrou. No entanto, há uma farta correspondência entre elas, à qual tivemos acesso em parte, no livro *One Art*, que reproduz as cartas da poeta à Baumann.

publicados após sua morte), os manuscritos de Bishop, que hoje se encontram no Vassar College, Poughkeepsie, contam com “mais de 3500 páginas de rascunhos de poemas e textos em prosa” (ANASTÁCIO, 1999, p. 27). Isso demonstra o critério da autora, que produziu em grande quantidade, mas aceitou publicar apenas o que considerou definitivamente pronto. Um exemplo do longo processo de criação de Bishop é encontrado em “*The Moose*”, poema de *Geography III*, citado em cartas de 1946, para Marianne Moore, e 1956, para sua tia Grace Bulmer Bowers. Nesta última, Bishop diz: “Escrevi um longo poema sobre a Nova Escócia. Dediquei-o a você. Quando for publicado eu mando uma cópia” (TÓIBÍN, 2015, p. 19). A publicação aconteceu somente em 1976, com uma epígrafe para Bowers.

Acerca do índice de *A Cold Spring*, a exemplo do realizado com a obra anterior, cabe também uma análise mais atenta, tendo em mente a organização dos poemas. Neste livro não se identifica a ideia de percurso, de “movimento completo”, como havia em *North & South*. A trajetória mais direta da obra anterior, do norte inóspito ao sul mais acolhedor, dá lugar a paisagens e vistas diversas, como em “*A Cold Spring*” e “*The Bight*”, entremeadas sem um roteiro claro; ainda, paisagens internas como em “*Insomnia*”, em que o motivo do reflexo de “*Gentleman of Shalott*” é retomado, e a justaposição de múltiplas figuras e histórias de “*Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance*”, um livro folheado pelo eu lírico que o comenta, pacientemente. Travisano aponta que *A Cold Spring* dá continuidade ao projeto de *North & South*, mantendo a oposição entre as duas coordenadas, e

apresenta confiança e sofisticação crescentes em definir correspondências significativas entre poesia sobre a natureza (...) e como a história pode acrescentar profundidade moral e emocional ao mundo colorido de forma abstrata do cartógrafo. (1989, p.99, tradução nossa)

Tais correspondências entre poesia e natureza podem ser observadas, por exemplo, no poema “*A Cold Spring*”, no qual o *inscape*, a identificação dos elementos distintivos do objeto, é o ponto de partida para a caracterização da passagem da primavera; a relação entre a história e a cartografia, um tema proposto em “*The Map*” no livro anterior, é retomado em “*At the Fishhouses*”.

Apesar do fato de que alguns poemas foram escritos no Brasil, o país não ocupa um espaço significativo na obra: “*Arrival at Santos*”, que seria retirado do livro para ser incluído em *Questions of Travel*, é o único poema em que se pode perceber

uma ambientação brasileira. Mas o que talvez marque mais intensamente o livro é a presença de paisagens, especialmente as da costa da Nova Escócia, como “*At the Fishhouses*” e “*Cape Breton*”. Helen Vendler comenta que tais textos são produto de visitas de Bishop à Nova Escócia já na idade adulta, retomando as idas ao local em que passou o início da infância e onde passava os verões durante a sua adolescência: “a Nova Escócia representava um idílio rigoroso, ao qual, embora tivesse raízes nele, ela não poderia retornar” (1987, p. 828, tradução nossa). Estes são poemas que apresentam um distanciamento do eu lírico com relação ao texto: ele descreve o que vê, mas não permite que a subjetividade aflore, como se percebe nos textos também descritivos, mas que mergulham na interioridade por meio da memória na segunda parte de *Questions of Travel* e em *Geography III*¹⁰⁸.

Ainda que os poemas descritivos de *A Cold Spring* apresentem um bom grau de distanciamento, o poeta John Ashbery, que louvara a obra anterior de Bishop, desapontou-se perante este livro. Ele afirmou que “vários [poemas] parecem conter fotografias... e em vários a vida da poeta ameaça uma intrusão na poesia de uma maneira que não lhe cabe” (apud TRAVISANO, 1989, p. 98, tradução nossa). A observação de Ashbery se refere principalmente à lírica amorosa presente em *A Cold Spring*. Bishop incluiu na obra diversos poemas de amor, entre os quais “*Insomnia*”, “*The Shampoo*” e “*Four Love Poems*”, que agrupa quatro textos curtos. Este último teve o título alterado para simplesmente “*Four Poems*”¹⁰⁹, sobre o qual a autora escreveu: “[os textos que o compõem] são fragmentários, provavelmente em excesso, mas eu achei que juntos eles formavam uma sequência emocional (talvez não)” (BISHOP, 2012a, p. 325). Diferente de *North & South*, em que o amor é um tema tratado de forma genérica, em poemas despersonalizados como “*The Weed*”, a subjetividade aflora nos poemas de *A Cold Spring*, oferecendo um contraponto à distância do eu lírico percebida nos poemas descritivos do livro, como “*At the Fishhouses*” e “*Cape Breton*”.

Um poema que nos parece um tanto deslocado, estranho na estrutura do livro, é “*The Prodigal*”, que não se encaixa entre os textos descritivos (embora

¹⁰⁸É interessante pensar que na mesma época a autora estava escrevendo contos como “*Gwendolyn*” e “*In the Village*”, que já permitem este mergulho na subjetividade. No entanto, a interioridade de sua poesia posterior parece estar sendo ensaiada, com os poemas descritivos sobre a Nova Escócia e poemas de lírica amorosa.

¹⁰⁹No volume de poesia completa da autora (1983) o poema tem o título de “*Four Poems*”. Não conseguimos apurar com precisão quando a mudança ocorreu, mas na primeira edição de *A Cold Spring* o título era “*Four Love Poems*”.

empregue a descrição como recurso), tampouco entre os textos de lírica amorosa. Ele aborda a questão do exílio, numa indicação explícita de um deslocamento abrupto, forçado. Vendler o indica como manifestação de uma “ansiedade recorrente que marca o fim de um dos sonhos mais precoces de Bishop — a possibilidade de voltar para o lar ou encontrar um lugar em que se sentisse no lar” (1987, p. 829, tradução nossa). Trata-se de um poema pesado, eminentemente triste, em que a personagem, que remete ao filho pródigo bíblico, tem a volta ao lar em mente, mas não se atreve a empreendê-la, entorpecendo os sentidos com a bebida e transformando o exílio real — a distância física forçada de um lugar para onde se pretende voltar — em um exílio de si mesmo, por meio do vício.

Outro poema aparentemente deslocado é “*Invitation to Miss Marianne Moore*”, o penúltimo de *A Cold Spring*. Trata-se de um texto repleto de alegria e júbilo, ainda que faça, em vários momentos, uma paródia de Moore — não de sua poesia, mas de sua personalidade. Há uma aura divertida de expectativa em sua estrutura e nas escolhas feitas por Bishop para ele, muito diferentes daquelas dos poemas descritivos e dos de lírica amorosa.

Feita uma primeira análise do percurso do livro (ou da não existência de um percurso em que o movimento se estabeleça claramente), aproximemo-nos dos textos. O primeiro poema do livro é o que dá nome à obra, remetendo à passagem do tempo e à sucessão de ciclos da natureza. “*A Cold Spring*” conta com duas estrofes, a segunda muito mais longa do que a primeira: 35 e 14 versos respectivamente, perfazendo um total de 49 versos que não apresentam regularidade na extensão. Alguns poucos são rimados: o terceiro e o quarto (/ˈhezəˌteɪtəd/ e /ˈweɪtəd/); o décimo sétimo e o décimo nono (/ˈwʊd/ e /ˈstʊd/); ainda os versos 23 e 26 (/ˈoʊk/ e /əˈwoʊk/); versos 29 e 32 (/ˈsnʊ/ e /ˈfoʊ/); versos 43 e 44 (/ˈflaɪ/ e /ˈhɑɪ/). Embora haja poucas rimas no poema, trata-se de um texto repleto de sonoridade, com as aliterações do /w/ e a repetição de fricativas como /s/, /j/ e /tʃ/. O eu lírico é um observador que relata o que vê ao longo de um período de tempo, enquanto a natureza muda com o passar dos dias durante a primavera.

A Cold Spring

For Jane Dewey, Maryland

Nothing is so beautiful as spring. — Hopkins

- A cold spring:
the violet was flawed on the lawn.
For two weeks or more the trees hesitated;
the little leaves waited,*
- (5) *carefully indicating their characteristics.
Finally a grave green dust
settled over your big and aimless hills.
One day, in a chill white blast of sunshine,
on the side of one a calf was born.*
- (10) *The mother stopped lowing
and took a long time eating the after-birth,
a wretched flag,
but the calf got up promptly
and seemed inclined to feel gay.*
- (15) *The next day
was much warmer.
Greenish-white dogwood infiltrated the wood,
each petal burned, apparently, by a cigarette-butt;
and the blurred redbud stood*
- (20) *beside it, motionless, but almost more
like movement than any placeable color.
Four deer practiced leaping over your fences.
The infant oak-leaves swung through the sober oak.
Song-sparrows were wound up for the summer,*
- (25) *and in the maple the complementary cardinal
cracked a whip, and the sleeper awoke,
stretching miles of green limbs from the south.
In his cap the lilacs whitened,
then one day they fell like snow.*
- (30) *Now, in the evening,
a new moon comes.
The hills grow softer. Tufts of long grass show
where each cow-flop lies.
The bull-frogs are sounding,*
- (35) *slack strings plucked by heavy thumbs.
Beneath the light, against your white front door,
the smallest moths, like Chinese fans,
flatten themselves, silver and silver-gilt
over pale yellow, orange, or gray.*
- (40) *Now, from the thick grass, the fireflies
begin to rise:
up, then down, then up again:
lit on the ascending flight,
drifting simultaneously to the same height,*
- (45) *— exactly like the bubbles in champagne.
— Later on they rise much higher.
And your shadowy pastures will be able to offer
these particular glowing tributes
every evening now throughout the summer.¹¹⁰(BISHOP, 1983, p. 55-56)*

¹¹⁰Uma Primavera Fria// para Jane Dewey, Maryland// Nada é tão belo quanto a primavera. — Hopkins// Uma primavera fria:/ uma violeta estragada no gramado./ Por duas semanas ou mais as árvores hesitaram;/ as folhinhas esperaram,/ indicando com cuidado as suas características./ Por fim uma poeira veneranda e verde/ desceu sobre os teus morros altos e aleatórios. Um dia, numa explosão fria e branca de sol, na encosta de uma delas um bezerro nasceu./ A mão parou de mugir/ e ficou por um bom tempo comendo a placenta,/ uma bandeira miserável,/ mas o bezerro logo pôs-se em pé/ e parecia inclinado a ser alegre.// O dia seguinte/ foi bem mais quente./ Cornisos verde-claros infiltraram o bosque,/ cada pétala parecendo queimada por uma guimba de cigarro;/ e a oláia desfocada a seu lado/ estava imóvel, mas era quase mais/ um movimento que uma cor identificável./

A alusão às estações do ano e ao clima é clara, mas a primavera que se representa é inicialmente fria, conforme enuncia o primeiro verso. Este termina com dois pontos, como se indicasse a explicação de seu conteúdo ou a enumeração de exemplos que o esclareceriam. A partir dele, a primeira estrofe se desdobra em imagens que descrevem o início da estação: uma violeta¹¹¹ estragada confirma o frio no ambiente, pois trata-se de uma flor de clima temperado, mas que não tolera temperaturas excessivamente baixas, assim como as árvores, que seguraram o desenvolvimento de seus brotos, numa intencionalidade que indica personalização. O frio fora de época em geral retarda o desenvolvimento das plantas, mas o que os versos 3, 4 e 5 indicam é uma ação deliberada: “*For two weeks or more the trees hesitated;/ the little leaves waited,/ carefully indicating their characteristics*”¹¹² (BISHOP, 1983, p.55). As plantas estão *agindo*, não estão exatamente sujeitas à ação da natureza. A primeira estrofe continua, com o nascimento de um bezerro que acompanha “uma explosão fria e branca de sol” (BISHOP, 2012a, p. 165). Trata-se de mais um exemplo da manifestação da natureza.

A segunda estrofe inicia-se com a indicação de um tempo mais quente e então as plantas já não precisam ter cuidado para florescer. A estrutura mais austera da primeira estrofe ganha um elemento inusitado na imagem que insere a guimba de cigarro, inesperada nas pétalas das flores. O processo segue seu fluxo habitual e o bosque vai ganhando vida. Outros sentidos, além da visão, vão sendo acionados, como o tato, pela imagem da queimadura de cigarro, e a audição, pelo estalar do chicote (embora se trate de um estalar figurado, os sons das palavras “*cracked a*

Quatro veados praticavam saltar por cima das tuas cercas./ As folhas tenras do carvalho balançavam-se no carvalho severo./ Pássaros canoros estavam com a corda toda para o verão,/ e no bordo um cardeal de lambuja/ estalava seu chicote, e o dorminhoco despertou,/ quilômetros de membros espreguiçando-se a partir do sul./ Em sua touca os lilases alvearam,/ até que um dia caíram feito neve./ Agora, ao entardecer,/ vem a lua nova./ Os morros suavizam-se. Tufos de capim alto assinalam/ os montinhos de bosta de vaca./ As rãs-touros coaxam,/ cordas frouxas tangidas por polegares pesados./ Abaixo da luz, contra a porta branca da tua casa,/ as menores mariposas, feito leques chineses,/ se achatam, prateadas e douradas/ sobre um fundo amarelado, laranja ou cinza./ Agora, do capim espesso, os vaga-lumes/ começam a subir:/ acendem-se quando ascendem,/ pairando todos na mesma altitude,/ — exatamente como bolhas de champanhe./ — Mais tarde sobem bem mais alto./ E teus pastos sombrios poderão oferecer/ esses exatos tributos luminosos/ a cada entardecer, por todo o verão. (BISHOP, 2012a, p. 165-167).

¹¹¹A violeta é uma flor muito comum e que floresce em quase todo o mundo, exceto nas regiões tropicais e “simboliza a modéstia, a humildade e a timidez” (SOARES, 2002, p. 140). Precisa de um ambiente entre 16° e 21° C, o que a faz suscetível a extremos de temperatura. (SEDDON, s/d, p. 148).

¹¹²Por duas semanas ou mais as árvores hesitaram;/ as folhinhas esperaram,/ indicando com cuidado as suas características. (BISHOP, 2012a, p. 165.)

whip” emulam a própria ação e a fazem presente para os sentidos: é possível escutar o som que ela produz).

Ainda nesta estrofe, os elementos da flora e da fauna indicam um lugar ao norte da América do Norte, com veados e carvalhos. Se os elementos naturais descritos na primeira estrofe indicavam domesticidade — a violeta, uma flor de jardim e vasos, e a vaca —, na segunda estrofe há uma atmosfera mais silvestre, com o bosque, as grandes árvores e animais nascidos em liberdade, como os já mencionados veados e os pássaros. Esse uso de imagens acompanha a mudança de tom, mais leve, embora mais surpreendente, à medida que a estação continua a se impor sobre a paisagem, para gerar então o verão. O movimento da passagem da primavera é progressivo e ela vai paulatinamente se instalando, o que se percebe nos sinais que a natureza oferece, cada vez mais tépida, em direção ao verão:

(...)

*One day, in a chill white blast of Sunshine,
on the side of one a calf was born.*

(...)

The next day

Was much warmer.

*Greenish-white dogwood infiltrated the wood,
Each petal burned, apparently, by a cigarette-butt;*

(...)

*Song-sparrows were wound up for the summer,
and in the maple the complementary cardinal
cracked a whip, and the sleeper awoke,*

*stretching miles of green limbs from the South.*¹¹³ (BISHOP, 1983, p. 55)

Nos ciclos naturais, bem como em metáforas como a do sol, dorminhoco recém-desperto que se espreguiça por quilômetros em raios e indica a sucessão dos dias — “*and the sleeper awoke,/ stretching miles of green limbs from the South*”¹¹⁴ (Idem) —, vê-se mais uma vez a ideia de movimento imbricada no projeto poético de Bishop. Este movimento de cada elemento da natureza em ação nos leva à ideia de *inscape*, conceito que Gerard Manley Hopkins usa em seus diários e emprega em sua poesia, conforme comentado em nosso capítulo 2, e que influencia Bishop

¹¹³Um dia, numa explosão fria e branca de sol,/ na encosta de uma delas um bezerro nasceu (...)// O dia seguinte/ foi bem mais quente./ Cornisos verde-claros infiltraram o bosque,/ cada pétala parecendo queimada por uma guimba de cigarro;/ (...) Pássaros canoros estavam com a corda toda para o verão/ e no bordo um cardeal de lambuja/ estalava seu chicote, e o dorminhoco despertou, quilômetros de membros espreguiçando-se a partir do sul. (BISHOP, 2012a, p. 165).

¹¹⁴E o dorminhoco despertou,/ quilômetros de membros espreguiçando-se a partir do sul. (BISHOP, 2012a, p. 165)

decisivamente. Não por acaso, “*A Cold Spring*” tem uma epígrafe do próprio Hopkins: “*Nothing is so beautiful as spring —*”¹¹⁵ (BISHOP, 1983, p. 55), que consiste no primeiro verso do soneto “*Spring*” do poeta britânico.

O texto assinala a influência de Hopkins e também a de Herbert, no uso de descrições claras e palavras simples, na particularidade dos detalhes que permitem perceber a primavera que se estabelece, pouco a pouco. A preocupação de Herbert, e também de Hopkins, com as implicações da presença divina no mundo, visto nos detalhes e na beleza que a natureza oferece, também tem impacto sobre este poema; entretanto, em Bishop, isso se transforma numa aproximação da natureza, que é dotada de vontade. É a própria primavera que opera as mudanças no mundo observado, e não uma vontade transcendente. A impressão, então, é a de passagem: há um movimento da primavera que traz seus efeitos à medida que se aproxima e segue, para tornar-se verão. Tal transformação acontece após o verso 30 e continua até o final do poema:

(30) *Now, in the evening,
a new moon comes.
The hills grow softer. Tufts of long grass show
where each cow-flop lies.
The bull-frogs are sounding,*
(35) *slack strings plucked by heavy thumbs.
Beneath the light, against your white front door,
the smallest moths, like Chinese fans,
flatten themselves, silver and silver-gilt
over pale yellow, orange, or gray.*
(40) *Now, from the thick grass, the fireflies
begin to rise:
up, then down, then up again:
lit on the ascending flight,
drifting simultaneously to the same height,*
(45) — *exactly like the bubbles in champagne.
— Later on they rise much higher.
And your shadowy pastures will be able to offer
these particular glowing tributes
every evening now throughout the summer.*¹¹⁶
(Ibidem, p. 56)

¹¹⁵ Nada é tão belo quanto a primavera — (BISHOP, 2012a, p. 165)

¹¹⁶ Agora, ao entardecer,/ vem a lua nova./ Os morros suavizam-se. Tufos de capim alto assinalam/ os montinhos de bosta de vaca./ As rãs-touros coaxam,/ cordas frouxas tangidas por polegares pesados./ Abaixo da luz, contra a porta branca da tua casa,/ as menores mariposas, feito leques chineses,/ se achatam, prateadas e douradas/ sobre um fundo amarelado, laranja ou cinza./ Agora, do capim espesso, os vaga-lumes/ começam a subir:/ acendem-se quando ascendem,/ pairando todos na mesma altitude,/ — exatamente como bolhas de champanhe./ — Mais tarde sobem bem mais alto./ E teus pastos sombrios poderão oferecer/ esses exatos tributos luminosos/ a cada entardecer, por todo o verão. (BISHOP, 2012a, p. 167).

O entardecer traz consigo uma nova gama de imagens, talvez as mais delicadas do poema; a segmentação dos versos 36 a 39 em hemistíquios, com a cesura marcada por vírgulas, leva-nos a usufruir das imagens separadamente e só então compará-las entre si. Nessas linhas há uma explosão de visualidade etérea, na luz, nas asas das mariposas (similares a leques chineses, exóticos e coloridos) e nas nuances de cores e brilho metálico. Nessa atmosfera fantástica, insólita, a natureza se transforma: a primavera se faz verão.

As imagens inusitadas que oferecem a mudança de tom em “*A Cold Spring*” são vistas em um poema absolutamente diverso deste, e que traz uma outra abordagem da descrição e do movimento: “*The Bight*”, um poema com uma única estrofe composta de 36 versos. O título refere-se a uma formação natural, traduzida por Britto (BISHOP, 2012a, p. 175) como baía, mas um acidente geográfico diferente de *bay*¹¹⁷, que tem a entrada mais estreita e é mais profunda; *bight* refere-se a uma baía mais aberta. Reproduzimos o poema na íntegra:

The Bight

[On my birthday]

*At low tide like this how sheer the water is.
White, crumbling ribs of marl protrude and glare
and the boats are dry, the pilings dry as matches.
Absorbing, rather than being absorbed,*
(5) *the water in the bight doesn't wet anything,
the color of the gas flame turned as low as possible.
One can smell it turning to gas; if one were Baudelaire
one could probably hear it turning to marimba music.
The little ocher dredge at work off the end of the dock*
(10) *already plays the dry perfectly off-beat claves.
The birds are outsize. Pelicans crash
into this peculiar gas unnecessarily hard,
it seems to me, like pickaxes,
rarely coming up with anything to show for it,*
(15) *and going off with humorous elbowings.
Black-and-white man-of-war birds soar
on impalpable drafts
and open their tails like scissors on the curves
or tense them like wishbones, till they tremble.*
(20) *The frowsy sponge boats keep coming in
with the obliging air of retrievers,
bristling with jackstraw gaffs and hooks
and decorated with bobbles of sponges.
There is a fence of chicken wire along the dock*
(25) *where, glinting like little plowshares,
the blue-gray shark tails are hung up to dry
for the Chinese-restaurant trade.*

¹¹⁷ Apesar de haver vocábulos distintos em língua inglesa para as duas formações, isso não ocorre em português. Portanto, a tradução possível é *baía*, conforme a versão de Britto.

*Some of the little white boats are still piled up
against each other, or lie on their sides, stove in,
(30) and not yet salvaged, if they ever will be, from the last bad [storm,
like torn-open, unanswered letters.
The bight is littered with old correspondences.
Click. Click. Goes the dredge,
and brings up a dripping jawful of marl.
(35) All the untidy activity continues,
awful but cheerful.¹¹⁸*
(BISHOP, 1983, p. 60-61)

Trata-se de um poema descritivo de uma baía na qual há indícios da presença humana, embora toda a ação que percebamos seja da natureza, de animais e de maquinário. Não há pessoas neste lugar, mas a maré, uma draga, pelicanos, gaivotas e barcos. A ação humana é intuída pelo funcionamento da draga e pelo movimento dos barcos (instrumentos artificiais que afinal precisam ser operados e que pressupõem seres humanos para tanto), e pelas caudas de tubarões que secam ao sol. Assim como em “*The Map*”, de *North & South*, a ideia de que há seres humanos é uma inferência.

Há algo de peculiar nesta descrição e na estrutura do poema, e uma presença de certa forma incômoda já no início do texto:

*Absorbing, rather than being absorbed,
(5) the water in the bight doesn't wet anything,
the color of the gas flame turned as low as possible.
One can smell it turning to gas; if one were Baudelaire
one could probably hear it turning to marimba music.¹¹⁹*
(Idem)

¹¹⁸A Baía// [No dia do meu aniversário]// Agora na vazante, a água é cristalina./ Frágeis costelas de alva marga brilham ao sol/ e os barcos e os pilares estão secos como fósforos./ Mais absorvente que absorvida,/ a água da baía não molha nada./ cor de chama de gás aberta ao mínimo./ Dá pra senti-la transformar-se em gás; Baudelaire/ provavelmente a ouviria virar um solo de marimba./ A draga amarela operando na ponta do cais/ já toca notas secas, perfeitamente sincopadas./ As aves são enormes. Os pelicanos chocam-se/ contra esse gás estanho com uma força excessiva,/ me parece, como se fossem picaretas,/ e quase nunca emergem com algo nos bicos,/ e vão embora se acotovelando; é cômico./ Gaivotas preto e branco levitam/ em correntezas impalpáveis/ e abrem caudas nas curvas qual tesouras/ ou as retesam, trêmulas, como ossos da sorte./ Barquinhos desleixados vêm chegando/ com um ar prestativo de cães de caça,/ pega-varetas de vergas e ganchos/ enfeitados com as esponjas pescadas./ No cais, penduradas numa cerca de tela de arame,/ reluzentes como arados em miniatura,/ caudas de tubarões secam ao sol —/ serão vendidas aos restaurantes chineses./ Alguns barquinhos brancos ainda estão amontoados/ um contra o outro, ou deitados de lado, esmagados,/ aguardando concerto desde a última tormenta,/ como envelopes abertos de cartas não respondidas./ A baía está coberta de correspondência antiga./ Taque. Taque. É a draga,/ trazendo à tona uma bocada de marga a respingar./ A atividade confusa continua,/ medonha, mas animada. (BISHOP, 2012a, p. 175-177).

¹¹⁹Mais absorvente que absorvida,/ a água da baía não molha nada,/ cor de chama de gás aberta ao mínimo./ Dá pra senti-la transformar-se em gás; Baudelaire/ provavelmente a ouviria virar um solo de marimba. (BISHOP, 2012a, p. 175).

A menção a Baudelaire é reforçada pelo verso 32, no qual se lê: “*The bight is littered with old correspondences*”¹²⁰ (BISHOP, 1983, p. 60). A palavra *correspondences* é grafada no poema em um plural não usual, já que, no sentido de comunicação ou troca de mensagens entre pessoas, o termo é um substantivo incontável, o que significa que não tem forma plural em língua inglesa. Este é o sentido literal da palavra, utilizado neste verso. Entretanto, sua forma plural é possível quando o significado é de “relação de concordância, similaridade ou analogia” (OXFORD, 1933, p. 1017), como na Doutrina das Correspondências, de Swedenborg e no conhecido soneto *Correspondances* de Baudelaire:

Correspondências

A Natureza é um templo vivo em que os pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.

(BAUDELAIRE, 2006, p. 127)

A menção a Baudelaire aparece no início do texto, o que gera um certo estranhamento; quando encontramos a palavra “*correspondences*”, já estamos quase no final da leitura, o que força o retorno ao início para que as imagens possam ser lidas novamente, com o soneto do francês em mente. A comparação entre as imagens dos dois leva a uma nova leitura de Bishop, percebendo como o poema é intencionalmente simples, espelhando exatamente o que descreve: um lugar comum, junto à costa, marcado pelo vai e vem da maré que ninguém percebe, com animais que mimetizam ações humanas — como os pelicanos que se acotovelam — e a presença humana passa virtualmente despercebida.

Travisano indica o tributo a Baudelaire nos versos de “*The Bight*”. A citação ao poeta francês, reforçada pela menção a um de seus poemas mais notórios, indica

¹²⁰ A baía está coberta de correspondência antiga. (BISHOP, 2012a, p. 177)

a influência deste sobre Bishop, bem como a mudança de perspectiva em termos de analogias para a alma humana que ela, a poeta, e a modernidade representam em relação a ele. Baudelaire, assim como Hopkins, concordariam quanto à necessidade de estabelecer tais analogias e Baudelaire o faz pelo recurso a uma transcendência não devota, não religiosa (diversamente de Hopkins, que atribuiria à ideia de correspondências uma conotação transcendente). Bishop o fará, mas “tomará a rota mais humilde (...) em correspondências frequentemente divertidas, algumas vezes acidentais. Octavio Paz observou que ‘poesia moderna é a consciência da dissonância dentro da analogia’”. A força de Bishop vem de seus arabescos, dessa dissonância, que permitem que ela explore a efemeridade com ironia (TRAVISANO, 1989, p. 106, tradução nossa). É pela ironia que, neste poema, ela faz seu tributo ao francês.

De acordo com Walter Benjamin,

O fundamento decisivo da produção de Baudelaire é uma relação de tensão em que, nele, se liga uma sensibilidade extremamente elevada a uma contemplação extremamente concentrada. Teoricamente, essa relação se reflete na doutrina das *correspondances* e na doutrina da alegoria. (1991, p. 166).

Se a elevação e a contemplação concentradas se revelam nas correspondências baudelairianas (embora estas não pressuponham relação com a divindade e a transcendência, o que certamente estava nos pressupostos de Swedenborg, bem como em Hopkins), em “*The Bight*”, Bishop estabelece correspondências entre as coisas mais banais e chãs, e nelas constrói sua própria tensão. A imagem de Bishop para a água é que ela é “cor de chama de gás aberta ao mínimo” (BISHOP, 2012a, p. 175), ou seja, banal, contida. O tipo de relação que Baudelaire tem com a natureza, entretanto, está mais próximo do que Bishop faz em “*A Cold Spring*”, atribuindo a ela um grande poder que se manifesta no mundo, pelo movimento da primavera.

Outros poemas eminentemente descritivos neste livro são “*At the Fishhouses*” e “*Cape Breton*”. Nestes, temos elementos da Nova Escócia, embora ainda não da forma que em *Questions of Travel* e *Geography III*, que apresentam uma elaboração bastante subjetiva, em cenários e eventos reelaborados pela mediação da memória, algo que ainda não acontece em *A Cold Spring*. “*At the Fishhouses*” é a visão de um adulto que passa por um pesqueiro na Nova Escócia: ainda que haja alguma

referência ao passado, ela é um detalhe tênue, que parece mais indicar que há alguma relação anterior entre o eu lírico adulto e o local. Não há no poema, entretanto, um aprofundamento neste histórico, tampouco transporte no tempo. O poema está todo no presente do eu lírico, que descreve aquilo que vê. A descrição parece, na verdade, ficar entre o eu lírico e o aprofundamento de qualquer questão mais pessoal que possa haver, como um recurso de distanciamento.

“*At the Fishhouses*” resgata a relação do conhecimento com a história que “*The Map*” apresenta no livro anterior e ainda apresenta o eu lírico numa posição de observador deste conhecimento, de quem o avalia e emite seus juízos sobre ele. Há uma certa impessoalidade no poema, uma distância que permite uma relação de afastamento entre observador e aquilo que se observa, distância que será transpassada apenas nos livros posteriores.

Um elemento importante de *A Cold Spring* ao qual já aludimos neste capítulo são os poemas de lírica amorosa. *North & South* é uma obra cartográfica, que em boa medida documenta o mundo e os deslocamentos que nele se pode realizar, incluindo elementos de cultura, mas a subjetividade da lírica amorosa não encontra lugar nele. É no livro seguinte que ela é apresentada:

Cerca de metade dos dezoito¹²¹ poemas de *A Cold Spring*, todos publicados até 1951, o ano em que ela [Bishop] se estabeleceu no Brasil, são de lírica amorosa frustrada (...). Eles apresentam uma tensão mal resolvida surpreendente numa poeta notória por sua frieza e contenção. Em *North & South*, poemas impessoais como “*The Weed*” e “*Love Lies Sleeping*” discutem a frustração amorosa com eloquência grandiosa e triste. O tom mais pessoal aqui às vezes se converte em lamúria, o que os poemas não absorvem totalmente. (TRAVISANO, 1989, p. 102, tradução nossa).

Apesar da leitura pejorativa do comentador acerca da lírica amorosa de Bishop, há dois grandes poemas de amor, aos quais dedicaremos alguma atenção, mesmo porque há neles elementos do movimento que buscamos evidenciar na obra da autora: “*Insomnia*” e “*The Shampoo*”.

“*The Shampoo*” é o último poema do livro. Trata-se de um texto curto, em três estrofes de igual extensão, com seis versos cada uma:

The Shampoo

*The still explosions on the rocks,
the lichens grow*

¹²¹Na verdade, são dezenove poemas, número que já excetua “*Arrival at Santos*”.

*by spreading gray, concentric shocks.
They have arranged*
(5) *to meet the rings around the moon, although
within our memories they have not changed.*

*And since the heavens will attend
as long on us
you've been, dear friend,*
(10) *precipitate and pragmatical;
and look now what happens. For Time is
nothing if not amenable.*

*The shooting stars in your black hair
in bright formation*
(15) *are flocking where,
so straight, so soon?
— Come, let me wash it in this big tin basin,
battered and shiny like the moon.¹²²*
(BISHOP, 1983, p. 84)

Os versos não apresentam extensão ou ritmo regular. O primeiro é um tetrâmetro jâmbico, seguido por um dímero também jâmbico. Os versos 3 e 4 seguem o mesmo padrão, mas os versos 5 e 6 são mais longos e apresentam uma prosódia que os aproxima do *sprung rhythm*. A irregularidade de ritmo se estende pelos versos restantes. Há um esquema de rimas nas estrofes, com duas variações: *abacbc* na primeira, mas com oscilações nas rimas *b* na segunda (*us* e *is*, ecoando o /s/) e na terceira (*formation* e *basin*, ecoando o som anasalado /n/). Ainda com relação a aspectos sonoros, na primeira estrofe percebe-se a assonância do /ou/: /ɪk'splouʒənz/, /'grou/ e /ɔl'ðou/, bem como a repetição do /s/, este em todo o poema. Além disso, há uma ocorrência frequente de oclusivas /t/, /p/ e /k/.

O poema se inicia impessoal, sem afirmação de um eu lírico evidente nos primeiros versos; estes apresentam imagens de fluidez da água, nos líquens e nas pedras, e da luz, em halos lunares. As duas instâncias fluidas se encontram e há um tom eminentemente feminino nas imagens na primeira estrofe, que coloca o tom para o poema.

Na segunda estrofe, há a primeira indicação do eu lírico, no pronome *us*. Diferente da dissolução do eu que se experimenta em *North & South* (em poemas como “*The Imaginary Iceberg*”), este *us* divide algo com o outro, algo de certa forma

¹²²O Banho de Xampu// Os líquens — silenciosas explosões/ nas pedras — crescem e engordam,/ concêntricas, cinzentas concussões./ Têm um encontro marcado/ com os halos ao redor da lua, embora/ até o momento nada tenha se alterado.// E como o céu há de nos dar guarida/ enquanto isso não se der,/ você há de convir, amiga,/ que se precipitou;/ e eis no que dá. Porque o tempo é,/ mais que tudo, contemporizador.// No teu cabelo negro brilham estrelas/ cadentes, arredias./ Para onde irão elas/ tão cedo, resolutas?! — Vem, deixa eu lavá-lo, aqui nesta bacia/ amassada e brilhante como a lua. (BISHOP, 2012a, p. 213).

abençoado, cuidado por uma força maior. Não é uma divindade ou algo transcendente que abençoa esta união, mas o *tempo*: “*For Time is/ nothing if not amenable*” (BISHOP, 1983, p. 84). A palavra “tempo” é grafada com letra maiúscula em oposição a *heaven*, reduzido a um substantivo comum. O eu lírico é, neste poema, poderosamente consciente da passagem do tempo, referido como contemporizador, responsável pela consolidação daquilo que o eu lírico divide com o outro (que compõe o *us*, como apontamos): o sentimento que permite a união. A passagem do tempo é unificada no momento que está representado no poema, como se tal momento condensasse as possibilidades de futuro ao mesmo tempo em que as conciliasse com o tempo passado.

O movimento do tempo, que na terceira estrofe enxergamos nos cabelos precocemente brancos — “*The shooting stars in your black hair/ in bright formation/ flocking where,/ so straight, so soon?*”¹²³ (Idem) —, é o que acalenta o amor que o eu lírico divide com o outro, cujos cabelos quer lavar na bacia que é como a lua, voltando ao início para resgatar a imagem de feminilidade, agora associada à cumplicidade doméstica explicitada no ato de lavar os cabelos de quem se ama. Embora não haja no poema nenhuma indicação direta de gênero, a feminilidade de todo o conjunto nos sussurra um amor entre duas mulheres. Um amor bem-sucedido, que tem cumplicidade, reciprocidade e uma possibilidade de futuro, diferente da caracterização de Trivisano de “uma lírica amorosa frustrada”.

As agruras do amor aparecem em outros textos, inclusive em “*Insomnia*”. Obviamente anterior a “*The Shampoo*” em *A Cold Spring*, ele também elabora a imagem da lua e a associa à do espelho no primeiro verso:

Insomnia

*The moon in the bureau mirror
looks out a million miles
(and perhaps with pride, at herself,
but she never, never smiles)
(5) far and away beyond sleep, or
perhaps she's a daytime sleeper.*

*By the Universe deserted,
she'd tell it to go to hell,
and she'd find a body of water,
(10) or a mirror, on which to dwell.
So wrap up care in a cobweb*

¹²³ No teu cabelo negro brilham estrelas/ ardentes, arredias./ Para onde irão elas/ tão cedo, resolutas? (BISHOP, 2012a, p. 213)

and drop it down the well

into that world inverted
where left is always right,
 (15) *where the shadows are really the body,*
where we stay awake all night,
where the heavens are shallow as the sea
is now deep, and you love me.¹²⁴
 (BISHOP, 1983, p. 70)

A forma é a mesma de “*The Shampoo*”, com três estrofes de seis versos cada uma. A primeira estrofe tem a rima /'smaɪəlz/ (versos 2) e /'maɪəlz/ (verso 4) ; na segunda, encontramos /'hɛl/ (verso 8), /'dwɛl/ (verso 10) e /'wɛl/ (verso 12); a terceira tem mais ocorrências com /'jaɪt/ (versos 14) e /'naɪt/(verso 16); e /'si:/ (verso 17) e /'mi:/ (verso 18). O ritmo é bastante irregular, com pés de diferentes acentuações intercalados. O primeiro verso, por exemplo, é um tetrâmetro, com o primeiro pé jâmbico; o segundo, espondeu; o terceiro, jâmbico; e o último, troqueu:

U – / U U / U – / – U¹²⁵
The moon in the bureau mirror¹²⁶

A irregularidade rítmica se estende por todo o poema e lhe confere uma cadência de fala, ressaltada pela linguagem coloquial que percebemos no verso 8: “*she'd tell it to go to hell,*”¹²⁷ (BISHOP, 1983, p. 70). O raciocínio expresso no poema remete ao *wit* metafísico, com a dobra propiciada pela ideia de inversão. A lua é vista pelo espelho da cômoda, distante, indiferente, sozinha e abandonada pelo Universo, grafado com maiúscula no verso 7; a indiferença a faria mergulhar em seu próprio reflexo, na água ou um espelho. A palavra *So*, no início do verso 11, indica a consequência, ou o conselho, de livrar-se do que faz com que o eu lírico se importe e que é o motivo da insônia do título, para tornar-se indiferente, da mesma forma que a lua. Assim, no mundo invertido do espelho, o eu lírico pode ser amado. O

¹²⁴Insônia// A lua no espelho da cômoda/ está a mil milhas, ou mais/ (e se olha, talvez com orgulho,/ porém não sorri jamais)/ muito além do sono, eu diria,/ ou então só dorme de dia.// Se o Mundo a abandonasse,/ ela o mandava pro inferno,/ e num lago ou num espelho/ faria seu lar eterno./ — Envolve em gaze e joga/ tudo o que te faz sofrer no// poço desse mundo inverso/ onde o esquerdo é que é o direito,/ onde as sombras são os corpos,/ e à noite ninguém se deita,/ e o céu é raso como o oceano/ é profundo, e tu me amas. (BISHOP, 2012a, p. 193.)

¹²⁵A notação empregada é U para sílaba curta e – para sílaba longa.

¹²⁶A lua no espelho da cômoda (BISHOP, 2012a, p. 193). A cômoda confere um ar de domesticidade e interioridade ao poema, um móvel de quarto, no qual há pertences pessoais.

¹²⁷ela o mandava pro inferno, (BISHOP, 2012a, p. 193).

reflexo do mundo inverte a lógica. No real, o eu lírico sofre e não é amado; no mundo invertido, ele é amado e não sofre.

A lua que simbolizava a bênção ao amor em *“The Shampoo”*, aqui é o exemplo para o amante. A insônia não a afeta pois está além do sono e a preocupação não a alcança, na distância do reflexo, um comportamento narcísico. O amante deveria se despreocupar acerca do que o atormenta — *“So wrap up care in a cobweb/ and drop it down the well”*¹²⁸ (BISHOP, 1983, p. 70) —, algo que só conhecemos na última estrofe, que termina com o eu lírico finalmente representado no pronome *me*:

*into that world inverted
where left is always right,
(15) where the shadows are really the body,
where we stay awake all night,
where the heavens are shallow as the sea
is now deep, and you love me.*¹²⁹
(Idem)

Se traçarmos um paralelo com *“The Shampoo”*, veremos que *heaven* (verso 17) neste poema tem uma conotação diferente: se no primeiro o céu oferecia guarida, neste ele é raso, em oposição à profundidade do mar. O mar é profundo e nele é possível mergulhar, como a lua na estrofe dois, que procura um *body of water* que possa habitar. No entanto, se a lua é capaz de manter esta indiferença narcisista, o eu lírico precisa que no reflexo o amor aconteça.

A ideia de inversão é em geral usada por Bishop para tratar de assuntos delicados e para lidar com a subjetividade. Assim, muito frequentemente este tipo de tratamento é associado à representação da homossexualidade. Acreditamos, no entanto, que em *“Insomnia”* a homossexualidade não é o que cria o incômodo, tampouco um elemento de grande relevância. Parece-nos que a incerteza com relação ao sentimento do outro é que gera o sofrimento do eu lírico, que encontra uma alternativa em um mundo refletido, onde esta insegurança pode ser segurança. O reflexo é a alegoria do caráter incerto do amor, sentimento sujeito ao caráter volúvel do ser humano.

¹²⁸— Envolva em gaze e joga/ tudo o que te faz sofrer no// poço (...)(BISHOP, 2012a, p. 193).

¹²⁹poço desse mundo inverso/ onde o esquerdo é que é o direito,/ onde as sombras são os corpos,/ e à noite ninguém se deita,/ e o céu é raso como o oceano/ é profundo, e tu me amas. (BISHOP, 2012a, p. 193).

Gostaríamos de analisar ainda os dois poemas que indicamos anteriormente como “deslocados”: “*Invitation to Miss Marianne Moore*” e “*The Prodigal*”. Este último se mostra especialmente interessante em função de tematizar o exílio, uma situação de desterritorialização na qual o movimento tem implicações específicas. Enquanto trabalhava neste poema, Bishop deu-lhe o título de “*The Prodigal Son*” e se referiu ao texto em cartas desta forma; entretanto, na publicação, o título foi alterado para o atual, talvez para amenizar a referência bíblica, que ganharia muito destaque dessa maneira. Sua forma é peculiar, um soneto duplicado:

The Prodigal

*The brown enormous odor he lived by
was too close, with its breathing and thick hair,
for him to judge. The floor was rotten; the sty
was plastered halfway up with glass-smooth dung.*

(5) *Light-lashed, self-righteous, above moving snouts,
the pigs' eyes followed him, a cheerful stare —
even to the sow that always ate her young —
till, sickening, he leaned to scratch her head.
But sometimes mornings after drinking bouts*

(10) *(he hid the pints behind a two-by-four),
the sunrise glazed the barnyard mud with red;
the burning puddles seemed to reassure.
And then he thought he almost might endure
his exile yet another year or more.*

(15) *But evenings the first star came to warn.
The farmer whom he worked for came at dark
to shut the cows and horses in the barn
beneath their overhanging clouds of hay,
with pitchforks, faint forked lightnings, catching light,*

(20) *safe and companionable as in the Ark.
The pigs stuck out their little feet and snored.
The lantern — like the sun, going away —
laid on the mud a pacing aureole.
Carrying a bucket along a slimy board,*

(25) *he felt the bats' uncertain staggering flight,
his shuddering insights, beyond his control,
touching him. But it took him a long time
finally to make his mind up to go home.¹³⁰*

(BISHOP, 1983, p. 71)

¹³⁰O Pródigo// O cheiro esmagador estava tão perto,/ com seus pelos e bafos, que não dava/ para julgá-lo. O chão era coberto/ de esterco, liso como vidro. Cílios/ finos, condescendentes, farejando/ o tempo todo, os porcos o observavam —/ até a fêmea que comia os filhos;/ com nojo, ele a afagava, quando em quando./ Mas de manhã, passada a bebedeira/ (e escondidas as garrafas vazias), quando o sol avermelhava o celeiro,/ ele sentia-se bem mais tranquilo./ Pensava que talvez conseguiria/ viver por mais um ano ali, no exílio.// Mas a primeira estrela era um alerta./ O seu patrão vinha guardar as vacas/ mais os cavalos, sempre à hora certa,/ onde os forcados, sob as nuvens de feno,/ luziam feito relâmpagos pálidos./ Dormiam os animais, tal qual na Arca./ A lanterna — como o sol, se escondendo —/ deixava atrás de si um brilho cálido/ ao se afastar. Ele andava, hesitante,/ com um balde, na lama escorregadia,/ arrepando-se ao roçar das asas/ dos morcegos, ideias que fugiam/ a seu controle. E ainda levou bastante/ tempo até resolver voltar pra casa. (BISHOP, 2012a, p. 195.)

O poema é composto de 28 versos igualmente divididos em duas estrofes, ou, como já assinalamos, um soneto duplicado. Quase todos os versos são pentâmetros jâmbicos, com algumas poucas variações de ritmo e extensão. Há um intrincado padrão de rimas: *abac/ dbce/ dfeg/ gg'* no primeiro soneto, onde designamos por g e g' rimas imperfeitas; no segundo soneto temos *a'b'a'c'/ d'b'e'c'/ f'e'd'c'/ g'g'*. A repetição dos sons leva a um entrelaçamento dos versos em cada um dos sonetos, com algumas variações entre eles (*dbce* no primeiro e *d'b'e'c'* no segundo, por exemplo). A rede sonora é complementada pela repetição do /l/ ao longo do poema; na interação das características sonoras, temos uma curiosa imitação de embriaguez, estado alterado de consciência que contrasta com a forma fixa do poema, talvez a mais associada à tradição da poesia e ao raciocínio claro. O soneto apresenta, em sua estrutura, a lógica do silogismo aristotélico, de maneira clara e direta.

O que a forma nos aponta é corroborado pelo conteúdo. O eu lírico, distanciado, nos fala de um lugar sujo, nauseabundo. Uma personagem trabalha e habita este lugar, onde está sujeita a cheiros terríveis, a esterco por toda parte e a comportamentos aberrantes como o da porca que come os filhotes. A descrição do cheiro é uma sinestesia, o que cria, já desde o primeiro verso, esta impressão terrível e abjeta:

*The brown enormous odor he lived by
was too close, with its breathing and thick hair,
for him to judge. The floor was rotten; the sty
was plastered halfway up with glass-smooth dung*¹³¹.
(BISHOP, 1983, p. 71)

No verso 9, entendemos que a personagem acorda de uma bebedeira e isso a tranquiliza, fazendo-a pensar que talvez, em pouco tempo, possa deixar aquele lugar. No verso 14, temos a palavra *exile*, estado ao qual ele pretende se conformar. Na segunda parte do poema, há o alerta da noite que chega, trazendo consigo o patrão, um evento diário e constante, sempre à mesma hora. Os animais dormem e o símbolo da Arca relembra o pano de fundo bíblico: o filho pródigo que passou por maus bocados até que decidiu ir para casa, onde o pai o recebe com alegria. O

¹³¹O cheiro esmagador estava tão perto,/ com seus pelos e bafos, que não dava/ para julgá-lo. O chão era coberto/ de esterco, liso como vidro. (BISHOP, 2012a, p. 195).

tormento do início, no chão escorregadio, retorna. Ainda assim, o poema termina com os versos “*But it took him a long time/ finally to make up his mind up to go home.*”¹³² (BISHOP, 1983, p. 71). O retorno é atrasado por este eu lírico, em estado de desterro, o que cria uma impressão de que não há para onde ir. O poema que trata do exílio, certamente uma operação de mobilidade e trânsito, é na verdade um texto de imobilidade, no qual a personagem não tem qualquer arbítrio para deixar o estado miserável em que se encontra, nem o leitor encontra qualquer horizonte para o exilado.

O outro poema “deslocado” que abordaremos tem um tom muito menos sombrio e muito mais esperançoso. Em “*Invitation to Miss Marianne Moore*”, temos uma espécie de carta à mentora. Trata-se de um poema de 1948, escrito em Nova Iorque e publicado originalmente na *Quarterly Review of Literature*, em agosto, juntamente com um ensaio escrito por Bishop sobre Moore (MILLIER, 1993, p. 205, tradução nossa). Sua inclusão em *A Cold Spring* é, portanto, uma republicação. Trata-se de uma homenagem divertida à Moore, um convite a deixar o luto no qual a morte da mãe a colocara, ocorrida pouco tempo antes¹³³. Entretanto, nos parece ao mesmo tempo uma reafirmação de sua voz poética personalizada. Millier confirma essa impressão:

Em 1948, Elizabeth já deixara para trás o terror juvenil perante as presenças moralizantes de Marianne e sua mãe, bem como o estilo poético baseado na rígida impessoalidade, na atenção meticulosa aos detalhes e nas metáforas mais precisas. Ao mesmo tempo em que o poema faz um gesto de carinho e amizade a uma amiga de luto, sua paródia gentil permite a Elizabeth dizer que não mais se encontra sob a tutela de Moore. (Ibidem, p. 207, tradução nossa).

Ao mesmo tempo em que é importante por reafirmar a independência de Bishop, o poema traz mais uma vez o movimento evidente em seus versos:

Invitation to Miss Marianne Moore

*From Brooklyn, over the Brooklyn Bridge, on this fine morning,
please come flying.
In a cloud of fiery pale chemicals,
please come flying,*

¹³²E ainda levou bastante/ tempo até resolver voltar pra casa. (BISHOP, 2012a, p. 195).

¹³³Marianne Moore e sua mãe, Mary Warner, tiveram um relacionamento bastante próximo durante toda a vida. Moore nunca se casou e viveu sempre perto de Warner, uma mulher bastante viva e inteligente. Ela mesma chegou a revisar alguns dos manuscritos de Bishop enviados à filha, inclusive “*The Rooster*”, conforme assinalamos no capítulo anterior. As anotações se perderam no tempo.

(05) *to the rapid rolling of thousands of small blue drums
descending out of the mackerel sky
over the glittering grandstand of harbor-water,
please come flying.*

Whistles, pennants and smoke are blowing. The ships
(10) *are signaling cordially with multitudes of flags
rising and falling like birds all over the harbor.
Enter: two rivers, gracefully bearing
countless little pellucid jellies
in cut-glass epergnes dragging with silver chains.*
(15) *The flight is safe; the weather is all arranged.
The waves are running in verses this fine morning.
Please come flying.*

*Come with the pointed toe of each black shoe
trailing a sapphire highlight,*
(20) *with a black capeful of butterfly wings and bon-mots,
with heaven knows how many angels all riding
on the broad black brim of your hat,
please come flying.*

Bearing a musical inaudible abacus ,
(25) *a slight censorious frown, and blue ribbons,
please come flying.
Facts and skyscrapers glint in the tide; Manhattan
is all awash with morals this fine morning,
so please come flying.*

(30) *Mounting the sky with natural heroism,
above the accidents, above the malignant movies,
the taxicabs and injustices at large,
while horns are resounding in your beautiful ears
that simultaneously listen to*
(35) *a soft uninvented music, fit for the musk deer,
please come flying.*

*For whom the grim museums will behave
like courteous male bower-birds,
for whom the agreeable lions lie in wait*
(40) *on the steps of the Public Library,
eager to rise and follow through the doors
up into the reading rooms,
please come flying.
We can sit down and weep; we can go shopping,*
(45) *or play at a game of constantly being wrong
with a priceless set of vocabularies,
or we can bravely deplore, but please
please come flying.*

With dynasties of negative constructions
(50) *darkening and dying around you,
with grammar that suddenly turns and shines
like flocks of sandpipers flying,*

please come flying.

*Come like a light in the white mackerel sky,
 (55) come like a daytime comet
 with a long unnebulous train of words,
 from Brooklyn, over the Brooklyn Bridge, on this fine morning,
 please come flying.¹³⁴
 (BISHOP, 1983, p. 82-83)*

Quando de sua publicação, ele foi considerado por alguns como irônico, fazendo uma caricatura de Moore, algo muito distante das intenções de Bishop, que nutria pela poeta mais velha grande respeito e admiração. A verdade é que Moore nunca viu nada de negativo no texto e gostava imensamente dele. O poema é composto de oito estrofes de extensão irregular e 58 versos. Escrito no Brasil, o poema pede que Moore venha para perto de Bishop. Mais do que isso, o poema referencia Moore de uma forma nova. Não de quem pede ajuda ou chancela, mas de quem anseia pela companhia daquela que lhe ensinou uma relação de mais igualdade, que não envolve a submissão da poeta em esperar os cortes da mestra em seu texto. Esta chega mesmo a ser, ainda que sutil e respeitosamente, parodiada e caracterizada de forma, digamos, divertida¹³⁵.

¹³⁴Convite a Marianne Moore// Do Brooklyn, por sobre a Brooklyn Bridge, nesta manhã tão bela,/ venha voando./ Numa clara nuvem química de fogo,/ venha voando,/ ao rápido rufar de mil tambores azuis/ a descer do céu encarneirado/ e se espalhar sobre a arquibancada brilhante da enseada,/ venha voando.// Apitos, fumaça e flâmulas dançam ao vento. Navios/ trocam sinais cordialmente com uma abundância de bandeiras/ que sobem e descem como pássaros por todo o porto./ Entram dois rios, portando, graciosos,/ tantas geleiazinhas translúcidas/ em centros de mesa de cristal a arrastar correias de prata./ É céu de brigadeiro, conforme o combinado./ As ondas se sucedem como versos nesta manhã tão bela./ Venha voando.// Venha traçando com o bico fino de cada sapato preto/ uma trilha cor de safira,/ a capa cheia de asas de borboletas e blagues,/ e só Deus sabe quantos anjos encarapitados/ na aba negra e larga do chapéu,/ venha voando.// Trazendo um ábaco inaudível, musical,/ a frente um pouco franzida de censura, e fitas azuis,/ venha voando./ Fatos e arranha-céus brilham na água; Manhattan/ está inundada de moral e bons costumes nesta manhã tão bela,/ por isso venha voando.// Singrando os céus com heroísmo natural, sobrevoando os acidentes, os filmes perniciosos,/ todos os táxis e injustiças à solta,/ enquanto as buzinas ressoam nos seus belos ouvidos/ que ao mesmo tempo escutam/ uma harmonia suave, incriada, digna do almiscareiro,/ venha voando.// Por quem os museus severos hão de comportar-se/ como cortesões tangarás,/ por quem os simpáticos leões aguardam/ na escadaria da Biblioteca Pública,/ ansiosos por seguir-lhe os passos/ até as salas de leitura,/ venha voando./ Podemos chorar; podemos ir às compras,/ ou jogar o jogo de cartas de estar sempre equivocadas/ com nossos preciosos vocabulários,/ ou, implacáveis, nos queixar, mas por favor/ venha voando.// Com dinastias de estruturas negativas/ escurecendo e morrendo a sua volta,/ com uma sintaxe que de súbito vira e brilha/ qual maçaricos a voar em bando,/ venha voando.// Venha feito uma luz no alvo céu encarneirado,/ feito um cometa à luz do dia/ com uma cauda longa de palavras nem um pouco nebulosos,/ do Brooklyn, por sobre a Brooklyn Bridge, nesta manhã tão bela,/ venha voando. (BISHOP, 2012a, p. 209-211).

¹³⁵Acerca deste poema, Bishop incomodou-se com a recepção que ele teve. Houve quem o considerasse maldoso: “fiquei desconcertada porque não era essa a minha intenção e agora não se pode fazer mais nada”, diz ela em carta a Robert Lowell em junho de 1948 (BISHOP, 2012b, p. 159). De acordo com Millier, Moore na verdade apreciou muitíssimo o poema e escreveu “o que dizer, Elizabeth, quando você faz tanto por mim” (1993, p. 206). Segundo a biógrafa, “pelo resto da vida de

O poema se inicia com uma preposição (*From*) e estabelece nos dois primeiros versos o refrão “*please come flying*”¹³⁶ (BISHOP, 1983, p. 82), repetido em vários momentos ao final de cada uma de suas oito estrofes: ele aparece três vezes na primeira, nos versos 2, 4 e 8 (o último desta estrofe) e então encerrando cada uma delas (nos versos 16, 23, 29, 36); duas vezes na sexta estrofe (versos 43 e 48), e então encerrando as duas últimas estrofes (versos 53 e 58). O poema tem versos irregulares e o verso-refrão “*please come flying*” está sempre desalinhado com relação aos demais, todos justificados à esquerda. Isso cria uma impressão visual de idas e vindas, como ondas que se sucedem junto à costa. Há referências às ondas e ao mar ao longo do poema, bem como ao céu encarneirado, em inglês “*mackerel sky*” (literalmente céu de cavala, por parecer-se com o padrão das escamas do peixe), produzidos por ondas de nuvens em grandes altitudes.

Outro ponto indicativo de movimento é que grande parte dos verbos empregados está no presente contínuo; embora alguns deles apresentem sintaticamente a função de infinitivo, este tempo verbal e sua forma característica — o sufixo *-ing* após o radical principal — transmitem uma clara ideia de movimento enquanto se escreve. É o caso dos versos 9 a 11, por exemplo:

*Whistles, pennants and smoke are blowing. The ships
(10) are signaling cordially with multitudes of flags
rising and falling like birds all over the harbor.*¹³⁷
(BISHOP, 1983, p. 82)

As ações estão todas acontecendo no momento de sua enunciação. Traduzindo literalmente, são apitos tocando, flâmulas e fumaça agitando-se ao vento; navios sinalizando com bandeiras, que estão subindo e descendo. Mais adiante, as ondas estão correndo em versos. Tudo isso é movimento no mesmo momento do convite, pedindo que a poeta venha voando. O *enjambement*, também visto neste trecho na passagem entre os versos, acelera o ritmo da leitura e transmite urgência na chegada da mestra. O recurso se repete em muitos outros pontos do poema, com especial intensidade entre os versos 5, 6 e 7; 12, 13 e 14; 18

Moore, sua cartas expressariam, de tempos em tempos, reminiscências da apreciação ao poema” (Ibidem, p. 207).

¹³⁶/venha voando./ (BISHOP, 2012a, p. 209).

¹³⁷Apitos, fumaça e flâmulas dançam ao vento. Navios/ trocam sinais cordialmente com uma abundância de bandeiras/ que sobem e descem como pássaros por todo o porto. (BISHOP, 2012a, p. 209).

e 19; 21 e 22; 33, 34 e 35; 37 e 38; 39 e 40; 41 e 42; 45 e 46; 49 e 50; 51 e 52; 55 e 56.

Ainda com relação à escolha dos verbos, há uma grande quantidade de verbos de movimento: *to come* (vir), *to fly* (voar), *to roll* (rolar), *to descend* (descer), *to rise* (aumentar ou subir), *to fall* (cair), *to drag* (arrastar), *to run* (correr), *to trail* (rastrear), *to ride* (andar em alguma coisa), *to mount* (montar) e *to go* (ir). Além dos verbos, um grande número de substantivos alude à ideia de movimento. Há meios de transporte, como navios e táxis, animais em voo, como borboletas e um bando de maçaricos, e, certamente, o cometa, corpo celeste com cauda e trajetória riscando o céu. O poema é uma celebração de movimento capaz de aproximar a mestra admirada.

A Cold Spring é certamente o livro menos profícuo de Elizabeth Bishop em termos de representação de movimento, mas talvez o que mais demonstra seu olhar descritivo em primeiro plano. Ainda que haja descrições vívidas nos demais livros, neste, o recurso descritivo está menos mediado pela memória, como nos posteriores. Há movimento nas imagens e no ritmo dos poemas, mas principalmente no olhar que se dirige a diferentes lugares, em sua banalidade, e para o amor, numa lírica amorosa que não aparece em *North & South*. “*The Shampoo*”, por exemplo, oferece um olhar de satisfação e de equilíbrio sobre o amor e os anos que se passam em um relacionamento, enquanto que “*Insomnia*” apresenta um eu lírico que lamenta a falta de reciprocidade: esta só é possível no espelho que, ao mesmo tempo em que reflete a imagem do amante, inverte também as relações e transforma a indiferença no amor desejado. Esta dinâmica de contrários é também um movimento, um deslocamento da perspectiva do eu lírico.

Se a primeira edição de *A Cold Spring* incluía “*Arrival at Santos*”, o deslocamento deste para o livro seguinte nos parece bastante acertado em termos de projeto poético: *Questions of Travel* apresenta uma grande coesão interna, que se deve também à sua abertura, num poema que se inicia com uma chegada a um lugar novo e termina com a partida para o interior, que é do próprio local, mas também rumo a uma ideia de interioridade. *A Cold Spring* configura, talvez, uma obra de passagem entre a imagética cartográfica de *North & South* e a errância em andamento que permite o reencontro do passado em *Questions of Travel*. Por obra de passagem, não queremos de forma alguma diminuí-la, mas indicar que ela mesma implica um movimento no projeto poético de nossa autora.

5. QUESTIONS OF TRAVEL

Questions of Travel é o terceiro livro de Bishop, publicado em 1965 (quando ela tinha 54 anos) — mais uma vez separado da obra anterior por muitos anos. Ele inclui poemas majoritariamente escritos durante o período de permanência da poeta no Brasil, dezenove textos no total. A obra tem uma dedicatória à Lota de Macedo Soares, seguida de versos camonianos no idioma original, e está dividida em duas partes: a primeira é “*Brazil*”, com onze poemas; a segunda é “*Elsewhere*”, ou “Outros Lugares”, conforme a tradução de Britto (BISHOP, 2012a, p. 279), com oito textos.

Aqui temos o princípio do movimento estampado já no título, *Questões de Viagem* em português. Se a primeira obra foi intitulada com coordenadas geográficas e a segunda apresentou a ideia de sucessão de estações do ano, este expõe o movimento de errância em pleno andamento, na viagem propriamente dita. Leitores brasileiros, ou familiarizados com o Brasil em maior profundidade, reconhecerão na obra elementos e paisagens tipicamente locais, em poemas que abordam as especificidades do país com um olhar inicialmente estrangeiro, impregnado da estranheza perante a nova cultura e marcado pelas influências dos livros de viagem que a autora lia durante a infância. Este olhar, à medida que os poemas se sucedem, parece se tornar mais acostumado às cores do ambiente, permitindo que ela utilize elementos locais para expressar sua subjetividade: quanto mais ela se entranha no ambiente brasileiro, mais familiaridade tem para usá-lo como uma explosão de imagens poéticas que passam a ir além da paisagem vista por olhos estrangeiros para incluir também elementos de cultura, na representação das relações entre as pessoas e questões sociais¹³⁸.

Os títulos de cada uma das partes estabelecem uma oposição entre um local determinado (“*Brazil*”) e qualquer outro lugar que não seja o primeiro (“*Elsewhere*”). Em nenhum dos dois casos o movimento cessa, pois “*Brazil*” encerra deslocamentos para dentro do local determinado e “*Elsewhere*” indica a possibilidade de uma ampla variedade de locais. Ao justapor a certeza do lugar na primeira parte e a incerteza de

¹³⁸ Em *North & South*, “*The Map*” já indica esta modalidade de trânsito entre a paisagem cartografada e os elementos reais que a povoam, indicando a presença de cultura, seres humanos e subjetividade.

destinos no caráter vago do título da segunda, o livro enfatiza o conceito de errância, em especial na retomada da falta de destino fixo sugerida pela palavra “*Elsewhere*”.

A articulação entre as duas partes do livro reforça a ideia de movimento geográfico, bem marcada na primeira parte, mas também de movimento ao longo do tempo, um condicionado ao outro: deslocar-se é empreender um caminho entre dois pontos e este esforço implica um período de tempo para acontecer. Na primeira parte, percebem-se os aspectos espaciais do movimento; na segunda, o movimento é para o passado, que é reelaborado no presente: “*Elsewhere*” representa uma errância interna, na subjetividade, que a poeta pode representar pela mediação da memória e das errâncias anteriores. As duas partes apresentam relações importantes, que buscamos aqui enfatizar pela análise de poemas que figuram em cada uma; entretanto, na edição original da obra¹³⁹ há um elemento que já sinaliza o trânsito temporal. Trata-se do conto “*In the village*”, uma intervenção em prosa que permite, talvez mesmo antes da leitura dos poemas da segunda parte, o entendimento de que há uma mediação importante da memória sendo colocada em cena.

5.1 BRAZIL, A PRIMEIRA PARTE

Passamos a trilhar o caminho do livro, um poema após o outro: o primeiro é “*Arrival at Santos*”, seguido de “*Brazil, January 1, 1502*”. Ambos são poemas de chegada a um lugar, repletos de impressões iniciais acerca deste espaço virgem para os olhos que dele se aproximam. A implicação de movimento no processo de chegada é clara nos dois textos e, por isso, nos cabe olhar para cada um deles mais de perto.

“*Arrival at Santos*” é um poema de dez quartetos rimados nos versos pares. O metro não apresenta regularidade e há um recurso frequente ao *enjambement* — não apenas entre versos da mesma estrofe, mas entre estrofes, como se percebe

¹³⁹ Este conto, embora figure na edição original de *Questions of Travel*, não foi reproduzido na coletânea *The complete poems – 1927-1979*, utilizada como fonte dos escritos de Bishop para este trabalho. Tivemos acesso a ele em dois volumes diferentes: *Esforços do Afeto e Prosa*, rigorosamente iguais na tradução de Paulo Henriques Britto.

nas estrofes 5, 6 e 7¹⁴⁰ —, o que acelera o ritmo e fragmenta a sintaxe, conferindo ao texto um elemento prosaico, além de uma tensão pela ruptura inesperada:

Arrival at Santos

*Here is a coast; here is a harbor;
here, after a meager diet of horizon, is some scenery;
impractically shaped and—who knows?—self-pitying
[mountains,
sad and harsh beneath their frivolous greenery,*

(05) *with a little church on top of one. And warehouses,
some of them painted a feeble pink, or blue,
and some tall, uncertain palms. Oh, tourist,
is this how this country is going to answer you*

*and your immodest demands for a different world,
(10) and a better life, and complete comprehension
of both at last, and immediately,
after eighteen days of suspension?*

*Finish your breakfast. The tender is coming,
a strange and ancient craft, flying a strange and brilliant rag.
(15) So that's the flag. I never saw it before.
I somehow never thought of there being a flag,*

*but of course there was, all along. And coins, I presume,
and paper money; they remain to be seen.
And gingerly now we climb down the ladder backward,
(20) myself and a fellow passenger named Miss Breen,*

*descending into the midst of twenty-six freighters
waiting to be loaded with green coffee beans.
Please, boy, do be more careful with that boat hook!
Watch out! Oh! It has caught Miss Breen's*

(25) *skirt! There! Miss Breen is about seventy,
a retired police lieutenant, six feet tall,
with beautiful bright blue eyes and a kind expression.
Her home, when she is at home, is in Glens Fall*

*s, New York. There. We are settled.
(30) The customs officials will speak English, we hope,
and leave us our bourbon and cigarettes.
Ports are necessities, like postage stamps, or soap,*

*but they seldom seem to care what impression they make,
or, like this, only attempt, since it does not matter,
(35) the unassertive colors of soap, or postage stamps—
wasting away like the former, slipping the way the latter*

do when we mail the letters we wrote on the boat,

¹⁴⁰ O uso do recurso é especialmente notável neste poema: entre a estrofe 6 e a 7, versos 28 e 29, percebe-se um exemplo de fragmentação extrema com a quebra da palavra “Falls”: o verso 28 termina com a palavra “Fall” e o verso 29 inicia-se com um “s” minúsculo, que é parte de “Fall”, indicador de plural.

*either because the glue here is very inferior
or because of the heat. We leave Santos at once;
(40) we are driving to the interior.*

January 1952¹⁴¹ (BISHOP, 1983, p. 89-90)

O poema se inicia com a indicação de movimento na ideia de chegada a um lugar, um porto. O eu lírico está ainda a uma certa distância e, à medida que os versos se sucedem, temos uma aproximação constante até que se esteja em terra. As duas primeiras estrofes descrevem o que o eu lírico vê e nos colocam praticamente ao seu lado, pelo uso repetido do advérbio *here* nos versos iniciais:

*Here is a coast; here is a harbor;
here after a meager diet of horizon, is some scenery:
impractically shaped and — who knows? — self-pitying mountains,
sad and harsh beneath their frivolous greenery,*

*with a little church on top of one. And warehouses,
some of them painted a feeble pink, or blue,
and some tall, uncertain palms. Oh tourist,
is this how this country is going to answer you¹⁴²
(Ibidem, p. 89)*

Neste ponto parece-nos que o eu lírico está observando e refletindo acerca do que vê. Ele se refere à viagem tediosa, “*a meager diet of horizon*”¹⁴³, e passa a

¹⁴¹ Chegada em Santos// Eis uma costa; eis um porto; após uma dieta frugal de horizonte, uma paisagem:/ morros de formas nada práticas, cheios — quem sabe? — de autocomiseração,/ tristes e agrestes sob a frívola folhagem,// uma igreja no alto de um deles. E armazéns,/ alguns em tons débeis de rosa, ou de azul,/ e umas palmeiras, altas e inseguras. Ah, turista,/ então é isso que esse país tão longe ao sul// tem a oferecer a quem procura nada menos/ que um mundo diferente, uma vida melhor, e o imediato/ e definitivo entendimento de ambos/ após dezoito dias de hiato?// Termine o desjejum. Lá vem o navio-tênder,/ uma estranha e antiga embarcação,/ com um trapo estranho e colorido ao vento./ A bandeira. A primeira vez que a vejo. Eu tinha a impressão// de que não havia bandeira, mas tinha que haver,/ tal como cédulas e moedas — claro que sim./ E agora, cautelosas, descemos de costas a escada,/ eu e uma outra passageira, Miss Breen,// num cais onde vinte e seis cargueiros aguardam/ um carregamento de café que não tem mais fim./ Cuidado, moço, com esse gancho! Ah!/ não é que ele físgou a saia de Miss Breen,// coitada! Miss Breen tem uns setenta anos,/ um metro e oitenta, lindos olhos azuis, bem/ simpática. É tenente de polícia aposentada./ Quando não está viajando, mora em Glen// s Falls, estado de Nova York. Bom. Conseguimos./ Na alfândega deve haver quem fale inglês e não/ implique com nosso estoque de *Bourbon* e cigarros./ Os portos são necessários, como os selos e o sabão,// e nem ligam para a impressão que causam./ Daí as cores mortas dos sabonetes e selos —/ aqueles desmancham aos poucos, e estes desgrudam/ de nossos cartões-postais antes que possam lê-los// nossos destinatários, ou porque a cola daqui/ é muito ordinária, ou então por causa do calor./ Partimos de Santos imediatamente;/ vamos de carro para o interior.// *Janeiro de 1952* (BISHOP, 2012a, p. 219-221).

¹⁴² Eis uma costa; eis um porto;/ após uma dieta frugal de horizonte, uma paisagem:/ morros de formas nada práticas, cheios — quem sabe? — de autocomiseração,/ tristes e agrestes sob a frívola folhagem,// uma igreja no alto de um deles. E armazéns,/ alguns em tons débeis de rosa, ou de azul,/ e umas palmeiras, altas e inseguras. Ah, turista,/ então é isso que este país tão longe ao sul// tem a oferecer (BISHOP, 2012a, p. 219).

¹⁴³ Uma dieta frugal de horizonte, (BISHOP, 2012a, p. 219).

relatar suas primeiras impressões a partir da chegada, na visão da costa, que vai se tornando cada vez mais distinguível, a ponto de ser descrita durante a aproximação do porto: primeiro os morros, então a folhagem, a igreja e os armazéns em suas cores desmaiadas. Trata-se do momento mesmo de aproximação de um indivíduo que chega com expectativas, de alguma forma frustradas pela primeira vista da paisagem: *“Oh, tourist¹⁴⁴, / is this how this country is going to answer you// and your immodest demands for a different world,/ and a better life, and complete comprehension/ of both at last”¹⁴⁵* (BISHOP, 1983, p. 89). A descrição, que descortina a vista, nos permite entrever que embora viagem enseje a possibilidade de descoberta pessoal, pela qual o eu lírico ansiava, ele tem dúvidas a respeito do que viverá baseado em suas percepções iniciais. A vista é descrita com um olhar muito estrangeiro, sem que ele tenha ao menos pisado na terra que se aproxima, portanto apresenta as ideias e julgamentos que traz *a priori*. Neste ponto, no verso 15, temos a primeira enunciação clara do eu lírico, *“I never saw it before”¹⁴⁶*. Na sequência, entretanto, ele nos revela que, embora haja expectativas pessoais de um entendimento melhor do mundo a partir da experiência da viagem, estas não incluíam elementos práticos, culturais ou indicativos de uma organização social, pois não pensara que houvesse uma bandeira, por exemplo; o eu lírico chega mesmo a duvidar da existência de moeda corrente:

*Finish your breakfast. The tender is coming,
a strange and ancient craft, flying a strange and brilliant rag.
So that's the flag. I never saw it before.
I somehow never thought of there being a flag,*

*but of course there was, all along. And coins, I presume,
and paper money; they remain to be seen.¹⁴⁷*

(Idem, grifo da autora)

¹⁴⁴ Importante atentar para o fato de que o eu lírico refere-se a si mesmo como turista, indivíduo em movimento por excelência, embora seja uma caricatura do errante: a viagem do turista é um recorte em sua vida cotidiana, que fica em suspenso enquanto ele experimenta um novo lugar.

¹⁴⁵ Ah, turista,/ então é isso que este país tão longe ao sul// tem a oferecer a quem procura nada menos/ que um mundo diferente, uma vida melhor, e o imediato e definitivo entendimento de ambos (BISHOP, 2012a, p. 219).

¹⁴⁶ Primeira vez que a vejo. (BISHOP, 2012a, p. 219)

¹⁴⁷ Termine o desjejum. Lá vem o navio-tênder,/ uma estranha e antiga embarcação,/ com um trapo estranho e colorido ao vento./ A bandeira. Primeira vez que a vejo. Eu tinha a impressão// de que não havia bandeira, mas tinha que haver,/ tal como cédulas e moedas – claro que sim. (BISHOP, 2012a, p. 219).

Há, portanto, dois níveis de aproximação e entendimento do que se vê: um deles está na busca de algo que não se tem, a vontade, um tanto comprometida ante a vista que se lhe apresenta, de encontrar algum entendimento do mundo; o outro nível é o de quem não acredita muito na possibilidade de encontrar uma civilização — afinal, somente a bandeira foi vista, as moedas e as cédulas (metáforas para uma organização social, aqui ainda como potencial, não real) ainda estão para ser vistos, imagem que traz grande ironia para o texto. Acerca das expectativas práticas com relação ao Brasil, Przybycien aponta que elas eram em parte mediadas pelas narrativas de viagem escritas por naturalistas lidas na juventude, muito tempo antes dessa viagem. Estes autores,

que vieram ao Brasil para estudar as diferentes espécies vegetais e animais geralmente se impacientavam com os homens, cujo atraso e morosidade atribuíam ao clima quente e à miscigenação racial. A diferença com que se deparavam era interpretada por eles como inferioridade cultural. (2015, p. 32).

A partir disso, pode-se dizer que o eu lírico espera muito e espera pouco na hora da chegada: espera muito em termos de individualidade, de experiência pessoal pela qual anseia; espera pouco pois tem uma perspectiva exploratória europeizada, que objetifica a experiência e busca circunscrevê-la à sua própria visão de mundo, que é marcadamente irônica.

A viagem se opera em dois sentidos, exterior e interior. O primeiro é marcado pela precisão descritiva, que apresenta os objetos no poema com clareza e simplicidade, exemplar da retórica de superfície e exterioridade, de que já tratamos, peculiar à Bishop. O segundo é evidenciado pelo movimento de interiorização que encontramos nos versos finais de *“Arrival at Santos”*: *“We leave Santos at once;/ we are driving to the interior”*¹⁴⁸ (BISHOP, 1983, p. 90). Há portanto uma nova partida, agora *de Santos*. O porto é uma parada num movimento mais amplo, que se estende para o interior.

Este *interior* refere-se ao aspecto geográfico, distante da costa onde está o porto de Santos, mas também à interioridade pessoal, a uma subjetividade inerente a Bishop, que passa a surgir mais intensamente em sua poética. As dimensões, exterior e interior, entretanto, não se excluem, mas se complementam. Segundo a própria autora:

¹⁴⁸Partimos de Santos imediatamente;/ vamos de carro para o interior. (BISHOP, 2012a, p. 221)

Acredito que é preciso confiar que os olhos e a mente estão constantemente registrando tudo, e é preciso ter paciência suficiente para que o resultado dessa observação se revele. (Apud MONTEIRO, 2013, p. 128).

A observação e o intelecto, este tanto por meio do processamento dos dados que o mundo fornece quanto como responsável pela reelaboração estética desses dados — que inclui o domínio da razão e o da emoção —, oferecem as condições para que emergja uma poesia na qual a interioridade também tem seu lugar, ainda que numa linguagem de exterioridade:

ela [Bishop] desmonta o olhar transcendente do romantismo e flexibiliza o olhar imanentista do objetivismo, oferecendo em lugar deles um vislumbre particular, temporal, no qual a imaginação representa um papel crucial. (COSTELLO, 1993, p. 6).

“*Arrival at Santos*” começa em movimento, na chegada de navio, e descreve a aproximação. O poema também termina com a ideia de movimento pela saída imediata para o interior: o percurso continua, com uma certa urgência. O meio de transporte é modificado, pois agora o eu lírico se move em terra. É perceptível uma mudança na forma com que o eu lírico se expressa: em lugar de *I*, ele passa a dizer *we*, que se torna um vocábulo frequente nas três últimas estrofes: o pronome aparece seis vezes nestes versos, sete se considerarmos a forma *us*. Voltando alguns versos, percebemos que a primeira interferência na primeira pessoa do plural ocorre no verso 19: “*and gingerly now we climb down the ladder backward*”¹⁴⁹ (BISHOP, 1983, p. 89). Voltando mais alguns versos, vê-se que a quarta estrofe inicia-se com uma frase peculiar: “*Finish your breakfast*”¹⁵⁰ (Ibidem, p. 89). A primeira leitura nos levava a considerar que ela fosse parte da reflexão de um eu lírico que viaja só; no entanto, o emprego posterior do pronome pessoal na primeira pessoa do plural revela que não é esse o caso: ele fala com outra pessoa e não consigo mesmo. É esta a pessoa que desce as escadas com ele, que chega em terra firme e que com ele parte para o interior. Quem seria esta pessoa que o acompanha e para quem ele fala? E por que seria necessário descrever o que acontece para alguém que está junto com ele?

¹⁴⁹ E agora, cautelosas, descemos de costas a escada, (BISHOP, 2012a, p. 219).

¹⁵⁰ Termine o desjejum. (BISHOP, 2012a, p. 219).

A hipótese que aventamos é a de que a pessoa que o acompanha é o eventual leitor do poema, a quem é necessário descrever o que se vê para que possa também ver. Considerando que este é o primeiro poema do livro, a partida para o interior no último verso é também um convite para adentrar nos poemas seguintes, acompanhando não apenas o eu lírico neste único poema, mas a autora no processo de errância. O último verso, que indica a ida para o interior, apresenta a ideia de continuidade da experiência errante, que se estende aos poemas posteriores.

No poema seguinte, “*Brazil, January 1, 1502*”, o movimento é também de chegada, uma chegada dupla em *janeiros*, no plural, algo que só poderia acontecer em anos diferentes: o de 1502, conforme indica o título, e o momento de escrita. Trata-se de um poema em três estrofes e 53 versos de metro irregular não rimados — ainda que haja sons persistentes ao longo do poema, como as vogais /ə/, /æ/ e as fricativas /f/, /ʃ/, /s/ e /z/:

Brazil, January 1, 1502

. . . *embroidered nature . . . tapestried landscape.*

—*Landscape Into Art, by Sir Kenneth Clark*

*Januaries, Nature greets our eyes
exactly as she must have greeted theirs:
every square inch filling in with foliage—
big leaves, little leaves, and giant leaves,
(05) blue, blue-green, and olive,
with occasional lighter veins and edges,
or a satin underleaf turned over;
monster ferns
in silver-gray relief,
(10) and flowers, too, like giant water lilies
up in the air—up, rather, in the leaves—
purple, yellow, two yellows, pink,
rust red and greenish white;
solid but airy; fresh as if just finished
(15) and taken off the frame.*

*A blue-white sky, a simple web,
backing for feathery detail:
brief arcs, a pale-green broken wheel,
a few palms, swarthy, squat, but delicate;
(20) and perching there in profile, beaks agape,
the big symbolic birds keep quiet,
each showing only half his puffed and padded,
pure-colored or spotted breast.
Still in the foreground there is Sin:
(25) five sooty dragons near some massy rocks.
The rocks are worked with lichens, gray moonbursts
splattered and overlapping,
threatened from underneath by moss
in lovely hell-green flames,*

- (30) *attacked above*
by scaling-ladder vines, oblique and near,
“one leaf yes and one leaf no” (in Portuguese).
The lizards scarcely breathe; all eyes
are on the small, female one, back-to,
- (35) *her wicked tail straight up and over,*
red as a red-hot wire.

- Just so the Christians, hard as nails,*
tiny as nails, glinting,
in creaking armor, came and found it all,
- (40) *not unfamiliar:*
no lovers’ walks, no bowers,
no cherries to be picked, no lute music,
but corresponding, nevertheless,
to an old dream of wealth and luxury
- (45) *already out of style when they left home—*
wealth, plus a brand-new pleasure.
Directly after Mass, humming perhaps
L’Homme armé or some such tune,
they ripped away into the hanging fabric,
- (50) *each out to catch an Indian for himself—*
those maddening little women who kept calling,
calling to each other (or had the birds waked up?)
*and retreating, always retreating, behind it.*¹⁵¹ (BISHOP, 1983, p. 91-92)

O poema tematiza a aproximação do espaço brasileiro conjugando duas visões estrangeiras em momentos históricos diferentes. Há um eu lírico evidente no início do texto que, a exemplo de “*Arrival at Santos*”, se aproxima do ambiente; além dele, há a voz dos exploradores europeus, o que confere ao poema duas perspectivas diferentes, de dois grupos de observadores, indicando um

¹⁵¹ Brasil, 1^o. de Janeiro de 1502// ... natureza bordada... paisagem de tapeçaria./ — *Landscape into art*, Sir Kenneth Clark// Janeiros, a Natureza se revela/ a nossos olhos como revelou-se aos deles:/ inteiramente recorta de folhagem —/ folhas grandes, pequenas, gigantescas,/ azuis, verde-azulado, verde-oliva,/ aqui e ali um veio ou borda mais claros,/ ou um dorso de folha acetinado;/ samambaias monstruosas/ em relevo cinza-prata,/ e flores, também, como vitórias-régias imensas/ no céu — melhor, no meio das copas —/ roxas, rosadas, dois tons de amarelo,/ vermelho ferrugem e branco esverdeado;/ sólidas mas aéreas; frescas como se recém-pintadas/ e retiradas das molduras.// Vêu de um branco azulado, tela simples,/ pano de fundo para plumas detalhadas:/ arcos breves, roda incompleta, verde-claro,/ palmeiras escuras, atarracadas, mas sutis;/ e, pousadas, em perfil, bicos vem abertos,/ as grandes aves simbólicas se calam,/ cada uma exibindo meio peito apenas,/ intumescido e acolchoado, liso ou com pintas./ Ainda em primeiro plano, o Pecado:/ cinco dragões negros junto a umas pedras grandes./ São pedras ornadas de líquens, explosões lunares/ cinzentas, superpostas uma à outra,/ ameaçadas de baixo pelo musgo/ em lindas chamas verde-inferno,/ atacadas do alto/ por trepadeiras como escadas, oblíquas, perfeitas,/ “uma folha sim, outra não”(como se diz em português)./ Os lagartos mal respiram: os olhos todos/ se fixam no menor, a fêmea, de costas,/ a cauda maliciosa levantada sobre o corpo,/ vermelha como um fio em brasa.// E foi assim que os cristãos, duros e pequenos/ como pregos de ferro, e reluzentes,/ como armaduras a ranger, encontraram uma cena que já era/ de certo modo familiar:/ nem alamedas suaves, caramanchões,/ cerejeiras carregadas nem alaúdes,/ mas assim mesmo algo que lembrava/ um sonho antigo de riqueza e luxo/ já saindo de moda lá na Europa —/ riqueza, e mais um prazer novinho em folha./ Logo depois da missa, talvez cantarolando/ *L’Homme armé* ou outro tema assim,/ enlouquecidos, rasgaram a tapeçaria/ e cada um foi atrás de uma índia —/ aquelas mulherezinhas irritantes/ gritando uma pra outra (ou foram as aves que acordaram?)/ e se embrenhando, se embrenhando no desenho. (BISHOP, 2012a, p. 223-225).

deslocamento de perspectiva que nega ao mundo uma unidade simplista e insere multiplicidade em sua representação.

Cada uma dessas vozes — eu lírico e exploradores — vive em seu próprio janeiro, grafado no plural iniciando o poema: *"Januaries, Nature greets our eyes/ exactly as she must have greeted theirs"*¹⁵² (BISHOP, 1983, p. 91). A natureza, grafada com "N" maiúsculo, é personificada com o uso do pronome feminino *she*. Há agora uma proximidade mais perceptível nas descrições da natureza exuberante — exuberância que não é tão evidente em *"Arrival at Santos"*. Neste, a folhagem é *greenery*, uma grande massa verde que recobre os morros; naquele, há uma profusão de tons de verde, de texturas e tamanhos, além de flores em cores diversas, numa descrição mais precisa. Quase vemos o quadro pintado à frente, ou bordado perante os olhos, como alude a citação de Sir Kenneth Clark (1903-1983), historiador de arte e diretor da National Gallery (SORENSEN, 2017) na epígrafe: *"...embroidered nature... tapestried landscape"*¹⁵³ (BISHOP, 1983, p. 91). Aqui, a observação não é feita ao longe, na aproximação, mas em meio à vegetação, com os dois pés colocados neste mundo novo.

Przybycien analisa que os dois tempos históricos, o contemporâneo e o do século XVI, compartilham esta descrição, "uma explosão de cores a sugerir excesso, desordem, a eterna primavera dos trópicos exaltada pelos primeiros cronistas" (2015, p. 85). Segundo ela, a voz dos exploradores assume o controle a partir do nono verso da segunda estrofe, *"Still in the foreground there is Sin"*¹⁵⁴ (BISHOP, 1983, p. 91), após o que a descrição se torna simbólica, remetendo ao imaginário cristão e a monstros: os lagartos são dragões tomados pela luxúria e a fêmea entre eles é lasciva, uma caracterização deslocada da realidade objetiva de acasalamento que se lhes descortina.

Still in the foreground there is Sin:
(25) *five sooty dragons near some massy rocks.*
The rocks are worked with lichens, gray moonbursts
splattered and overlapping,
threatened from underneath by moss
in lovely hell-green flames,
(30) *attacked above*
by scaling-ladder vines, oblique and near,

¹⁵² Janeiros, a Natureza se revela/ a nossos olhos como revelou-se aos deles: (BISHOP, 2012a, p. 223).

¹⁵³ ...natureza bordada... paisagem de tapeçaria. (BISHOP, 2012a, p. 223).

¹⁵⁴ Ainda em primeiro plano, o Pecado: (BISHOP, 2012a, p. 223).

*“one leaf yes and one leaf no” (in Portuguese).
The lizards scarcely breathe; all eyes
are on the small, female one, back-to,
(35) her wicked tail straight up and over,
red as a red-hot wire.¹⁵⁵
(BISHOP, 1983, p. 91)*

A despeito do fato de que a voz está dissociada do eu lírico inicial, assumida pelos exploradores, há ecos da animalidade violenta de “Roosters”, o poema de *North & South*, em que se lê: “Cries galore/ come from the water-closet door;/ from the dropping plastered henhouse floor// where in the blue blur/ their rusting wives admire/ the roosters brace their cruel feet”¹⁵⁶ (Ibidem, p. 35).

O eu lírico retoma o controle na terceira estrofe, assumindo uma postura narrativa e discorrendo sobre as formas pelas quais os conquistadores impuseram sua ordem de mundo aos habitantes originais. Há o comentário sobre o achado da similaridade na diferença, seja tal similaridade a da posse da riqueza ou a permissividade sexual, agora com novos contornos:

*Just so the Christians, hard as nails,
tiny as nails, glinting,
in creaking armor, came and found it all,
(40) not unfamiliar:
no lovers’ walks, no bowers,
no cherries to be picked, no lute music,
but corresponding, nevertheless,
to an old dream of wealth and luxury
(45) already out of style when they left home—
wealth, plus a brand-new pleasure.
Directly after mass, humming perhaps
L’Homme armé or some such tune,
they ripped away into the hanging fabric,
each out to catch an Indian for himself —
those maddening little women who kept calling,
calling to each other (or had the birds waked up)
and retreating, always retreating, behind it.¹⁵⁷ (Ibidem, p. 92, grifo da autora)*

¹⁵⁵ Ainda em primeiro plano, o Pecado:/ cinco dragões negros junto a umas pedras grandes./ São pedras ornadas de líquens, explosões lunares/ cinzentas, superpostas uma à outra,/ ameaçadas de baixo pelo musgo/ em lindas chamas verde-inferno,/ atacadas do alto/ por trepadeiras como escadas, oblíquas, perfeitas,/ “uma folha sim, outra não”(como se diz em português)./ Os lagartos mal respiram: os olhos todos/ se fixam no menor, a fêmea, de costas,/ a cauda maliciosa levantada sobre o corpo,/ vermelha como um fio em brasa. (BISHOP, 2012a, p. 223-225).

¹⁵⁶Notas ferinas/ vêm da porta da latrina/ e do galinheiro coberto de titica// e, sempre admirados/ pelas esposas excitadas,/ os galos testam os esporões afiados (BISHOP, 2012a, p. 129). E foi assim que os cristãos, duros e pequenos/ como pregos de ferro, e reluzentes,/ como armaduras a ranger, encontraram uma cena que já era/ de certo modo familiar:/ nem alamedas suaves, caramanchões,/ cerejeiras carregadas nem alaúdes,/ mas assim mesmo algo que lembrava/ um sonho antigo de riqueza e luxo/ já saindo de moda lá na Europa —/ riqueza, e mais um prazer novinho em folha./ Logo depois da missa, talvez cantarolando/ *L’Homme armé* ou outro tema assim,/ enlouquecidos, rasgaram a tapeçaria/ e cada um foi atrás de uma índia —/ aquelas mulherezinhas

Mais uma vez encontramos o ressoar de “*Roosters*” no comentário sobre a virilidade agressiva, impositiva: “*Deep from protruding chests/ in gold green medals dressed,/ planned to command and terrorize the rest;// the many wives/ who lead hens’ lives/ of being courted and despised;*”¹⁵⁸ (BISHOP, 1983, p. 35). A inserção do elemento masculino em “*Brazil, January 1, 1502*” é ainda mais destrutiva do que em “*Roosters*”. Sua chegada oferece o contraponto à Natureza, grafada no início do poema com “N” maiúsculo, trazendo consigo o Pecado, também grafado como substantivo próprio (*Sin*): os exploradores trazem consigo a noção de erro perante as leis de Deus, uma consequência nociva do movimento simbolizada na ação sexual entre animais no final da segunda estrofe:

*The lizards scarcely breathe; all eyes
Are on the smaller, female one, back-to,
Her wicked tail straight up and over,
Red as a red-hot wire.*¹⁵⁹ (Ibidem, p. 92)

A terceira estrofe, a voz do eu lírico elabora esta imagem a partir de seu ponto de vista: uma nova perspectiva surge sobre a chegada dos exploradores, que conspurca a Natureza, em duas metáforas: a imagem fálica dos pregos e a das armaduras que rangem, ecoando uma moral distorcida que aplica a mesma forma de dominação que já lhe é familiar (após a missa, as índias são perseguidas e a tapeçaria rasgada).

Os dois poemas caracterizados nos oferecem representações da chegada a um lugar novo. Eles são seguidos por “*Questions of Travel*”, poema que é exemplar sobre os termos do movimento e que questiona as motivações da viagem. Nele, a autora elabora a ideia de errância em sua dimensão positiva, ou seja, de não-exclusão. O poema propõe exatamente o que seu título enseja: questionamentos sobre a viagem, sobre as motivações e sobre o que seriam as prerrogativas do errante. Quais as razões que impelem o indivíduo que empreende a viagem, que é um esforço físico, psíquico, emocional, cultural? Ele viaja para ver os lugares

irritantes/ gritando uma pra outra (ou foram as aves que acordaram?)/ e se embrenhando, se embrenhando no desenho. (BISHOP, 2012a, p. 225).

¹⁵⁸Estufam o peito/ amedalhado de penas, feito/ para dar ordens e espalhar o medo// entre as bobinhas/ cortejadas com louvaminhas/ e depois desprezadas como galinhas; (BISHOP, 2012a, p. 130-131).

¹⁵⁹Os lagartos mal respiram: os olhos todos/ se fixam no menor, a fêmea, de costas,/ a cauda maliciosa levantada sobre o corpo,/ vermelha como um fio em brasa. (BISHOP, 2012a, p. 225)

imaginados e descobrir que eles se distanciam das pressuposições feitas antes da partida, vendo-se confrontado com realidades outras que não esperava encontrar (mesmo porque até então apenas imaginara o local de chegada, ele não era real). Em boa medida, temos a ideia de um processo de construção identitária, com perguntas que nascem do confronto com a experiência e a reelaboração da visão de mundo a partir delas: a noção de que novas perspectivas são moldadas pela vivência e pela experiência de viagem, sucessivamente. Nesse poema, já não há um turista, como em “*Arrival at Santos*”, mas um viajante que registra seus apontamentos de viagem em um caderno. A condição de indivíduo em movimento não é mais recortada da vida cotidiana e emoldurada em lembranças de viagem, mas um estado permanente ao qual o indivíduo se entrega: uma errância que nasce de uma escolha que não é livre, mas determinada pela imaginação. Reproduzimos a seguir o poema integralmente:

Questions of Travel

- There are too many waterfalls here; the crowded streams
hurry too rapidly down to the sea,
and the pressure of so many clouds on the mountaintops
makes them spill over the sides in soft slow-motion,*
- (05) *turning to waterfalls under our very eyes.
— For if those streaks, those mile-long, shiny, tearstains,
aren't waterfalls yet,
in a quick age or so, as ages go here,
they probably will be.*
- (10) *But if the streams and clouds keep travelling, travelling,
the mountains look like the hulls of capsized ships,
slime-hung and barnacled.*
- Think of the long trip home.
Should we have stayed at home and thought of here?*
- (15) *Where should we be today?
Is it right to be watching strangers in a play
in this strangest of theatres?
What childishness is it that while there's a breath of life
in our bodies, we are determined to rush*
- (20) *to see the sun the other way around?
The tiniest green hummingbird in the world?
To stare at some inexplicable old stonework,
inexplicable and impenetrable,
at any view,*
- (25) *instantly seen and always, always delightful?
Oh, must we dream our dreams
and have them, too?
And have we room
for one more folded sunset, still quite warm?*
- (30) *But surely it would have been a pity
not to have seen the trees along this road,
really exaggerated in their beauty,*

- not to have seen them gesturing
like noble pantomimists, robed in pink.*
- (35) — *Not to have had to stop for gas and heard
the sad, two-noted, wooden tune
of disparate wooden clogs
carelessly clacking over
a grease-stained filling-station floor.*
- (40) *(In another country the clogs would all be tested.
Each pair there would have identical pitch.)
— A pity not to have heard
the other, less primitive music of the fat brown bird
who sings above the broken gasoline pump*
- (45) *in a bamboo church of Jesuit baroque:
three towers, five silver crosses.*
- *Yes, a pity not to have pondered,
blurr'dly and inconclusively,
on what connection can exist for centuries*
- (50) *between the crudest wooden footwear
and, careful and finicky,
the whittled fantasies of wooden cages
— Never to have studied history in
the weak calligraphy of songbirds' cages.*
- (55) — *And never to have had to listen to rain
so much like politicians' speeches:
two hours of unrelenting oratory
and then a sudden golden silence
in which the traveller takes a notebook, writes:*
- (60) *"Is it lack of imagination that makes us come
to imagined places, not just stay at home?
Or could Pascal have been not entirely right
about just sitting quietly in one's room?"*

- Continent, city, country, society:*
- (65) *the choice is never wide and never free.
And here, or there... No. Should we have stayed at home,
wherever that may be?"¹⁶⁰ (BISHOP, 1983, p. 93-94)*

¹⁶⁰ Questões de Viagem// Aqui há um excesso de cascatas; os rios amontoados/ correm depressa demais em direção ao mar,/ e são tantas nuvens a pressionar os cumes das montanhas/ que elas transbordam encosta abaixo, em câmara lenta,/ virando cachoeiras diante de nossos olhos./ — Porque se aqueles riscos lustrosos, quilométricos rastros de lágrimas,/ ainda não são cascatas,/ dentro de uma breve era (pois são breves as eras daqui)/ provavelmente serão./ Mas se os rios e as nuvens continuam viajando, viajando,/ então as montanhas lembram cascos de navios soçobrados,/ cobertos de limo e cracas.// Pensemos na longa viagem de volta./ Devíamos ter ficado em casa pensando nas terras daqui?/ Onde estaríamos hoje?/ Será direito ver estranhos encenando uma peça/ neste teatro tão estranho?/ Que infantilidade nos impele, enquanto houver um sopro de vida/ no corpo, a partir decididos a ver/ o sol nascendo do outro lado?/ O menor beija-flor verde do mundo?/ Ficar contemplando uma antiga e inexplicável obra de cantaria,/ inexplicável e impenetrável,/ qualquer paisagem,/ imediatamente vista e sempre, sempre deleitosa?/ Ah, por que insistimos em sonhar os nossos sonhos/ e vivê-los também?/ E será que ainda temos lugar/ para mais um pôr do sol extinto, ainda morno?// Mas certamente seria uma pena/ não ter visto as árvores à beira dessa estrada,/ de uma beleza realmente exagerada,/ não tê-las visto gesticular/ como nobres mímicos de vestes róseas./ — Não ter parado num posto de gasolina e ouvido/ a melancólica melodia de madeira, com duas notas só,/ de um par de tamancos descasados/ pisando sonoros, descuidados,/ um chão todo sujo de graxa./ (Num outro país, os tamancos seriam todos testados./ os dois pés produziriam exatamente a mesma nota.)/ — Uma pena não ter ouvido/ a outra música, menos primitiva, do gordo pássaro pardo/ cantando acima da bomba de gasolina quebrada/ numa igreja de

O poema é composto de cinco estrofes, a primeira com doze versos, a segunda com dezessete, a terceira com trinta versos e dois quartetos finais, num total de 67 versos. Não há um padrão regular de rimas, embora haja duas nas estrofes longas: uma na segunda, versos 15 e 16 — /'pleɪ/ e /tə'deɪ/ —, uma na terceira, versos 30 e 32 — /'pɪtɪ/ e /'bju:tɪ/. Os dois quartetos finais são ambos rimados, o primeiro no esquema *aabc* e o segundo, no *deae*. No poema, a autora elabora a ideia de errância em sua dimensão positiva, ou seja, de não-exclusão. O texto inicialmente aparenta propor o que seu título enseja: questionamentos sobre a viagem, sobre as motivações e quais seriam as prerrogativas do errante. A primeira estrofe apresenta mais uma vez a retórica de superfície peculiar a Bishop:

*There are too many waterfalls here; the crowded streams
hurry too rapidly down to the see,
and the pressure of so many clouds on the mountaintops
makes them spill over the sides in soft-slow-motion,
(5) turning to waterfalls under our very eyes.
— For if those streaks, those mile-long, shiny, tearstains,
aren't waterfalls yet,
in quick age or so, as ages go here,
they probably will be.
(10) But if the streams and clouds keep travelling, travelling,
the mountains look like the hulls of capsized ships,
slime-hung and barnacled.¹⁶¹*
(BISHOP, 1983, p. 93)

Embora haja a descrição do ambiente, como em outros poemas de Bishop (inclusive nos dois poemas anteriores a este na sequência do livro, como vimos), a caracterização em “*Questions of Travel*” vai além para expor um claro juízo de valor acerca do que o eu lírico vê. Neste lugar há cascatas *demais*, rios *demais* que

bambu de um barroco jesuítico:/ três torres, cinco cruzes prateadas./ — Sim, uma pena não ter especulado,/ confusa e inconclusivamente,/ sobre a relação que existiria há séculos/ entre o mais tosco calçado de madeira/ e, cuidadosas, caprichosas,/ as formas fantásticas das gaiolas de madeira./ — Jamais ter estudado história/ na caligrafia fraca das gaiolas./ — E nunca ter ouvido essa chuva/ tão parecida com discurso de político:/ duas horas de oratória implacável/ e de súbito um silêncio de ouro/ em que a viajante abre o caderno e escreve:// “*Será falta de imaginação o que nos faz procurar/ lugares imaginados tão longe do lar?/ Ou Pascal se enganou quando escreveu/ que é em nosso quarto que devíamos ficar?/ Continente, cidade, país: não é tão sobeja/ a escolha, a liberdade, quanto se deseja./ Aqui, ali... Não. Teria sido melhor ficar em casa,/ onde quer que isso seja?*” (BISHOP, 2012a, p. 227-231).

¹⁶¹Aqui há um excesso de cascatas; os rios amontoados/ correm depressa demais em direção ao mar,/ e são tantas nuvens a pressionar os cumes das montanhas/ que elas transbordam encosta abaixo, em câmara lenta,/ virando cachoeiras diante de nossos olhos./ — Porque se aqueles riscos lustrosos, quilométricos rastros de lágrimas,/ ainda não são cascatas,/ dentro de uma breve era (pois são breves as eras daqui)/ provavelmente serão./ Mas se os rios e as nuvens continuam viajando, viajando,/ então as montanhas lembram cascos de navios soçobrados,/ cobertos de limo e cracas. (BISHOP, 2012a, p. 227)

correm depressa *demais*, nuvens *demais* e um tempo que passa depressa *demais*. Todos estes elementos viajam, são puro movimento no lugar em que este eu lírico está. Ele é o observador do movimento que acontece abundantemente à sua volta na primeira estrofe, apresentado desde o verso 2 em verbos como *hurry*, *spill over*, *turning*, *will be* e *travelling*, além de substantivos, como *slow-motion* e *waterfalls*, adjetivos, como *quick*, e o advérbio *rapidly*

Ele, como errante que é, comunga deste estado de movimento, observa e passa a se questionar, confrontado pelo novo e pelo movimento abundante, não apenas por se encontrar em situação errante (viagem), mas porque a paisagem está repleta de movimento. Em seu ensaio “Gerard Manley Hopkins, apontamentos sobre o timing em sua poesia”, Bishop discorre sobre o movimento da ideia que o poeta pretende registrar:

Um homem num tiro ao alvo apoia a arma no ombro e mira num alvo que se desloca contra um pano de fundo. Para atingi-lo, é necessário fazer pontaria não no alvo, e sim num ponto a uma certa distância à frente dele. (...) o poeta quer registrar no papel o seu poema, que lhe ocorre não como a aparição súbita de um poema imóvel, e sim como uma ideia ou uma série de ideias a se deslocar, a se modificar. O poeta tem que saber qual é o ponto desse movimento mais apropriado para detê-lo, que é talvez o ponto em que ele consegue fazer tal coisa; (...) porém a imagem do homem no tiro ao alvo pode não ser adequada, porque a mente do poeta não permanece imóvel, mirando na ideia em movimento. (...) o alvo está em movimento, e o atirador também está. (BISHOP, 2014b, p. 336).

O poema aborda esta relação entre movimentos, o da ideia e o do poeta, na analogia com o movimento das águas e do eu lírico, errante. O que está imóvel na verdade é a terra, o suporte. Se o movimento impregna a paisagem nos elementos fluidos descritos (cachoeiras, correntes e nuvens), as montanhas estão paradas e são comparadas a cascos de navios inertes, desprovidos de sua utilidade. A referência a Mallarmé é explícita: trata-se do espelho da conformação do navio, de seu formato exterior, que em “Um Lance de Dados” é criado a partir da forma do abismo¹⁶². Em Bishop, os navios estão emborcados sobre a terra, “*the mountains look like the hulls of capsized ships,/ slime hung and barnacled*”¹⁶³ (BISHOP, 1983,

¹⁶²No poema de Mallarmé lê-se: “SEJA/ que/ o Abismo// branco/ estanco/ iroso/ sob uma inclinação/ plane desesperadamente/ de asa/ a sua/ de/ antemão retombada do mal de alçar o voo/ e cobrindo os escarcéus/ cortando cerce os saltos// no mais íntimo resuma/ a sombra infusa no profundo por esta vela alternativa/ até adaptar/ à envergadura/ sua *hiante profundeza/ de uma nau/ pensa de um ou de outro bordo*”. (CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 2006, pp. 156-157).

¹⁶³...então as montanhas lembram cascos de navios soçobrados,/ cobertos de limo e cracas. (BISHOP, 2012a, p. 227).

p. 93). O que em Mallarmé é profundidade, em Bishop é altitude, assomando no horizonte; o que no primeiro é desafio ao destino, na personagem do mestre na iminência de lançar dados, na segunda é incerteza acerca do destino, que se desenvolve no questionamento que está presente desde o título do poema. Se “*Arrival at Santos*” apresenta o eu lírico com uma expectativa negativa acerca do lugar — uma visão crítica expressa na ironia sobre precisar se certificar da existência de moeda corrente e esperar que não lhe confisquem o Bourbon e os cigarros — , “*Questions of Travel*” apresenta a expectativa do novo, bem como o embate entre imaginário e real. A iminência de ver aquilo que o eu lírico viajou para ver é um elemento de incerteza, insegurança e movimento: o real e o imaginário, ambos em deslocamento, serão confrontados e isso gera as perguntas que compõem a segunda estrofe:

*Think of the long trip home.
Should we have stayed at home and thought of here?*

(15) *Where should we be today?
Is it right to be watching strangers in a play
in this strangest of theatres?
What childishness is it that while there's a breath of life
in our bodies, we are determined to rush*

(20) *to see the sun the other way around?
The tiniest green hummingbird in the world?
To stare at some inexplicable old stonework,
inexplicable and impenetrable,
at any view,*

(25) *instantly seen and always, always delightful?
Oh, must we dream our dreams
and have them, too?
And have we room
for one more folded sunset, still quite warm?*¹⁶⁴

(BISHOP, 1983, p. 93)

As perguntas são feitas sobre as motivações do viajante: ele é um errante, não um turista ou um exilado, pois tem a escolha de empreender a viagem. Viajar se revela um impulso ligado à própria vida, como indicam os versos 18 e 19. A imaginação é o que é fortemente questionado nesta estrofe, ante a possibilidade de ser confrontada com o real. A própria vida, para a imaginação errante do eu lírico, é

¹⁶⁴Pensemos na longa viagem de volta./ devíamos ter ficado em casa pensando nas terras daqui?/ Onde estaríamos hoje?/ Será direito ver estranhos encenando uma peça/ neste teatro tão estranho?/ Que infantilidade nos impele, enquanto houver um sopro de vida/ no corpo, a partir decididos a ver/ o sol nascendo do outro lado?/ O menor beija-flor verde do mundo?/ ficar contemplando uma antiga e inexplicável obra de cantaria,/ inexplicável e impenetrável,/ qualquer paisagem,/ imediatamente vista e sempre, sempre deleitosa?/ Ah, por que insistimos em sonhar os nossos sonhos/ e vive-los também?/ E será que ainda temos lugar/ para mais um pôr do sol extinto, ainda morno? (BISHOP, 2012a, p. 227).

uma aparência de vida, pois é encenada por estranhos no mais estranho dos teatros nos versos 16 e 17.

A terceira estrofe apresenta a experiência do real para estabelecer um contraponto à imaginação. Nesta parte do poema, vemos enumeradas, indicadas por travessões, várias possibilidades do que se apresenta como experiência a este eu lírico errante. Os dois quartetos finais mostram a escrita do próprio viajante, um personagem projetado pelo eu lírico, que se questiona sobre este confronto ao redigir:

(60)“Is it lack of imagination that makes us come
to imagined places, not just stay at home?
Or could Pascal have been not entirely right
about just sitting quietly in one’s room?”

(65) Continent, city, country, society:
the choice is never wide and never free.
And here, or there... No. Should we have stayed at home,
wherever that may be?”¹⁶⁵
(BISHOP, 1983, p. 94)

É interessante pensar que uma errância que se transfere para o papel como poema é uma errância literária, não uma errância efetiva. A isso, Pierre Ouellet denominou espírito migrante, compreendendo que

formas as mais diversas de transcendência, de variações e de transportações espirituais de modo que, mesmo os escritores que nunca viajaram, possam apresentar traços de mobilidade em suas obras, provenientes das viagens de sua imaginação (apud BERND, 2010, p. 12).

Tal espírito é percebido na potência de movimento do iceberg de *“The Imaginary Iceberg”*, ainda envolto na banquisa que é seu território original em *North & South*. Aqui, neste ponto da produção poética de Bishop, o movimento é o tema central, não mais um anseio ou espírito; é o que impulsiona a viagem, tanto real quanto representada. A estrofe final do poema mostra que a escolha entre ficar e partir não é livre, nem ampla como o horizonte de viagem pode sugerir; entretanto, *“Should we have stayed at home/ wherever that may be?”*¹⁶⁶ (BISHOP, 1983, p. 94). O que aventamos é que o referencial de casa, de lar ou raiz não está consolidado

¹⁶⁵“Será falta de imaginação o que nos faz procurar/ lugares imaginados tão longe do lar?/ Ou Pascal se enganou quando escreveu/ que é em nosso quarto que devíamos ficar?// Continente, cidade país: não é tão sobeja/ a escolha, a liberdade, quanto se deseja./ Aqui, ali... Não. Teria sido melhor ficar em casa, onde quer que isso seja? (BISHOP, 2012a, p 229-230).

¹⁶⁶Teria sido melhor ficar em casa,/ onde quer que isso seja? (BISHOP, 2012a, p. 231).

para este eu lírico. Acerca disso, recorremos a Bachelard que, em seu *Poética do Espaço*, utiliza a figura da casa para analisar a intimidade do espaço interior, o espaço da imaginação, da memória e, por conseguinte, da poesia. Para ele,

é preciso dizer como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos dia a dia num “canto do mundo”. Pois a casa é nosso canto do mundo (...) todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência de noção de casa. (...) Veremos (...) como a imaginação trabalha neste sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a *imaginação construir “paredes”* com sombras impalpáveis, reconfortar-se em ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável dialética, *o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.* (1977, p. 22, grifos nossos).

Trata-se da constituição física do lugar da imaginação, com a construção efetiva de um espaço para a subjetividade, que é o espaço da poesia catalisada por relações que se estabelecem no movimento errante e por causa dele: a história da errância é a história das relações (GLISSANT, 2010, p. 18, tradução nossa).

Os poemas seguintes são instantâneos das realidades outras que o viajante encontra: é como se as possibilidades indicadas por travessões na terceira estrofe de *“Questions of Travel”* continuassem a ser apresentadas, agora como poemas autônomos, que indicam o estranhamento perante o novo ambiente e os costumes encontrados. *“Manuelzinho”* é exemplar desse estranhamento, expressado diretamente pelo eu lírico que se dirige a um empregado, cujas ações são negligentes e, ao mesmo tempo que engraçadas, irritantes, mas que o enternecem. Este “agregado” está submetido a uma série de regras colocadas pela relação de trabalho e pela diferença de classe entre ele e o patrão, que espera ser atendido. Tais normas são transgredidas a todo instante com desculpas, o que incomoda o eu lírico, perfeitamente consciente de que está sendo “passado para trás”. A maneira como as tarefas e as pequenas coisas do cotidiano são executadas é irracional e ineficaz, o que leva o eu lírico a se aborrecer, pois não há controle em nada, no trabalho ou na vida dessa figura servil. No entanto, ao final, a persona se desculpa por uma brincadeira maldosa e declara seu afeto pelo agregado.

*Unkindly,
I called you Klorophyll Kid.
My visitors thought it was funny.
I apologize here and now.*

*You helpless, foolish man,
I love you all I can,
I think. Or do I?
I take off my hat, unpainted
And figurative, to you.
Again I promise to try.¹⁶⁷*
(BISHOP, 1983, p. 99)

Embora, segundo Bishop, o narrador do poema seja sua companheira, Lota de Macedo Soares, há algo do estrangeiro que não entende como as coisas podem funcionar do jeito como são conduzidas, mas que, ao final, se rende ao empregado. No fim, as coisas sempre funcionaram assim neste ambiente e de fato funcionaram; quem está deslocado afinal é o eu lírico, não a personagem de Manuelzinho. Este eu lírico é o patrão, ou ao menos a ele adere, numa perspectiva paternalista que assinala o comportamento das elites no Brasil: ele se considera vítima das atitudes do empregado, como se fosse dependente deste. Embora seja o patrão quem tem o poder real sobre o servo, o poema subverte a relação de opressão, representando poeticamente um mecanismo característico da sociedade brasileira.

Segundo Maria Lúcia Milléo Martins em seu livro *Duas Artes* (sobre as obras de Bishop e de Carlos Drummond de Andrade), há uma tendência da crítica de ler este poema como uma manifestação da postura puramente condescendente de Bishop com relação às relações sociais no Brasil (2006, p. 142). Como exemplo, ela cita Travisano, que afirma que o humor do texto emula o paternalismo das classes dominantes locais, como indicamos algumas linhas atrás. Martins, entretanto aponta o que considera uma mudança da crítica, inclusive de críticos estrangeiros, com relação ao poema: a afetividade brasileira passa a ser mais levada em conta na leitura (Ibidem, p. 143).

No entanto, essa noção de afetividade nos parece um tanto equivocada. As relações de classe representadas no texto não são de fato afetivas, mas denotam um mecanismo complexo e perverso de dominação das elites brasileiras, um fenômeno que perdura até nossos dias em ideias como o racismo reverso, por exemplo. O indivíduo que detém o poder real, integrante da classe dominante, leva o oprimido a acreditar que tem algum poder sobre o opressor, utilizando para isso artifícios como a afetividade que vemos representada no texto. Quando Bishop se

¹⁶⁷ Eu, maldosa,/ chamei-o de “Kid Klorofila”./ Meus amigos acharam graça./ Peço sinceras desculpas.// Seu tonto, seu incapaz,/ gosto de você demais,/ eu acho. Mas isso é gostar?/ Tiro o chapéu — metafórico/ e sem tinta — pra você./ De novo, prometo tentar. (BISHOP, 2012a, p. 245)

defende do que chama de “leitura equivocada” do poema, escrevendo que “Na verdade os brasileiros adoram *Manuelzinho*. Vários amigos meus que leem inglês já me disseram: ‘Meu Deus (ou minha nossa), é *isso mesmo*’. E é por isso que o narrador do poema é Lota” (BISHOP, 2012b, p. 528, grifos da autora), ela está aderindo à perspectiva elitista que a circunda¹⁶⁸, dos amigos influentes de Lota e dela mesma, capazes de ler em inglês. É verdade que a relativa proximidade de Bishop com a realidade brasileira permite que ela perceba o mecanismo em operação, mas não que ela o interprete como forma de dominação, ou que o supere. O que Travisano aponta como humor é, enfim, chacota e não afetividade ou empatia.

O agregado de “*Manuelzinho*” apresenta semelhanças com o bandido Micuçu de “*The Burglar of Babylon*”. O poema narra a história de um homem foragido no Rio de Janeiro: uma figura fora dos padrões, um criminoso que percorre a cidade até ser morto pela polícia. O poema é uma balada, forma que na tradição de língua inglesa conta a história dos excluídos, enraizada na oralidade e na canção sobre temas que são “peculiares aos tabloides: morte, assassinato, suicídio, desgraça, mistério. É chocante, musical, comunal. Os eventos sucedem-se freneticamente” (STRAND e BOLAND, 2001, p. 74-75, tradução nossa). É um poema em ação, no qual são percebidas as diferenças de classe na sociedade e que aborda a banalidade da solução da polícia perante um bandido que na verdade nem parecia tão terrível, como expressam os versos “*He wasn’t much of a burglar/ he got caught six times — or more*”¹⁶⁹ (BISHOP, 1983, p. 117).

As características da balada, forma que “data provavelmente dos séculos XIV e XV, talvez antes” (STRAND e BOLAND, 2001, p. 75, tradução nossa) se prestam belamente a representar um ladrão brasileiro do século XX, num poema em que elementos sociais emergem, assim como em “*Manuelzinho*”, mas não de maneira engajada ou panfletária. Na verdade, Bishop afirma em cartas a sua rejeição à poesia ideologizada, que serve de veículo para doutrinação de qualquer espécie.

¹⁶⁸ É preciso ter em mente que a autora foi também parte de uma elite desde o nascimento: as circunstâncias negativas de sua infância são de ordem emocional/ psicológica e não econômica. Ainda que privada de uma família amorosa ou que lhe desse suporte emocional, ela pertencia a uma classe privilegiada e contava com uma renda que lhe garantiu uma situação financeira privilegiada, uma excelente formação e que custeou em boa medida suas viagens e andanças pelo mundo. Bishop foi, desde sempre, parte de uma elite e morar no Brasil não alterou este *status*. Ela adere aos modos de pensamento da classe alta, política e culturalmente influente, economicamente estável em que se inseriu desde a sua instalação no país.

¹⁶⁹ “Ele era um ladrão de merda. Foi pego mais de seis vezes.” (BISHOP, 2012a, p. 277)

Entretanto, em seus versos a autora é capaz de evidenciar as contradições da sociedade e fazer delas matéria de poesia. Neste livro, especificamente, isso aparece como manifestação política — no sentido de *pólis*, organização social dos cidadãos — na maneira como estão descritas as diferenças de classe percebidas no entorno da autora, diferenças que afetam sua visão de mundo. Se ela vivia cercada de pessoas da elite, do círculo de relacionamentos de Lota de Macedo Soares, a mediação deste grupo acaba atenuada com o tempo de vivência no Brasil, o que lhe permite entender melhor a cultura, as especificidades locais, e fazer com que diferenças sociais e tensões de classe, por exemplo, se tornem matérias de sua poesia. Tais manifestações emergem da corrente subterrânea coletiva que Adorno reputa como base da lírica individual: a “universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social” (2012, p. 67). Entretanto, se estas manifestações emergem pois a autora as percebe como tensões da realidade social brasileira, como mencionamos na análise de “*Manuelzinho*”, Bishop não é capaz de elaborá-las mais criticamente ou de superá-las: elas permanecem da forma como são percebidas na representação estética feita pela autora, estrangeira e integrante de uma elite social e cultural tanto em seu país natal como em suas errâncias.

Outro poema que indica a importância do movimento no livro é “*The Riverman*”, que apresenta uma narrativa fantástica sobre um homem e seus encontros com o boto, criatura sobrenatural:

The Riverman

[A man in a remote Amazonian village decides to become a sacaca, a witch doctor who works with water spirits. The river dolphin is believed to have supernatural powers; Luandinha is a river spirit associated with the moon; and the pirarucú is a fish weighing up to four hundred pounds. These and other details on which this poem is based are from Amazon Town, by Charles Wagley]

*I got up in the night
for the Dolphin spoke to me.
He grunted beneath my window,
hid by the river mist,
(05) but I glimpsed him – a man like myself.
I threw off my blanket, sweating;
I even tore off my shirt.
I got out of my hammock
and went through the window naked.
(10) My wife slept and snored.
Hearing the Dolphin ahead,
I went down to the river*

and the moon was burning bright
 as the gasoline-lamp mantle
 (15) with the flame turned up too high,
 just before it begins to scorch.
 I went down to the river.
 I heard the Dolphin sigh
 as he slid into the water.
 (20) I stood there listening
 till he called from far outstream.
 I waded into the river
 and suddenly a door
 in the water opened inward,
 (25) groaning a little, with water
 bulging above the lintel.
 I looked back at my house,
 white as a piece of washing
 forgotten on the bank,
 (30) and I thought once of my wife,
 but I knew what I was doing.

They gave me a shell of cachaça
 and decorated cigars.
 The smoke rose like mist
 (35) through the water, and our breaths
 didn't make any bubbles.
 We drank cachaça and smoked
 the green cheroot. The room
 filled with grey-green smoke
 (40) and my head couldn't have been dizzier.
 Then a tall, beautiful serpent
 in elegant white satin,
 with her big eyes green and gold
 like the lights on the river steamers—
 (45) yes, Luandinha, none other—
 entered and greeted me.
 She complimented me
 in a language I didn't know;
 but when she blew cigar smoke
 (50) into my ears and nostrils
 I understood, like a dog,
 although I can't speak it yet.
 They showed me room after room
 and took me from here to Belém
 (55) and back again in a minute.
 In fact, I'm not sure where I went,
 but miles, under the river.

Three times now I've been there.
 I don't eat fish any more.
 (60) There is fine mud on my scalp
 and I know from smelling my comb
 that the river smells in my hair.
 My hands and feet are cold.
 I look yellow, my wife says,
 (65) and she brews me stinking teas
 I throw out, behind her back.
 Every moonlit night
 I'm to go back again.
 I know some things already,
 (70) but it will take years of study,

it is all so difficult.

*They gave me a mottled rattle
and a pale-green coral twig
and some special weeds like smoke.*

- (75) *(They're under my canoe.)
When the moon shines on the river,
oh, faster than you can think it
we travel upstream and downstream,
we journey from here to there,*
- (80) *under the floating canoes,
right through the wicker traps,
when the moon shines on the river
and Luandinha gives a party.
Three times now I've attended.*
- (85) *Her rooms shine like silver
with the light from overhead,
a steady stream of light
like at the cinema.*

I need a virgin mirror

- (90) *no one's ever looked at,
that's never looked back at anyone,
to flash up the spirit's eyes
and help me to recognize them.
The storekeeper offered me*
- (95) *a box of little mirrors,
but each time I picked one up
a neighbor looked over my shoulder
and then that one was spoiled—
spoiled, that is, for anything*
- (100) *but the girls to look at their mouths in,
to examine their teeth and smiles.*

Why shouldn't I be ambitious?

*I sincerely desire to be
a serious sacaca*

- (105) *like Fortunato Pombo,
or Lúcio, or even
the great Joaquim Sacaca.
Look, it stands to reason
that everything we need*
- (110) *can be obtained from the river.
It drains the jungles; it draws
from the trees and plants and rocks
from half around the world,
it draws from the very heart*
- (115) *of the earth the remedy
for each of the diseases—
one just has to know how to find it.
But everything must be there
in that magic mud, beneath*
- (120) *the multitudes of fish,
deadly or innocent,
the giant pirarucús,
the turtles and crocodiles,
tree trunks and sunk canoes,*
- (125) *with the crayfish, with the worms
with tiny electric eyes
turning on and off and on.
The river breathes in salt*

*and breathes it out again,
(130) and all is sweetness there
in the deep, enchanted silt.*

*When the moon burns white
and the river makes that sound
like a primus pumped up high—
(135) that fast, high whispering
like a hundred people at once—
I'll be there below,*

*as the turtle rattle hisses
and the coral gives a sign,
(140) travelling fast as a wish,
with my magic cloak of fish
swerving as I swerve,
following the veins,
the river's long, long veins,*

*(145) to find the pure elixirs.
Godfathers and cousins,
your canoes are over my head;
I hear your voices talking.*

*You can peer down and down
(150) or dredge the river bottom
but never, never catch me.
When the moon shines and the river
lies across the earth
and sucks it like a child,*

*(155) then I will go to work
to get you health and money.
The Dolphin singled me out;
Luandinha seconded it.¹⁷⁰ (BISHOP, 1983, p. 105-109)*

¹⁷⁰ O Ribeirinho// [Numa remota aldeia amazônica, um homem resolve se tornar um sacaca, um curandeiro que trabalha com os espíritos das águas. O boto é um ser a que se atribuem poderes sobrenaturais; Luandinha é um espírito do rio associado à lua; e o pirarucu é um peixe que chega a pesar duzentos quilos. Essas informações, bem como outras em que se baseia o poema, foram extraídas de *Amazon town*, de Charles Wagley.]// Acordei no meio da noite/ porque o Boto me chamou./ Rosnou à minha janela,/ oculto na bruma do rio,/ mas eu o vi — um homem como eu./ Me descobri, suando em bicas;/ tirei até a camisa./ Levantei da minha rede,/ saí nu pela janela./ A minha mulher roncava./ Seguindo os passos do Boto,/ fui andando até o rio./ A lua brilhava igual/ a um candeeiro quando a chama/ está tão alta que começa/ a chamuscar a camisa./ Fui andando até o rio./ Ouvi o Boto suspirar/ na hora que caiu n'água./ Fiquei parado, escutando,/ até ele chamar lá de longe./ Fui penetrando no rio/ e de repente uma porta/ abriu-se pra dentro, rangendo/ um pouquinho, com o dintel/ todo coberto de água./ Olhei para trás. Vi minha casa,/ branca que nem um lençol/ esquecido à beira-rio,/ pensei na minha mulher, / mas eu estava decidido.// Me deram uma cumbuca/ de cachaça e um charuto./ O fumo subia na água/ feito névoa, e respirávamos/ sem formar nenhuma bolha./ Tomamos cachaça e fumamos/ aqueles charutos verdes./ A sala se encheu de fumaça/ esverdeada, e fiquei tonto./ Então uma cobra bonita,/ faceira, de cetim branco,/ olhões dourados e verdes/ como os faróis de um gaiola —/ ela mesma, a Luandinha —/ entrou e me deu bom dia./ Falou comigo umas coisas/ nalguma língua estrangeira;/ mas quando soprou fumaça/ nos meus ouvidos, na hora/ entendi, feito um cachorro,/ mesmo sem saber falar./ Me mostraram as salas todas,/ me levaram até Belém/ e voltamos num minuto./ Nem sei direito aonde fui,/ mas fui longe, e por den'd'água.// Três vezes já estive lá./ Eu parei de comer peixe./ Tenho lama na cabeça/ e quando cheiro meu pente/ sinto os odores do rio./ Meus pés e mãos estão frios./ Minha mulher me acha amarelo,/ me da uns chás fedorentos/ que eu joga fora escondido./ Toda noite de luar/ eu volto lá outra vez./ Tem coisas que já aprendi,/ mas vou ter que estudar anos,/ que é tudo muito difícil./ Me deram um chocalho mosqueado/ e um galho de coral verde/ e umas ervas feito fumo./ (Guardo tudo na canoa.)/ Quando o rio se enluara,/ ah, nós viajamos depressa,/ rio acima, rio abaixo,/ pra tudo quanto é lugar,/ por debaixo das canoas,/ atravessando os puçás,/ quando o rio se enluara/ e Luandinha dá festa./ Três vezes já estive lá./ As salas brilham prateadas/ com uma luz que vem de

“*The Riverman*” é composto de 6 longas estrofes, que juntas perfazem um total de 158 versos não rimados, de metro irregular. A epígrafe aparece entre parênteses e é explicativa de elementos citados no poema: o “sacaca”, o boto, Luandinha e o pirarucu. Apesar de ter sido escrito no Brasil, onde Bishop já morava há alguns anos, as informações de referência são creditadas a Charles Wagley, retiradas do livro *Amazon town*. Interessante perceber que a poeta recorre a uma fonte estrangeira para discorrer sobre mitos locais.

Em “*The Riverman*”, é narrada a história de um homem que, chamado pelo boto, personagem de um mito amazônico, passa a transitar entre a sua casa, à beira do rio, e o próprio rio, onde vive experiências sobrenaturais para tornar-se um sacaca, um curandeiro, conforme explica a epígrafe. A personagem é o eu lírico do poema e relata como ouve e então segue o chamado do boto, o que o leva até o rio:

*I got up in the night
for the Dolphin spoke to me.
He grunted beneath my window,
hid by the river mist,
(05) but I glimpsed him – a man like myself.¹⁷¹*
(BISHOP, 1983, p. 105)

O emprego do mito do boto, que em sua versão mais conhecida chama as moças ribeirinhas para manter encontros sexuais, abre caminho para a representação velada da homossexualidade. A personagem, nua e suando, segue o boto, um homem como ele, enquanto sua mulher permanece adormecida. Ele passa

cima,/ um rio de luz constante,/ igualzinho no cinema.// Preciso de um espelho virgem/ um que ninguém nunca olhou,/ que nunca olhou pra ninguém,/ pra olhar nos olhos dos espíritos/ e reconhecer cada um./ Na loja me deram uma caixa/ cheia de espelhos novos,/ mas cada um que eu pegava/ alguém atrás de mim se mirava/ e pronto, estragava o espelho,/ que agora só servia mesmo/ pra moça ficar se olhando,/ vendo os dentes e o sorriso.// Sou ambicioso, sim,/ quero mesmo me tornar/ um *sacaca* de verdade,/ como Fortunato Pombo,/ ou Lúcio, quem sabe até/ o grande Joaquim Sacaca./ Pois veja só: tudo aquilo/ de que a gente necessita/ é no rio que a gente pega./ O rio rasga a floresta;/ das plantas e pedras do mundo/ ele retira os remédios/ saídos do fundo da terra/ que curam todos os males,/ toda doença que existe —/ é só saber procurar./ Mas esses remédios se encontram/ no meio do lodo mágico,/ debaixo dos peixes todos,/ uns mansos, outros mortais,/ pirarucus gigantesco,/ tartarugas, jacarés,/ troncos, canoas perdidas,/ pitus e surucuranas/ de olhinhos acende-apaga/ como lâmpadas elétricas./ O rio respira sal,/ inspira e depois expira,/ e lá no fundo encantado/ tudo é macio e doce.// Quando a lua brilha branca/ e o rio faz aquele som/ de chama de fogão a gás —/ aquele chiado que lembra/ cem pessoas cochichando —/ eu hei de estar lá no fundo,/ o chocalho chocalhando,/ o coral dando sinal,/ voando feito o desejo,/ meu manto de peixe mágico/ esvoaçando atrás de mim, seguindo as veias compridas, as veias compridas do rio,/ em busca dos elixires./ Meus padrinhos, meus primos,/ ouço vocês conversando/ dentro das suas canoas./ Podem olhar cá pra baixo,/ podem até dragar o fundo/ que nunca vão me encontrar./ Quando a lua brilha branca/ e o rio mama nas tetas/ da terra feito um neném,/ eu trabalho pra vocês/ terem saúde e dinheiro./ O Boto me escolheu,/ e Luandinha deu fé. (BISHOP, 2012a, p. 255-263).

¹⁷¹ Acordei no meio da noite/ porque o Boto me chamou./ Rosnou à minha janela,/ oculto na bruma do rio,/ mas eu o vi — um homem como eu. (BISHOP, 2012a, p. 255).

por uma porta, símbolo do trânsito entre esferas de percepção. O movimento se dá do mundo real, no qual este homem vive sua vida com a esposa, para um mundo fantástico no rio, para aonde vai seguindo o chamado do boto. Outro ponto de movimento claro é o da sexualidade, pois a personagem transita entre a heterossexualidade no domínio do real e a homossexualidade no contato com o boto, numa outra esfera, mágica. A sexualidade é ligada a uma experiência sagrada de iniciação, numa cerimônia descrita na segunda estrofe: ela envolve bebida e fumo, elementos que, assim como o sono, entorpecem os sentidos e permitem a experiência limítrofe natural-sobrenatural. Como resultado, o homem encontra a Luandinha e passa a entender uma língua estranha; ele relata ainda um deslocamento espacial imenso e inexplicável.

O relato é feito sobre a primeira das viagens ao rio, seguidas por mais duas. A personagem passa então a caracterizar os efeitos da experiência de trânsito entre mundos, consequências físicas e espirituais: ele mesmo exala os odores do rio e começa a aprender o que precisa para ser um sacaca. Sua mulher percebe que algo está diferente e tenta reverter o processo, mas o ribeirinho está atento, envolvido com seu aprendizado, e não permite que tal reversão aconteça:

- (60) *There is fine mud on my scalp
and I know from smelling my comb
that the river smells in my hair.
My hands and feet are cold.
I look yellow, my wife says,*
(65) *and she brews me stinking teas
I throw out, behind her back.
Every moonlit night
I'm to go back again.
I know some things already,*
(70) *but it will take years of study,
it is all so difficult.*¹⁷² (BISHOP, 1983, p. 106)

As viagens lhe conferem conhecimento e, quando a lua ilumina o rio, ele se move por debaixo da água, dando continuidade ao processo de se tornar, ele mesmo, uma criatura duplicada, no mundo e no rio. O espelho aparece na quarta estrofe como elemento não apenas de reflexão sobre si, mas como ponto de contato entre a esfera do real e a dos espíritos: assim como o rio, que com sua superfície estabelece uma fronteira entre as duas dimensões, o espelho assinala um limite

¹⁷²Tenho lama na cabeça/ e quando cheiro meu pente/ sinto os odores do rio./ Meus pés e mãos estão frios./ Minha mulher me acha amarelo,/ me da uns chás fedorentos/ que eu joga fora escondido./ Toda noite de luar/ eu volto lá outra vez./ Tem coisas que já aprendi,/ mas vou ter que estudar anos,/ que é tudo muito difícil. (BISHOP, 2012a, p. 259)

fluido, que reflete a outra parte de sua existência. Em “*The Gentleman of Shalott*”, de *North & South*, já existe o conceito de que o reflexo não é propriamente, ou meramente, a inversão do real, mas sua outra metade. Em “*The Riverman*” esta ideia também conjuga a existência de esferas complementares de existência, interdependentes (na lua cheia, o sacaca deve migrar para o fundo do rio, onde seu ofício garante a vida no mundo real).

A primeira parte de *Questions of Travel* apresenta inúmeras formas de movimento e inúmeros trânsitos: de gênero e sexualidade, de cultura, de uma perspectiva estrangeira para outra mais próxima da brasileira, e ainda entre o natural e o fantástico. Tais deslocamentos são importantes para a estruturação da segunda parte, que começa um resgate da memória, dos trânsitos anteriores à experiência brasileira da autora. Embora este processo se estenda por *Geography III*, como ainda discutiremos, é na segunda parte de *Questions of Travel* que ele começa a se mostrar na poesia bishopiana e o faz de maneira eloquente. Antes de nos embrenharmos nela, entretanto, é preciso um breve interlúdio acerca de uma peça em prosa de nossa autora: o conto “*In the Village*”.

5.2 *In the Village* – Um conto cercado de poemas por todos os lados

A segunda parte de *Questions of Travel* guarda diferenças importantes com relação à primeira. Ela explicita a importância crescente que a memória passa a ter na obra de Elizabeth Bishop, com a representação de uma infância que ela passa a reelaborar poeticamente. A viagem que o livro questiona em seu título se dá tanto no local novo, geográfica e culturalmente falando (num trânsito que o vai tornando mais familiar a autora, como assinalamos), como também em novos domínios de sua própria memória e seu passado, recriados a partir das experiências e vivências diferentes em uma visão de mundo que lhe permite recriar as memórias. Na primeira edição da obra, há um elemento que reforça a conexão entre as duas partes: um conto, um texto em prosa, publicado entre as duas partes do livro, chamado “*In the Village*”, traduzido para o português como “Na Aldeia”.

Przybycien (2015, p. 110) credita em boa medida o processo de recriação poética da infância às experiências da poeta com a tradução do livro *Minha vida de*

menina, iniciada já “nos primeiros anos de sua permanência no Brasil” e às vivências em Minas Gerais. Para a comentadora:

o exercício de traduzi-lo se tornou como uma viagem ao passado, à vida interiorana de 60 anos antes e, por associações que têm sua própria lógica, abriu uma porta para seu próprio passado, para a recriação poética do pequeno vilarejo na Nova Escócia onde passou a infância. Recordar, traduzir: dupla viagem cujas trilhas apenas em parte estão traçadas; a outra parte cabe construir ao longo do caminho. (PRZYBYCIEN, 2015, p. 110).

A partir da abertura dessa porta, Bishop reelaborou suas memórias de infância em poesia, em “*Elsewhere*”, em seu livro seguinte, “*Geography III*”, e também em prosa, em contos como “A Ratinha do Campo”, “Gwendolyn” e “Na Aldeia”, em inglês “*In the Village*”.

Em carta a Kit e Ilse Barker, amigos que conheceu durante o período em Yaddo, em 1952, ela alude ao fato de que estar em Samambaia é revigorante e afeta sua escrita positivamente¹⁷³:

Gosto tanto daqui que a toda hora penso que morri e fui para o céu, um prêmio totalmente imerecido. Meu sangue da Nova Inglaterra me diz que não pode, não pode ser verdade. Fugir pode não dar certo; se a gente está feliz de verdade, é inevitável que entre em parafuso e não consiga nunca mais escrever nada — mas ao que parece esta ideia — tal como a maioria das teorias psicológicas a este respeito — é totalmente errônea. (BISHOP, 2012b, p. 254).

Na mesma carta, ela diz estar escrevendo contos, entre eles “*In the Village*”, e que já terminou vários deles, algo que não era capaz de fazer há anos. Em 1953, também em carta ao casal Barker, ela volta ao tema e afirma estar “se interessando muito pela arte do conto” (Ibidem, p. 289). Então, já publicara “Gwendolyn” na *New Yorker* (em fevereiro de 1953), uma “narrativa passada na Nova Escócia do tempo de sua infância escrita durante seus primeiros anos em Samambaia” (GIROUX, 2012, p. 16).

“*In the Village*” seria publicado pela mesma revista em dezembro daquele mesmo ano; sobre ele, ela escreveu que:

sempre escrevi uns poemas em prosa de vez em quando. Creio que ‘*In the Village*’ também não deixa de ser isso — mas agora estou levando a coisa

¹⁷³ Embora a poeta viesse depois a ter problemas para escrever, dos quais se queixa em cartas a amigos, neste momento esse não era o quadro,

mais a sério, pensando nas *peessoas* (BISHOP, 2012b, p. 289, grifo da autora).

Este pensar nas *peessoas* talvez se deva ao fato de que se trata de um texto verídico: “essa história é só prosa poética. E é totalmente autobiográfica” (Ibidem, p. 310). Ao mesmo tempo em que escrevia esses contos, ela traduzia, com a ajuda de Lota, o livro *Minha Vida de Menina*, processo durante o qual “aprendeu muito (...) sobre a arte de obter ‘absoluta naturalidade de tom’, a qualidade que ela mais admirava em Herbert, ao adotar uma voz infantil” (TRAVISANO, 1989, p. 167-168, tradução nossa). Tal naturalidade se estende a “*Elsewhere*”, em poemas como “*Manners*”, “*Sextina*” e “*First Death in Nova Scotia*”. Embora o conto tenha sido incluído pela própria autora entre as duas partes do livro, tal decisão foi “virtualmente ignorada pelos editores subsequentes da poesia de Bishop”¹⁷⁴ (CLEGHORN e ELLIS, 2014, p. 16, tradução nossa).

O enredo do conto apresenta uma mulher, numa pequena aldeia da Nova Escócia, que passa por várias provas de costura de um vestido roxo, a primeira roupa colorida que usará após um longo período de luto. À sua volta, sua família, em cuja casa ela chegou após a perda que a colocou no estado em que está, tenta dar suporte a ela, assistindo-a em sua dor, cuidando das coisas que trouxe consigo e as arrumando. Há uma menina, filha desta mulher, que assiste a tudo ao longo dos dias, à margem do que está acontecendo, na casa onde todos moram ou se aventurando pela região da aldeia. A criança passa por belos lugares e ocupa-se de tarefas simples e bem peculiares de regiões rurais, como levar a vaca para pastar, comprar isto ou aquilo no armazém próximo, e ir à ferraria onde ouve o tilintar do trabalho do ferreiro. Mas onde quer que esta criança vá, há o eco de um grito “que ninguém ouve”, mas que está “suspenso, inaudível, na memória — no passado, no presente e nos anos que os separam” (BISHOP, 2014a, p. 77). A descrição deste grito é o que abre o conto, constituindo seu primeiro parágrafo.

Sabemos o que se passa por um narrador em terceira pessoa, que não é onisciente. Ele compartilha o que sabe com a menina e é preciso transitar nos não

¹⁷⁴Inclusive, na edição de sua poesia completa que utilizamos como fonte primária nesta pesquisa o conto não figura entre as partes, embora seja uma importante mediação entre elas. Cleghorn e Ellis levantam a hipótese de que há menos interesse pela prosa de Bishop do que por sua poesia, com a qual concordamos, e colocam ainda a questão de que talvez o conto não tenha sido considerado pelos editores como prosa poética (2014, p. 16). Seja este o caso ou não, acreditamos que o simples fato de o texto fazer parte da edição original do livro, como parte de seu projeto original, já seria o suficiente para mantê-lo no lugar.

ditos, nos silêncios e prantos das demais personagens para entender tudo o que está ocorrendo. Juntando os pedaços da narrativa, sabemos que a mulher esta de volta a sua cidade natal com a criança após um tratamento psiquiátrico malsucedido. Ao final, o quarto vazio, onde a mulher dera o grito, é o índice de sua partida e do retorno à instituição psiquiátrica. A impressão do som do grito é o que permanece para a menina.

Ao longo da história, entretanto, temos longos interlúdios da menina em suas atividades, passeando pelos campos, em belos lugares. De certa forma, são momentos de infância idílica, de incursões na natureza e despreocupação, que Trivisano aponta como o ressoar de um tema familiar: “a necessidade de escapar de realidades perturbadoras em uma esfera de belezas permanentes, lúcidas. A criança aprende, entretanto, que não pode escapar verdadeiramente da perda real” (1989, p. 172, tradução nossa).

A inserção do conto entre as duas partes é importante para o entendimento do tratamento que Bishop dá, cada vez mais intensamente, à memória em sua obra. A primeira parte apresenta a errância em sua forma mais vívida, em poemas que tematizam diretamente na experiência com a viagem, com o outro e a cultura; a segunda volta no tempo e no espaço, para a Nova Escócia dos primeiros anos da autora, para agora lançar um olhar adulto aos acontecimentos da infância, que emergem na poesia. “*In the Village*” é mais que um interlúdio: é uma chave de leitura para os poemas que compõem “*Elsewhere*” e que analisaremos a partir de agora.

5.3 ELSEWHERE, A SEGUNDA PARTE

Os poemas da segunda parte de *Questions of Travel* apresentam uma aparente parada abrupta no fluxo de movimento que temos buscado evidenciar na obra da autora. O conjunto representa, como “*In the Village*” prenuncia, uma volta à Nova Escócia por meio da memória que permite a reelaboração da infância nos textos, que abordam situações localizadas.

A divisão de *Questions of Travel* em duas partes, uma com onze e outra com oito poemas, fala um pouco sobre a tematização do local em que Bishop está e do seu passado. A primeira parte está intensamente ligada a este lugar brasileiro que

Bishop ocupa e seus contatos e confrontos com o cotidiano, a história, a paisagem e a cultura locais, enquanto que a segunda reelabora a memória de um passado localizado principalmente na infância, junto aos avós na Nova Escócia, conforme sinalizado por Przybicien. As duas partes estão interligadas na medida em que a autora só poderá poetizar os temas da segunda por meio da primeira. Conforme Lloyd Schwartz, em entrevista concedida em 2007,

encontrar um lar lá [no Brasil] foi temporário, mas durou um certo período. O Brasil deu-lhe as condições para escrever sobre sua infância em Massachusetts e na Nova Escócia. A experiência traumática da orfandade, de ter uma mãe que enlouqueceu e não podia ser sua mãe – são temas sobre os quais ela certamente tentara escrever a respeito, mas nunca de maneira satisfatória para si até que passasse a viver no Brasil. Então, enquanto escrevia poemas sobre as crianças pobres nas favelas do Rio, pajés na Amazônia e a invasão da América Latina pelos espanhóis, escrevia também histórias e poemas extraordinários sobre sua infância na Nova Escócia.(...) Eles [os textos] emergem dela no Brasil. (2007, p. 3, tradução nossa).¹⁷⁵

Dois dos poemas a que Schwartz se refere são provavelmente “*The Riverman*” e “*Brazil, January 1, 1502*”¹⁷⁶, ambos da primeira parte de *Questions of Travel*, exemplificando a maneira como ela lida com o Brasil em sua escrita; ele se refere também a poemas da segunda parte, em especial “*Manners*”, “*Sestina*”, “*First Death in Nova Scotia*” e “*Filling Station*”. São textos nos quais se percebe o retorno à infância, com uma elaborada reconstrução do passado mediada pela vivência brasileira, um processo que traria novo alcance à poética de Bishop. A expressão de subjetividade que se insinuava desde o primeiro livro, que transgredia a moralidade religiosa de Marianne Moore e que já se mostrara, sutilmente, em outras peças, agora se afirma com mais intensidade. Trata-se também de um movimento de afirmação de uma voz poética e pessoal cada vez mais madura. Em seu prefácio à edição de *Poemas do Brasil*, Britto dá uma pista sobre este processo:

Havia alguns anos que a poeta vinha sistematicamente buscando o sul: antes de vir para o Brasil — o lugar onde terminou permanecendo por mais tempo — residira nove anos em Key West, uma ilha tropical no sul da Flórida, viajara pelo México e conhecera o Haiti. Esse fato, juntamente com

¹⁷⁵Esta entrevista ocorreu quando do lançamento do livro *Elizabeth Bishop: Poems, Prose and Letters*, organizado pelo próprio Schwartz e por Robert Giroux. Foi concedida a Rich Kelley para a e-newsletter de The Library of America (tradução nossa). Esta nota aparece no capítulo 1, mas optamos por resgatá-la neste ponto para aprofundar o entendimento.

¹⁷⁶Schwartz se refere à uma invasão espanhola; considerando que a autora escreve sobre o Brasil, pensemos em exploração portuguesa.

a lembrança de que o título de seu primeiro livro é *North & South*, poderia nos levar a imaginar que o norte representava para Bishop alguma coisa de confinante, da qual ela passou a primeira parte de sua vida fugindo. Assim, as sucessivas viagens ao sul seriam para Bishop tentativas de procurar, em paragens mais cálidas e permissivas, um ambiente mais propício à afirmação de sua sexualidade do que o norte frio e calvinista de sua infância e adolescência. Porém essa agradável simetria é quebrada por um fato discordante: foi nas terras setentrionais do Canadá que Bishop, na infância, conheceu pela primeira vez o afeto que passou o resto da vida tentando reencontrar. (BISHOP, 1999, p. 9).

O “fato discordante” que Britto aponta nos parece, na verdade, o motor inicial da errância de Bishop. O “afeto que passou o resto da vida tentando reencontrar” foi perdido exatamente pelas condições do norte, “frio e calvinista”, pouco receptivo às necessidades da menina, ou da jovem Bishop. O afeto já lhe era conhecido e caro, e perdê-lo criou a necessidade de empreender a busca, que impeliu suas viagens reais rumo ao sul. As vivências que encontra ao longo de seus percursos permitem que a autora estabeleça uma mediação e redundam na produção da poesia da segunda parte de *Questions of Travel*. O movimento rumo ao sul em *North & South* é um percurso efetivo, verificado na maneira pela qual os poemas estão organizados e corroborado pelo percurso real, de viagem, que o próprio Britto sublinha, começando no Canadá e terminando no Brasil. Em alguma medida, conforme Schwartz parece apontar, o encontro do afeto, nas relações que estabelece no Brasil, é algo que a transporta aos primeiros anos de sua infância e a faz elaborá-la em sua poesia. Esse afeto encontrado, é importante dizer, não está apenas no estabelecimento do relacionamento amoroso com Lota de Macedo Soares (embora este seja certamente bastante significativo, talvez o mais importante de todos), mas também nas relações que ela percebe no dia a dia e na vocação brasileira para a cordialidade e a abertura. Em suas cartas, ela cita a maneira como o episódio da relação alérgica, que ocorre quase que imediatamente após sua chegada no país, a faz consciente da afetividade brasileira¹⁷⁷. Em seus poemas, vemos uma ampliação crescente de sua lírica amorosa ao longo do tempo, como em “*Insomnia*” e “*The Shampoo*”, e da manifestação mais clara (embora não explícita ou transparente) da sexualidade “invertida”/proibida, como vemos em “*Insomnia*” e “*The Riverman*”. Esse é o movimento que lhe permite resgatar a primeira infância e o afeto que recebera

¹⁷⁷A carta à Anny Baumann, de 08 de janeiro de 1952, já foi citada anteriormente, mas certamente merece menção neste ponto. A autora escreve que “os brasileiros ficam na maior animação quando tem alguém doente – acho que minha doença fez com que eles se afeiçoassem a mim (...) há dez anos que não me sinto tão feliz” (BISHOP, 2012b, p. 236).

então, mediado por uma vida inteira de andanças e então reelaborado em criação poética.

O primeiro poema da segunda parte, “*Manners*”, já é um mergulho na infância. Ele destoa da produção da autora ao deixar de fora as descrições vívidas para se focar em um fato, um percurso feito por um avô e uma criança que é o eu lírico do poema. Há alternância de falas das personagens, numa narrativa simples e direta, que aborda uma série de lições dadas pelo homem à criança. Diferente dos poemas extremamente visuais da primeira parte, o conhecimento não chega pelos sentidos, por meio da observação, mas pela palavra: o texto é despojado de qualquer elemento que desvie a atenção da instrução do avô para o eu lírico. No poema “*At the Fishhouses*” (de *A Cold Spring*) ela já aborda a relação entre conhecimento que advém dos sentidos e a noção de que este conhecimento é histórico:

*It is like what we imagine knowledge to be:
dark, salt, clear, moving utterly free,
drawn from the cold hard mouth
of the world, derived from the rocky breasts
forever, flowing and drawn, and since
our knowledge is historical, flowing and flown.*¹⁷⁸
(BISHOP, 1983, p. 66)

Em “*Manners*”, o conhecimento lhe chega não pelos sentidos, na análise daquilo que percebe no mundo, mas pela palavra, mediada por uma relação de afetividade — do eu lírico com o avô — e pelo intelecto. É a palavra que lhe oferece conhecimento acerca de outras relações. Desta forma, conforme Costello, “Dentro de seus escritos [a poeta] nos confronta com os limites do nosso conhecimento (e do dela)” (2003, p. 335, tradução nossa)¹⁷⁹.

A generalidade das lições confere universalidade ao poema: o aprendizado de boas maneiras está eminentemente ligado à vivência da infância, com a transmissão de regras de convivência social que aprendemos em casa, com aqueles

¹⁷⁸É assim que imaginamos a verdade:/ escura, salgada, límpida, movente, totalmente livre,/ colhida na boca fria e dura/ do mundo, derivada dos peitos pétreos/ para sempre, fluindo e colhida, e como/nosso saber é histórico, fluida e fugidia. (BISHOP, 2012a, p. 187).

¹⁷⁹Esta citação de Costello é na verdade uma citação de Jacqueline Rose acerca de Sylvia Plath, que Costello estende à poética de Bishop. Rose capta em seu livro *The Haunting of Sylvia Plath* o mesmo tipo intrusão do pessoal na obra poética feita pelos críticos ao analisar os poemas de Bishop, com a criação de um mito personalizado e psicologizado, que chega a reduzir a escrita a um processo terapêutico em lugar de considerá-la como elaboração racional sobre o real por meio da representação poética.

que são nossas primeiras referências de comportamento, ou seja, nossos familiares. O eu lírico faz um caminho para o passado para reviver esses ensinamentos e a relação de cuidado e afeto com um adulto que foi um referencial para ele. A situação não está recortada do passado e mostrada como se fosse presente, mas lembrada por um eu lírico que retorna às suas memórias para elaborá-las. O fato está no passado, um passado longínquo, e é recontado no presente do eu lírico que relembra o cuidado a ele dispensado.

Manners
For a child of 1918

*My grandfather said to me
as we sat on the wagon seat
"Be sure to remember to always
speak to everyone you meet."*

(5) *We met a stranger on foot.
My grandfather's whip tapped his hat.
"Good day, sir. Good day. A fine day."
And I said it and bowed where I sat.*

*Then we overtook a boy we knew
with his big pet crow on his shoulder
"Always offer everyone a ride;
don't forget that when you get older.*

(15) *my grandfather said. So Willy
climbed up with us, but the crow
gave a "Caw!" and flew off. I was worried.
How would he know where to go?*

*But he flew a little way at a time
from fence post to fence post, ahead;
and when Willy whistled he answered.
(20) "A fine bird," my grandfather said,*

*"and he's well brought up. See, he answers
nicely when he's spoken to.
Man or beast, that's good manners.
Be sure that you both always do."*

(25) *When automobiles went by,
the dust hid the people's faces,
but we shouted "Good day! Good day!
Fine day!" at the top of our voices.*

*When we came to Hustler Hill,
(30) he said that the mare was tired,
so we all got down and walked,
as our good manners required.¹⁸⁰(BISHOP, 1983, p. 121-122)*

¹⁸⁰ Este poema, até onde pudemos verificar, nunca teve uma tradução publicada em língua portuguesa. Por isso, apresentamos uma tradução literal, sem pretensões poéticas: Boas maneiras/ para uma criança de 1918/ Meu avô me disse/ enquanto estávamos no banco da charrete/ "Tenha

Em termos formais, trata-se de um poema em oito quartetos, rimados no segundo e no quarto versos, esquema abcb defe e assim sucessivamente. A epígrafe o dedica a uma criança de 1918. Os versos são trímetros jâmbicos, com algumas variações, mas o poema tem o ritmo marcado, constante e praticamente regular. O eu lírico é percebido de imediato no primeiro verso da estrofe inicial: *“My grandfather said to me/ as we sat on the wagon seat,/ ‘Be sure to remember to always/ speak to everyone you meet’.*”¹⁸¹ (BISHOP, 1983, p. 121).

O texto apresenta uma série de lições de boas maneiras do avô para o eu lírico, que é uma criança, durante o percurso feito na carroça que o velho conduz; não sabemos de onde vêm, ou para onde vão, mas o movimento é contínuo. Os versos curtos, em uma linguagem direta, simples e cotidiana, mostram a intenção de se fazer entender claramente, talvez por uma criança bastante pequena, além de demonstrar um conhecimento que provém da experiência, não de qualquer outra fonte. São valores comuns de cortesia para com seres humanos, de qualquer idade, e mesmo com animais — o corvo e a égua que puxa a carroça, que aparecem mais adiante. O homem simples, como demonstra o fato de conduzir uma carroça numa estrada de terra, transmite esses valores com paciência e sobriedade sábias. Ao encontrarem os automóveis, o confronto é entre o velho e o novo: os carros se movem rápido e as pessoas neles não chegam a ser vistas, escondidas na poeira levantada pelos veículos. Novos tempos chegam em que as boas maneiras parecem antiquadas, bem como a importância de educar os mais jovens ou ouvir os mais velhos — o poema captura um interlúdio entre o tempo antigo, ao qual o velho pertence, e o novo, que é presente embora seja também o futuro para a criança. A trivialidade das lições e do episódio mascaram a proximidade entre a criança e seu

certeza de se lembrar sempre/ de cumprimentar a quem quer que encontre.”// Encontramos um estranho a pé./ O chicote de meu avô tocou seu chapéu./ “Bom dia, senhor. Bom dia. Um ótimo dia.”/ Eu disse e me inclinei no meu assento.// Então passamos por um menino conhecido/ com seu grande corvo de estimação no ombro./ “Sempre ofereça uma carona a quem quer que seja;/ não se esqueça disso quando ficar mais velha,”// meu avô disse. Então, Willy/ subiu com a gente, mas o corvo/ fez “Cuál” e saiu voando. Fiquei preocupada./ Como ele ia saber pra onde ir?// Mas ele voava um pouquinho de cada vez/ de cerca em cerca, adiante;/ e quando Willy assobiava, ele respondia./ “Um bom pássaro”, meu avô disse,// “e foi bem criado. Veja, ele responde/ direitinho quando falam com ele./ Homem ou fera, isso são boas maneiras./ Tenham certeza de sempre demonstrá-las.”// Quando os automóveis passavam por nós,/ a poeira escondia o rosto das pessoas,/ mas nós gritamos “Bom dia! Bom dia! Um ótimo dia!” com toda a força.//Quando fomos a Hustler Hill,/ ele disse que a égua estava cansada,/ então nós todos descemos e caminhamos,/ como nossas boas maneiras mandavam. (tradução nossa).

¹⁸¹Meu avô me disse/ enquanto estávamos no banco da charrete/ “Tenha certeza de se lembrar sempre/ de cumprimentar a quem quer que encontre.” (tradução nossa).

avô, destinados a futuros muito distintos: ele pertencendo ao mundo das carroças, enquanto ela conhecerá o mundo dos carros e do caráter efêmero das relações entre as pessoas.

Cada elemento presente tem uma função específica e serve ao propósito maior de oferecer ao avô o substrato para uma nova lição. Primeiro o estranho, a quem o eu lírico é instado a cumprimentar; depois o menino, alguém que ambas as personagens conhecem e a quem eles oferecem uma carona; o corvo, que é também um alguém “educado” pelo dono, o que evidencia o resultado do aprendizado; então os automóveis, que mostram que não importa o que mude no mundo — a tecnologia, as relações — as boas maneiras são e serão essenciais; e, finalmente a égua, que traz o reconhecimento da necessidade do outro, ou seja, a noção de alteridade e empatia.

A linguagem é um elemento fundamental no desenrolar da ação que nos é apresentada. Linguagem é conhecimento em si e a palavra do avô é fundamentalmente direcionada ao eu lírico: não vemos o velho se dirigir aos passantes, salvo na sétima estrofe, quando cumprimenta os ocupantes dos automóveis. Ele fala apenas com o eu lírico até que cheguemos à quinta e à sexta estrofes, nas quais a audiência inclui Willy, o menino: *“A fine bird,” my grandfather said, // “and he’s well brought up. See, he answers/ nicely when he’s spoken to./ Man or beast, that’s good manners./ Be sure that you both always do.”*¹⁸² (BISHOP, 1983, p. 121).

O corvo é também um símbolo de inteligência por fazer uso da linguagem: embora tradicionalmente na poesia sua figura esteja associada a elementos sombrios, como a morte e a separação, trata-se de uma ave extremamente inteligente, capaz de usar ferramentas e aprender a falar¹⁸³; a autora o personaliza através do pronome *he*. O animal grasna/ fala e se vai, deixando o ombro do dono e criando tensão no eu lírico, pela possibilidade da perda. Entretanto, ele continua na

¹⁸² “Um bom pássaro”, meu avô disse, // “e foi bem criado. Veja, ele responde/ direitinho quando falam com ele./ Homem ou fera, isso são boas maneiras./ Tenham certeza de sempre demonstrá-las.”/. (tradução nossa).

¹⁸³ Em *“The Raven”*, Poe já usara o corvo com uma finalidade parecida devido à sua capacidade de mimetizar sons da fala humana, embora não se trate de uma criatura racional, embora inteligente. Ele comenta sua opção pelo animal em *A Filosofia da Composição*, ensaio no qual discute as escolhas poéticas de seu poema mais famoso (POE, 1999, p. 107). Um papagaio fora considerado, mas a ave negra foi escolhida por parecer mais adequada ao tom do poema. Também aqui o corvo é adequado devido ao fato de que no interior dos Estados Unidos, nas áreas rurais, trata-se de componente da fauna nativa.

vista de Willy e seus acompanhantes, respondendo quando chamado, acenando com a possibilidade de retorno, mesmo tendo se afastado. Na sequência, o avô faz suas considerações sobre sua educação nos versos já citados, mostrando que o resultado do aprendizado é reconhecimento positivo.

“*Manners*” é um poema sobre retorno: o que se aprende a partir da afetividade e da razão, associadas pela linguagem, nos mantém próximos daquilo que mais importa. A imagem do corvo, que não volta, mas continua na vista daquele com quem mantém uma relação, é a potencialidade do retorno, embora o mundo se apresente mutante, a ponto de quase se perder de vista aquilo que importa. Esse é o retorno de Bishop aos seus momentos de infância, mediados pela memória na sua recriação pela linguagem poética. A memória é o que a transporta não apenas no espaço, mas também no tempo, para poder realizar tal reelaboração.

O poema seguinte a “*Manners*” é “*Sestina*”, que também promove um deslocamento temporal e geográfico. Se o “*Manners*” traz a figura sábia e paciente do avô no relato de uma criança (que é o eu lírico), este mostra a avó e uma menina (sua neta), personagens sobre as quais o eu lírico discorre.

O título chama a atenção para a forma da sextina, cuja escolha em especial é significativa: criada por Arnaut Daniel no século XII, é considerada uma forma especialmente fechada e difícil, além de evidentemente antiga, e remete à ideia de passado e à tradição poética. A sextina é composta de um esquema rígido de rimas em seis sextetos e um terceto final, no qual a repetição das palavras finais dos versos é mandatória segundo uma sequência determinada: *abcdef* na primeira estrofe e *faebdc* na segunda. O esquema se repete em cada estrofe subsequente em relação à estrofe anterior. No terceto final aparecem todas as palavras que se repetem ao final dos versos das estrofes anteriores (seis palavras no total) em posição tônica nesses últimos três versos. Reproduzimos o poema a seguir como exemplo da forma sextina e para que as considerações fiquem mais claras:

Sestina

*September rain falls on the house.
In the failing light, the old grandmother
sits in the kitchen with the child
beside the Little Marvel Stove,
(5) reading the jokes from the almanac,
laughing and talking to hide her tears.*

She thinks that her equinoctial tears

*and the rain that beats on the roof of the house
were both foretold by the almanac,
(10) but only known to a grandmother.
The iron kettle sings on the stove.
She cuts some bread and says to the child,*

*It's time for tea now; but the child
is watching the teakettle's small hard tears
(15) dance like mad on the hot black stove,
the way the rain must dance on the house.
Tidying up, the old grandmother
hangs up the clever almanac*

*on its string. Birdlike, the almanac
(20) hovers half open above the child,
hovers above the old grandmother
and her teacup full of dark brown tears.
She shivers and says she thinks the house
feels chilly, and puts more wood in the stove.*

*(25) It was to be, says the Marvel Stove.
I know what I know, says the almanac.
With crayons the child draws a rigid house
and a winding pathway. Then the child
puts in a man with buttons like tears
(30) and shows it proudly to the grandmother.*

*But secretly, while the grandmother
busies herself about the stove,
the little moons fall down like tears
from between the pages of the almanac
(35) into the flower bed the child
has carefully placed in the front of the house.*

*Time to plant tears, says the almanac.
The grandmother sings to the marvellous stove
and the child draws another inescrutable house.
(BISHOP, 1983, pp. 123-124)*

As palavras que compõem as rimas nos sextetos são *house*, *grandmother*, *child*, *stove*, *almanac* e *tears*, sublinhadas no terceto. A antiguidade da forma também ressalta o retorno ao passado. É, a nosso ver, significativo que a poeta empregue uma forma tão antiga para construir um poema sobre uma situação no passado. A estrutura espiralada de repetições sucessivas isola o episódio, fechando-o na mesma rede semântica e sonora. O isolamento é reforçado pelo ambiente descrito, bastante restrito. A cena toda acontece numa cozinha, que protege as personagens do frio e da chuva que as cercam (embora haja um momento em que o frio invada os espaços). Se em “*Manners*” a voz do avô é importante e toma boa parte do poema, em “*Sestina*” a avó tem uma voz restrita, que diz apenas “*It's time for tea now*”, no verso 13. Há, no entanto, outras vozes: fogão e o almanaque comentam o episódio, emitindo sentenças sobre o que vai acontecer na quinta e na

sétima estrofes, sem entretanto esclarecer o que se avizinha. A narrativa é construída por aquilo que não se diz, criando uma impressão de tristeza profunda.

A despeito de elaborar a infância de Elizabeth, conforme Schwartz sinaliza em sua entrevista anteriormente citada, trata-se de um poema em que surgem vários níveis de distanciamento. O título, que enfatiza a escolha formal pela sextina¹⁸⁴, distancia Bishop enquanto produtora do texto, chamando atenção para a forma em primeiro lugar. Os meandros da formalidade são enfatizados por meio deste recurso e a distância entre poeta e eu lírico, já um pressuposto da poesia, é aumentada. A posição deste eu lírico como observador aprofunda ainda mais tal impressão, pois a avó e a menina são personagens daquilo que ele descreve. O eu lírico vê as lágrimas da avó, que as esconde da menina, e há uma atmosfera de tristeza em todo o poema: ela enche a casa e mesmo as xícaras. Há um mistério triste que a avó conhece (e que a entristece), mas que para a menina é intuição (talvez inconsciente) manifestada nos botões de lágrimas do homem desenhado na quinta estrofe. Embora intua algo, a criança mostra o desenho à avó com satisfação, o que reforça a impressão de que o que sabe, sabe sem se dar muita conta disso. É necessário que o olhar maduro do presente se desloque para o passado para que estes sinais de tristeza apareçam e sejam sublinhados no poema. Assim, acreditamos ter evidências para tratar a memória como um tipo de *transporte*, que permite a elaboração de elementos de singularidade e subjetividade na poesia bishopiana.

Os poemas seguintes são, como “*Manners*”, sobre eventos localizados na infância e reelaborados, com alto grau de subjetividade. O texto seguinte a “*Sestina*”, “*First Death in Nova Scotia*”, apresenta um contato precoce com a morte de outra criança, um primo do eu lírico. De acordo com Travisano,

ela se projeta emocionalmente em vários objetos que estão no quarto frio em que está o caixão, objetos que a criança identifica com o primo numa tentativa de trazê-lo à vida por meio deles. Enfrentar a realidade da morte é simplesmente demais para ela, e isso confirma o quão intensa a dor é. Ela deve ser mantida à distância. (1989, p. 171, tradução nossa, grifo do autor).

¹⁸⁴C. K. Doreski comenta ainda que “diferente da sextina anterior, “*A Miracle for Breakfast*”, este poema relaxa magicamente em sua forma rígida. Este quadro da infância se adapta tão suavemente à sua forma que Bishop se sente compelida a mudar o título do manuscrito “*Early Sorrow*” para “*Sestina*”, talvez em dúvida se sem um sinal tão claro os leitores apreciariam seu virtuosismo” (1993, p. 9).

Assim, o poema apresenta uma ligação com a situação de *“In the Village”*, já que ambos os textos tematizam perdas traumáticas e difíceis, colocadas em um segundo plano — o grito que permanece; os objetos que tomam a frente, tornando a perda uma espécie plano de fundo.

O poema seguinte a este é *“Filling Station”*, que apresenta uma outra interface de contato com a primeira parte do livro, como veremos. Em termos formais, ele é composto por seis estrofes que variam entre seis e oito versos, nas quais o eu lírico é o observador de um posto de gasolina numa estrada durante uma parada para reabastecer. A localização do posto não é clara, mas ele não está no Brasil¹⁸⁵. O texto é intensamente descritivo, caracterizando um local restrito, que é o citado posto de gasolina.

O último verso da primeira estrofe — *“Be careful with that match!”*¹⁸⁶ (BISHOP, 1983, p.127) — é uma exclamação que nos leva a acreditar que o eu lírico não está só, pois se dirige a um outro indivíduo para recomendar cuidado, uma vez o posto lhe parece sujo e assustador. Entretanto, esta ideia de cuidado vai se ampliando, deixando de ser sobre ter prevenção com o local para o cuidado que *alguém* tem com este local, apesar da primeira impressão. À medida que as estrofes se sucedem, este cuidado é percebido primeiro na figura da família, na relação de paternidade; em seguida é apresentada a mobília e o cachorro (junto com a ideia de que não apenas há uma família, mas que as pessoas que a integram moram no posto); então, são descritas revistas em quadrinhos, que colorem o ambiente e nos fazem crer que os filhos são crianças. A ideia de familiaridade vai crescendo, até que na quarta estrofe há uma nova descrição, que suscita questionamentos expressos na quinta estrofe. Nelas, lemos:

*Some comic books provide
the only note of color —
of certain color. They lie
upon a big dim doily
(25) draping a taboret
(part of the set), beside
a big hirsute begonia.*

*Why the extraneous plant?
Why the taboret?*

¹⁸⁵Uma vez que a primeira parte do livro chama-se *“Brazil”*, o subtítulo *“Elsewhere”* indica qualquer outro lugar, não sabemos qual, que não o Brasil. O local não é também nos EUA, pois a marca citada — ESSO—SO—SO—SO — seria EXXON.

¹⁸⁶Cuidado com esse fósforo! (BISHOP, 2012a, p. 289).

(30) *Why, oh why, the doily?
(Embroidered in daisy stitch
with marguerites, I think,
and heavy with gray crochet.)*¹⁸⁷
(BISHOP, 1983, p.128)

Há uma presença não vista ou descrita, mas intuída, a da figura materna. A ideia de familiaridade, que vinha crescendo, ganha ainda mais força pela metonímia: a mãe não aparece em momento algum, mas os detalhes denunciam que ela é alguém importante:

Somebody embroidered the daily
(35) *Somebody waters the plant
Or oils it, maybe. Somebody
arranges the rows of cans
so that they softly say:
ESSO—SO—SO—SO*
(40) *to high-strand automobiles.
Somebody loves us all.*¹⁸⁸
(Idem)

“*Filling Station*” remete ao poema “*Questions of Travel*” da primeira parte do livro: neste também há uma parada em um posto de gasolina, onde se percebe algo fora do comum:

(35) *—Not to have had to stop for gas and heard
the sad, two-noted, wooden tune
of disparate wooden clogs
carelessly clacking over
a grease-stained filling-station floor.*
(40) *(In another country the clogs would all be tested.
Each pair there would have identical pitch.)*¹⁸⁹
(Ibidem, p. 94)

Em “*Questions of Travel*”, a ideia de parar para abastecer é uma experiência possível na viagem e marcada pela percepção da diferença – os tamancos, tristes,

¹⁸⁷ Há revistas em quadrinhos —/ o único toque de cor/ bem definida— largadas/ sobre o caminho de mesa/ que enfeita um banquinho (o qual/ combina com os outros móveis),/ e uma begônia hirsuta// Por que essa planta deslocada?/ Por que o banquinho? Porquê,/ por que o caminho de mesa?/ (Bordado em ponto de cruz/ com margaridas, creio eu,/ e um pesado crochê cinzento.) (BISHOP, 2012a, p. 289 e 291).

¹⁸⁸ Alguém bordou esse pano./ Alguém põe água na planta,/ ou óleo, sei lá. Alguém/ dispõe as latas de modo/ a faze-las sussurrar:/ ESSO—SO—SO—SO/ pros automóveis nervosos./ Alguém nos ama, a nós todos. (BISHOP, 2012a, p. 291).

¹⁸⁹ — Não ter parado num posto de gasolina e ouvido/ a melancólica melodia de madeira, com duas notas só,/ de um par de tamancos descasados/ pisando sonoros, descuidados,/ um chão todo sujo de graxa./ (Num outro país, os tamancos seriam todos testados./ os dois pés produziriam exatamente a mesma nota.) (BISHOP, 2012a, p. 229).

soam cada pé num tom, o que em outro país não ocorreria pois haveria o cuidado de garantir que eles tivessem o mesmo som. Em *“Filling Station”* temos um lugar mais interiorizado, no qual há sinais de que existe realmente um cuidado, percebido nos detalhes providenciados para que o ambiente se torne mais acolhedor para a família. Se em *“Questions of Travel”* a percepção é de um eu lírico que nota e assinala o diferente (o que lhe parece estranho e incomum), em *“Filling Station”* essa percepção é muito mais interiorizada, não ligada à experiência, mas ao plano emocional. A força emocional cresce a partir da primeira estrofe, na qual o que se enfatiza é a sujeira do local; a proximidade vai se acentuando à medida que os versos se sucedem, com a inserção da figura do pai, dos filhos, da mobília e do cão e a metonímia que nos leva a inferir a mãe, presente em sua ausência.

A ligação dos dois poemas, *“Questions of Travel”* e *“Filling Station”*, cada um em uma parte do livro, parece estabelecer uma ligação entre o processo de viagem enquanto deslocamento geográfico efetivo, no qual estão implicadas descobertas e o contato com outras realidades passíveis de representação, ou seja, movimento que contribui para a criação de uma poética — e a experiência da interioridade, que também se estabelece como movimento. Como em *“Manners”*, em que se vê o retorno no tempo e no espaço ao território da infância, marcado pelas vivências na Nova Escócia, recordadas, recortadas e representadas como poesia da qual emerge uma subjetividade que resulta das visões de mundo sucessivas acumuladas ao longo do processo de movimento. Considerando o todo do livro, quando em *“Arrival at Santos”* anuncia *“we are driving to the interior”*¹⁹⁰ (BISHOP, 1983, p. 90), é também a isso que acreditamos que ele se refere.

Em *“Sandpiper”* há uma alusão importante a este processo de interiorização no deslocamento do pássaro em direção ao sul e também importantes menções ao movimento. Diferente dos poemas que reelaboram a infância, trata-se de um poema que lida com esta interiorização de maneira mais ampla e que evoca o próprio fazer poético e a multiplicidade de visões com a qual o poeta se depara no mundo contemporâneo. O pássaro é personificado como *he* e suas agruras perante o mundo são contadas pelo eu lírico, enquanto o animal migra. Nos versos *“He runs, he runs to the south, finical, awkward,/ in a state of controlled panic, a student of*

¹⁹⁰Vamos de carro para o interior. (BISHOP, 2012a, p. 221).

Blake.¹⁹¹ (BISHOP, 1983, p. 131), vê-se a personificação, a ideia de migração e temos o contato com dois outros poetas: o primeiro é William Blake, citado nominalmente; o segundo é Baudelaire.

Começamos a pensar nessas presenças pelo poeta francês. O poema guarda uma intertextualidade com o poema “O Albatroz”. Neste, o poeta, comparado ao “monarca do azul”, é trazido pelos marinheiros ao convés de um navio, onde sua própria grandeza o impede de andar; o poeta não mais se encaixa no mundo, ou o mundo prescinde dele. O pássaro de Bishop é o maçarico (*sandpiper*), também desajeitado — não por ter sido deslocado de seu lugar por excelência, mas por ser caracterizado como num pânico controlado (“*in a state of controlled panic*”, como lemos no original). Não é o mundo que o rejeita, como no poema de Baudelaire. O mundo, na verdade, traz tantas indeterminações que o poeta procura alguma coisa, procura talvez a matéria mesma de sua poesia, nos detalhes que a viagem na vastidão implica, no panorama que ele cria em sua mente: “*The world is a mist. And then the world is/ minute and vast and clear*” (Ibidem, p. 131)¹⁹².

Acerca de Blake, ele está claramente indicado ao final da primeira estrofe. O pássaro é um “discípulo de Blake” (BISHOP, 2012a, p. 293) que pousa na praia e se atenta para a areia sob seus pés:

— *Watching, rather, the spaces of sand between them,
(10) where (no detail too small) the Atlantic drains
rapidly backwards and downwards. As he runs,
he stares at the dragging grains.*¹⁹³
(BISHOP, 1983, p. 131)

A citação e a imagem dos grãos de areia arrastados pelo Atlântico nos remetem aos versos iniciais de “*Auguries of Innocence*”, do poeta britânico: “*To see a World in a Grain of Sand/ And Heaven in a wild flower/ Hold Infinity in the palm of your hand/ and Eternity in an hour*”¹⁹⁴ (BLAKE, 1993, p. 76). O grão de areia de Blake contém o mundo, mas, para o maçarico, o mundo é tão mais fragmentado que as

¹⁹¹Ele corre, corre para o sul, luxento, desajeitado,/sempre num pânico controlado, um discípulo de Blake. (BISHOP, 2012a, p. 293).

¹⁹²O mundo é bruma. E logo o mundo vira/ um panorama imenso e detalhado. (BISHOP, 2012a, p. 293).

¹⁹³—Mais exatamente, para os espaços de areia entre os pés,/ onde (todo detalhe é importante) o Atlântico escorre/ para trás e para baixo, rápido, vez após vez./ Ele observa os grãos arrastados enquanto corre. (BISHOP, 2012a, p. 293).

¹⁹⁴Ver todo um Mundo num grão/ É um Céu em ramo que enflora/ É ter o Infinito na palma da mão/ E a Eternidade numa hora. (BLAKE, 1993, p. 77).

alegorias da natureza já não dão conta de espelhá-lo. Em Bishop, portanto, a infinidade é de grãos, que não cabem nas mãos e são arrastados sob os pés do animal. Cada grão tem sua própria especificidade e neles a ave — ou o poeta — busca a matéria de sua poesia: *“Poor bird, he is obsessed!/ The millions of grains are black, White, tan and gray,/ mixed with quartz grains, rose and amethyst”*¹⁹⁵ (BISHOP, 1983, p. 131). De Blake a Baudelaire e então ao mundo contemporâneo, a realidade se multiplica e com ela as possibilidades de representação. O poeta que contempla o mundo no grão de areia é um; o poeta que está caído, prostrado pelos homens e alijado da grandeza da poesia é outro; o que busca a referência num mundo de multiplicidade e fragmentação pertence a um terceiro momento, ainda mais fugidio e incerto. Assim, Bishop dialoga com a tradição e estabelece um itinerário da figura do próprio poeta, cada vez mais deslocado, mais sujeito às vicissitudes do mundo que busca representar poeticamente. Trata-se também de uma forma de documentar o movimento, que agora é da figura do poeta perante o mundo.

Outro poema lida com a questão da memória, agora não as lembranças de infância, mas da idade adulta: trata-se do último poema do livro, *“Visits to St. Elizabeths”*. O local indicado no título é o hospital psiquiátrico no qual Ezra Pound ficou internado entre 1945 e 1958. Bishop visitou-o várias vezes em 1950¹⁹⁶ e este poema é considerado uma elaboração sobre Pound. A forma é a de rima infantil, baseada na estrutura de *“This is the House that Jack built”*, e o número de versos vai crescendo a cada nova estrofe, sempre encerrada pela repetição do verso *“This is the house of Bedlam”*¹⁹⁷ (BISHOP, 1983, p.133). Aqui um poeta anterior é retratado, agora como o homem que habita as rimas infantis. A cada estrofe, há uma caracterização diferente do mesmo homem, juntamente com um acúmulo progressivo de imagens justapostas. Ele é *trágico, tagarela, honrado, um velho valente, ranzinza, cruel, ocupado, chato, poeta e desgraçado*. Este é o poeta no século XX, inovador e hermético, colocado ao largo da sociedade por sua própria insensatez. O poema imediatamente anterior a ele, *“Sandpiper”*, pode também ser visto como uma elaboração sobre a própria poesia, uma vez que o Maçarico,

¹⁹⁵ Pobre ave, com sua ideia fixa! Os grãos de areia são milhões, pretos, brancos, âmbar, cobre, junto com grãos de quartzo, rosa e ametista. (BISHOP, 2012a, p. 293).

¹⁹⁶ Tais visitas não se devem à amizade entre os dois ou algum tipo de relacionamento pessoal. Elas eram parte das atribuições de Bishop como poeta laureada (consultora de poesia da Biblioteca do Congresso), cargo que ocupou entre 1950 e 1951.

¹⁹⁷ Esta é a casa de orates. (BISHOP, 2012a, p. 295).

pássaro costeiro típico do Canadá e que migra para a América do Sul, é “um discípulo de Blake” (BISHOP, 2012a, p. 293), obcecado pelo mundo que desbrava, no qual busca os detalhes que dão sentido à sua existência. O processo de viagem na interioridade, nos recônditos do pensamento produz achados na memória, como os poemas que a reelaboram, mas também produz a reflexão sobre a poesia e a mimese.

Questions of Travel apresenta uma poderosa afirmação do projeto poético de Bishop. “*Brazil*” captura o movimento em processo e culmina com elaborações complexas acerca das errâncias da autora, nas visões de mundo sucessivas representadas em um único volume. Nele, temos o acirramento de uma poética em deslocamento, condensando as percepções estrangeiras e brasileiras de Bishop, à medida que se insere numa realidade diferente e a descortina perante o leitor muito mais a partir da vivência pessoal do que da mediação do outro. O movimento é também em direção ao passado e às memórias que o compõem, agora elaboradas poeticamente, também por uma subjetividade que emerge cada vez mais cônica de si e do outro, pela interação social e a elaboração de afetos. O projeto estético de *Questions of Travel* indica maturidade, que se afirma ainda mais em seu livro seguinte, *Geography III*, que discutiremos a seguir.

6. GEOGRAPHY III

Geography III é o quarto e último livro organizado pela autora, já aos 65 anos, publicado em 1976 — mais uma vez após um longo interregno. O livro traz textos “brasileiros” e outros produzidos nos EUA. Em uma entrevista de 1978, Bishop afirmou que “o curioso é que *muitos* poemas desse livro foram escritos quando decidi me mudar *do Brasil*” (MONTEIRO, 2013, p. 129, grifo nosso); apesar do “muitos” usado pela poeta, a obra é a mais curta entre as que compõem nosso percurso, com apenas nove poemas (alguns deles mais longos do que o habitual em sua obra¹⁹⁸). O título, o mais evidentemente cartográfico entre os quatro livros, refere-se de imediato à geografia e, mais uma vez, remete ao espaço, resgatando a impressão de movimento. Em entrevista, quando a obra estava prestes a sair do prelo, a autora respondeu sobre as razões para escolhê-lo: “Penso em uma observação de W.H. Auden no *Journal to a War* (...) que dizia, mais ou menos, que se pudéssemos viajar tão rápido quanto a luz, a geografia seria, de longe, a coisa mais importante para nós” (Ibidem, p. 91). Sobre o *III*, disse simplesmente “Gosto de três” (Ibidem, p. 91).

Após o título e a dedicatória a Alice Methfessel, última companheira de Bishop, surge um excerto de “*First Lessons in Geography*”, de 1884. Tratam-se de duas das lições que o livro citado propõe, organizadas num esquema bastante didático e lacônico, de extrema objetividade, de perguntas e respostas. A primeira é a lição número VI:

What is Geography?
A description of the earth's surface.
What is the Earth?
The planet or body on which we live.
What is the shape of the Earth?
Round, like a ball.
Of what is the Earth's surface composed?
Land and water.¹⁹⁹ (BISHOP, 1983, p. 157)

¹⁹⁸ Há poemas longos nos livros anteriores, como “*Roosters*” em *North & South*, “*Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance*” em *A Cold Spring* e “*The Riverman*” em *Questions of Travel*. No entanto, em *Geography III* temos os extensos “*In the Waiting Room*”, “*The End of March*”, “*The Moose*” e “*Crusoe in England*”, o mais longo que Bishop escreveu.

¹⁹⁹ *O que é Geografia?/ Uma descrição da superfície da terra./ O que é a Terra?/ O planeta ou corpo celeste no qual nós vivemos./ Qual é a forma da Terra?/ Redonda, como uma bola./ Do que é composta a superfície da Terra?/ Terra e água.* (O excerto tem originalmente a diferença de fonte,

A escolha do excerto é peculiar e parece oferecer uma chave de leitura: nele, a primeira pergunta tem uma resposta que inclui os conceitos de descrição e de superfície, elementos conectados com a exterioridade que se percebe na poesia da autora; a segunda pergunta — pela forma da Terra — e a sua resposta enfatizam a possibilidade de circum-navegação e, portanto, de retorno ao ponto inicial. É ainda interessante perceber que o trecho termina com *Land and Water*, o que nos remete ao primeiro verso de “*The Map*”, o primeiro poema do primeiro livro de Bishop: “*Land lies in water; it is shadowed green.*”²⁰⁰ (BISHOP, 1983, p. 3). Mais uma indicação de retorno, um movimento que um dia iniciou-se e que agora chega novamente ao ponto de partida.

A segunda lição é a de número X do mesmo livro e inicia-se com a pergunta “*What is a Map?*”, seguida por outras:

What is a Map?
A Picture of the whole, or a part, of the
Earth’s surface.
What are the directions on a Map?
Toward the top, North; toward the
bottom, South; to the right, East; to the
left, West.
*In what direction from the center of the
picture is the Island?*
North.
*In what direction is the Volcano? The
Cape? The Bay? The Lake? The Strait?
The Mountains? The Isthmus?*
*What is in the East? In the West? In the
South? In the North? In the Northwest?
In the Southeast? In the Northeast?
In the Southwest?*²⁰¹ (Ibidem, p. 157)

Este segundo trecho da epígrafe apresenta mais uma vez o mapa, remetendo ao poema citado do primeiro livro de Bishop. A resposta indica a possibilidade de representação do mundo em seu todo ou em parte, uma analogia importante ao considerarmos a poesia cartográfica da poeta e sua característica que denominamos

com itálico somente nas perguntas, portanto mantivemos esta notação na citação e na tradução. Tradução nossa).

²⁰⁰Terra entre águas, sombreada de verde. (BISHOP, 2012a, p. 73).

²⁰¹O que é um Mapa?/ A figura do todo, ou de uma parte, da/ superfície da Terra./ Quais são as direções em um Mapa?/ Em direção ao topo, Norte; em direção à/ base, Sul; para a direita, Leste; para a/ esquerda, Oeste./ Em qual direção a partir do centro da/ figura está a Ilha?/ Norte./ Em que direção está o Vulcão? O/ Cabo? A Baía? O Lago? O Estreito?/ As Montanhas? O Istmo?/ O que está a Leste? A Oeste? Ao/ Sul? Ao Norte? A Noroeste?/ a Sudeste? A Nordeste? A Sudoeste? (Este excerto apresenta diferença de fonte, numa notação que mantivemos conforme explicação da nota anterior. Tradução nossa).

antes como estética de *exterioridade e superfície*. Então, uma pergunta chama a atenção: “*In what direction from the center of the Picture is the Island?*”²⁰². A resposta é “*North*”, isolando o destino de retorno; a ela se seguem várias outras perguntas, sobre acidentes geográficos e forças da natureza, pontos cardeais e colaterais, estas sem resposta²⁰³. O texto da epígrafe já indica o emprego da retórica de exterioridade e superfície peculiar a Bishop, conforme discutimos no capítulo 2; entretanto, o uso desta retórica esconde, como assinalamos então, uma série de questões ligadas à subjetividade da autora. Aludindo novamente ao primeiro livro, recobramos a imagem da montanha de gelo flutuante de “*The Imaginary Iceberg*”: o que se vê é apenas uma pequena parte do todo, imerso e imenso, ocultado pela superfície.

Assinalamos anteriormente como a sequência de poemas de *North & South* parece indicar um percurso do norte em direção ao sul, do frio para o calor, da definição para a indefinição; aqui temos o mesmo percurso, em direção oposta. Na segunda parte do livro anterior, *Questions of Travel*, já se percebia uma ideia de retorno, pelo percurso da memória, para reescrever a infância; em *Geography III* a perspectiva de volta a um lugar original, o território primeiro, é também presente.

Não à toa, o primeiro poema de *Geography III* é “*In the Waiting Room*”, que sinaliza claramente no primeiro verso a localização: Worcester, Massachusetts, cidade natal de Bishop. Em termos de movimento, o que se mostra é o percurso para o passado, num retorno à infância que indica uma trajetória no tempo; mas, em termos de espaço, permanecemos em boa medida na Nova Escócia, para onde a segunda parte de *Questions of Travel* já nos levará. Entretanto, o poema é de grande importância para a ideia da construção da expressão de subjetividade da autora, um tema que vem pontuando nossa análise por acompanhar a ideia de

²⁰² *Em qual direção a partir do centro da/ figura está a Ilha?* A imagem da ilha é importante neste livro. Além da indicação nesta epígrafe, o poema “*Crusoe in England*” também a utiliza como metáfora de isolamento que acompanha o indivíduo, esteja ele realmente isolado de sua cultura e de seus referenciais ou imerso neles. A solidão é apresentada como característica do gênero humano na contemporaneidade, associada primeiramente ao isolamento propriamente dito e depois a um espaço civilizado no qual os referenciais individuais perdem o sentido. Donne faz o caminho inverso, partindo da imagem ilha para a coletividade em sua Meditação XVII: nela, o gênero humano abriga o indivíduo e o que afeta o geral, afeta a cada um: “*No man is an Iland, intire of itselfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine; if a Clod bee washed away by the Sea, Europe is the lesse, as well as if a Promontorie were, as well as if the Mannor of thy friends or of thine owne were; any mans death diminishes me, because I am involved in Mankinde; And therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee*”. (DONNE, 1955, p. 585. A grafia original das palavras foi preservada.)

²⁰³ As perguntas parecem um tipo de exercício de livro de escola, no qual o leitor deve indicar os elementos inquiridos num mapa que, infere-se, deve acompanhar o texto em seu local original.

deslocamento ao longo de sua obra. Ele consiste em 4 estrofes, as duas primeiras bastante extensas — a estrofe 1 com 53 versos e a estrofe 2 com 36 —, e as duas finais bem curtas — apenas 4 versos na estrofe 3 e 6 deles na estrofe 4 —, perfazendo um total de 99 versos. Reproduzimos o poema integralmente a seguir:

In the Waiting Room

*In Worcester, Massachusetts,
I went with Aunt Consuelo
to keep her dentist's appointment
and sat and waited for her
(5) in the dentist's waiting room.
It was winter. It got dark
early. The waiting room
was full of grown-up people,
arctics and overcoats,
(10) lamps and magazines.
My aunt was inside
what seemed like a long time
and while I waited I read
the National Geographic
(15) (I could read) and carefully
studied the photographs;
the inside of a volcano,
black, and full of ashes;
then it was spilling over
(20) in rivulets of fire.
Osa and Martin Johnson
dressed in riding breeches,
laced boots, and pith helmets.
— "Long Pig," the caption said.
(25) Babies with pointed heads
wound round and round with string;
black, naked women with necks
wound round and round with wire
like the necks of light bulbs.
(30) Their breasts were horrifying.
I read it right straight through.
I was too shy to stop.
And then I looked at the cover:
the yellow margins; the date.
(35) Suddenly, from inside,
came an oh! of pain
— Aunt Consuelo's voice —
not very loud or long.
I wasn't at all surprised;
(40) even then I knew she was
a foolish, timid woman.
I might have been embarrassed,
but wasn't. What took me
completely by surprise
(45) was that it was me:
my voice, in my mouth.
Without thinking at all
I was my foolish aunt,
I — we — were falling, falling,
(50) our eyes glued to the cover
of the National Geographic,
February, 1918.*

*I said to myself: three days
and you'll be seven years old.*

(55) *I was saying it to stop
the sensation of falling off
the round, turning world.
into cold, blue-black space.
But I felt: you are an I,*

(60) *you are an Elizabeth,
you are one of them.
Why should you be one, too?
I scarcely dared to look
to see what it was I was.*

(65) *I gave a sidelong glance
— I couldn't look any higher —
at shadowy gray knees,
trousers and skirts and boots
and different pairs of hands*

(70) *lying under the lamps.
I knew that nothing stranger
had ever happened, that nothing
stranger could ever happen.
Why should I be my aunt,*

(75) *or me, or anyone?
What similarities —
boots, hands, the family voice
I felt in my throat, or even
the National Geographic*

(80) *and those awful hanging breasts —
held us all together
or made us all just one?
How — I didn't know any
word for it — how "unlikely"...*

(85) *How had I come to be here,
like them, and overhear
a cry of pain that could have
got loud and worse but hadn't?*

The waiting room was bright

(90) *and too hot. It was sliding
beneath a big black wave,
another, and another.*

*Then I was back in it.
The War was on. Outside,*

(95) *in Worcester, Massachusetts,
were night and slush and cold,
and it was still the fifth
of February, 1918.²⁰⁴ (BISHOP, 1983, p. 159-161)*

²⁰⁴Na Sala de Espera// Em Worcester, Massachusetts,/ fui com a tia Consuelo/ ao dentista, acompanhá-la,/ e fiquei na sala de espera,/ sentada, esperando por ela./ Era inverno. Escurecia/ bem cedo. A sala de espera/ estava cheia de adultos/ de galocha e sobretudo,/ abajures e revistas./ minha tia parecia/ que nunca mais ia sair,/ e enquanto eu esperava eu lia/ a *National Geographic*/ (pois eu já sabia ler)/ e olhava as fotografias:/ um vulcão visto por dentro,/ negro, e cheio de cinzas;/ depois ele aparecia/ jorrando riachos de fogo./ Osa e Martin Johnson/ com trajes de montaria,/ com botas e capacetes./ Um homem morto num espeto/ — “Antropófagos”, a legenda./ Bebês com cabeças pontudas/ com espirais de barbante;/ mulheres negras e nuas/ com espirais no pescoço/ tal como se fossem lâmpadas./ Seus peitos eram medonhos./ Li a revista todinha,/ sem coragem de parar./ Então olhei para a capa:/ a borda amarela, a data./ De repente, lá de dentro/ veio um grito, *ai!*, de dor/ —

Em termos formais, o poema não apresenta um esquema tradicional de rimas, mas alguns sons ecoam nos versos: é o caso de *inside* e *time* nos versos 11 e 12 (/In'saɪd/ e /'taɪm/, com a repetição do ditongo /aɪ/); *said* e *heads* nos versos 25 e 26 (/sɛd/ e /'hɛdz/, com a vogal /ɛ/); novamente o ditongo /aɪ/ nos versos 29 e 31, com *wire* (/ˈwaɪə/) e *horrifying* (/ˈhɔrəˌfaɪɪŋ/); nos versos 70 e 71 o fonema /æ/ em *hands* (/ˈhændz/) e *lamps* (/læmps/); nos versos 86 e 87 os homófonos *here* e *hear* (este em *overhear*), ambos pronunciados /'hɪr/. O metro também não apresenta regularidade, variando entre o trímetro e o tetrâmetro jâmbico. A que nos parece mais importante é a repetição do ditongo /aɪ/, que acaba por ecoar o pronome *I*, que tem uma função essencial no poema, como veremos ainda nesta análise.

Há um eu lírico claro, que aparece bem no início, já no segundo verso: “*I went with Aunt Consuelo/ to keep her dentist appointment*”²⁰⁵ (BISHOP, 1983, p. 159). O verbo *to go*, em sua forma *went*, indica um movimento de saída, pois o eu lírico está num consultório, um ambiente que não é sua casa, o que o título já ensejava, localizando a ação num ambiente profundamente impessoal — a sala de espera. Longe do conforto de uma casa, do calor de uma cozinha ao pé do fogão, como em “*Sestina*”, o eu lírico está num ambiente que não traz em si qualquer marca de subjetividade ou acolhimento. Uma sala de espera é um local que deve ser adequado para receber qualquer um, de qualquer origem. É um espaço de passagem, em suspenso, em que se aguarda, pura e simplesmente.

O tempo verbal predominante no texto, apresentado pela primeira vez no segundo verso, é o pretérito, em geral o passado simples, que confirma o retorno ao

voz da tia Consuelo —/ não muito alto, nem comprido./ Eu não me surpreendi:/ já sabia que ela era/ uma mulher boba e medrosa./ Não senti vergonha alguma,/ embora tivesse motivo./ O que me espantou por completo/ foi sentir que era eu:/ minha voz, na minha boca./ Sem pensar, eu era agora/ a boboca da minha tia,/ eu — nós — caíamos, olhando/ a capa da *National Geographic*/ de fevereiro de mil/ novecentos e dezoito.// Eu pensei: daqui a três dias/ você vai fazer sete anos, pra afastar a sensação de estar caindo, caindo/ do mundo redondo, a rodar,/ no espaço escuro e gelado./ Mas pensei: você é um eu,/ você é uma Elizabeth,/ você é uma *delas*, também./ Mas por quê, por *quê*? Eu mal/ tinha coragem de olhar/ para ver o que eu era, mesmo./ Dei uma olhada de esguelha/ — não dava pra ver mais de cima —/ naqueles joelhos cinzentos,/ calças e saias e botas/ e pares de mãos diferentes/ pousadas sob os abajures./ Eu sabia: nada tão estranho/ jamais acontecera, e nunca/ voltaria a acontecer./ Por que eu era minha tia,/ ou eu,/ ou quem quer que fosse?/ Que semelhanças — as botas,/ as mãos, a voz da família/ que eu sentia na garganta,/ ou a *National Geographic*/ e os peitos caídos, horrendos —/ nos mantinham todas juntas/ ou nos tornavam uma só?/ Que coisa — eu não conhecia/ a palavra — mais “improvável”.../ Como eu fora parar ali,/ como elas, pra escutar/ um grito de dor que podia/ ter sido maior, mas não foi?// A sala de espera era clara/ e quente demais. Deslizava/ sob uma onda grande e negra,/ e outra, e outra, e mais outra.// E voltei à sala. Era tempo/ de guerra. Lá fora, em Worcester,/ Massachusetts, estava úmido,/ escuro e frio, e ainda era cinco/ de fevereiro de mil/ novecentos e dezoito. (BISHOP, 2012a, p. 321, 323 e 325).

²⁰⁵fui com a tia Consuelo/ ao dentista, acompanhá-la, (BISHOP, 2012a, p. 321).

passado na reelaboração que o poema representa. O eu lírico narra, então, uma situação no passado e, para isso, projeta-se como personagem da própria lembrança convertida em imagem: é o *tornar-se-imagem* da lembrança (RICOEUR, 2008, p.26), memória que ganha um sentido novo, ou que tem seu sentido finalmente apreendido, pela elaboração como imagem.

O tom é prosaico, narrativo das circunstâncias que o eu lírico viveu na infância: trata-se de uma pessoa adulta que se recorda de um momento aparentemente banal ocorrido muito tempo antes, enquanto esperava uma tia no consultório do dentista — recorte análogo ao que assinalamos em “*Manners*”, de *Questions of Travel*. O poema segue, com a imersão do eu lírico numa revista *National Geographic*, em que vê curiosidades do mundo, a princípio apenas relatadas, descritas com detalhes entre os versos 17 e 34. São pessoas e costumes dramaticamente diferentes daqueles que este eu lírico conhecia.

Como se descobre nos versos 53-54, trata-se de um transporte até os 6 anos de idade do eu lírico — “*I said to myself: three days/ and you’ll be seven years old*”²⁰⁶ (BISHOP, 1983, p. 160). Esta criança da memória encontra nas descrições um universo de possibilidades e diversidade. A revista a transporta a muitos lugares, em meio a muitas culturas diferentes, um meio de transporte não no espaço, mas no tempo: similarmente à memória, ele presentifica objetos distantes no “espacitempo”²⁰⁷. Percebe-se o estranhamento do eu lírico com essa diversidade de elementos com que é confrontado a ponto de que uma exclamação lhe escapa, algo entendido num primeiro momento como a exclamação de dor da tia, a quem acompanha:

*Suddenly, from inside,
came an oh! of pain
— Aunt Consuelo’s voice —
not very loud or long.
I wasn’t at all surprised;
(40) even then I knew she was
a foolish, timid woman.*²⁰⁸
(Idem)

²⁰⁶Eu pensei: daqui a três dias/ você vai fazer sete anos, (BISHOP, 2012a, p. 323).

²⁰⁷Empregamos aqui o termo que Martins (2006) usa para referir-se às duas dimensões — espaço e tempo — e seus entrecruzamentos. Embora Ricoeur (2008) assinala a importância do lugar e do percurso para a ativação do processo de rememoração, a memória é capaz de transcender espaço e tempo e transportar o indivíduo a lugares e momentos distantes.

²⁰⁸De repente, lá de dentro/ veio um grito, *ai!*, de dor/ — voz da tia Consuelo —/ não muito alto, nem comprido./ Eu não me surpreendi:/ já sabia que ela era/ uma mulher boba e medrosa. (BISHOP, 2012a, p. 323).

Entretanto, logo a seguir, ele se reconhece no som que emite e o que se segue é a poderosa percepção de si como um sujeito, um indivíduo inserido em um contexto maior:

*What took me
completely by surprise*
(45) *was that it was me:
my voice, in my mouth.
Without thinking at all
I was my foolish aunt,
I — we — were falling, falling,*
(50) *our eyes glued to the cover
of the National Geographic,
February, 1918.*

*I said to myself: three days
and you'll be seven years old.*
(55) *I was saying it to stop
the sensation of falling off
the round, turning world.
into cold, blue-black space.
But I felt: you are an I,*
(60) *you are an Elizabeth,
you are one of them.
Why should you be one, too?*²⁰⁹
(BISHOP, 1983, p. 160)

O nome *Elizabeth* e as repetições do pronome *Eu (I)* a partir do verso 59 poderiam levar a uma identificação direta da poeta com o eu lírico e poderiam ser usados como evidência de uma subjetividade exacerbada que beira o confessional de uma busca pessoal por identidade. Entretanto, não é isso que acontece: tem-se um intenso questionamento da identidade e da ideia de pertencimento, que não redundam no “eu” romântico, autocentrado e autorreferente, mas num eu que se confunde com o outro e que, com isso, se insere no contexto maior da corrente subterrânea coletiva que Adorno preconiza em sua *Palestra sobre lírica e sociedade*. Costello cita o autor alemão e o comenta:

Ele [Adorno] argumenta que o intenso compromisso do poeta com a linguagem envolve um impulso em direção à comunicação não instrumental e redundam então no auto-esquecimento. “De uma condição de individuação irrestrita, a obra lírica empenha-se em espreitar o domínio do geral... a

²⁰⁹O que me espantou por completo/ foi sentir que era eu:/ minha voz, na minha boca./ Sem pensar, eu era agora/ a boboca da minha tia,/ eu — nós — caíamos, olhando/ a capa da *National Geographic*/ de fevereiro de mil/ novecentos e dezoito.// Eu pensei: daqui a três dias/ você vai fazer sete anos, pra afastar a sensação de estar caindo, caindo/ do mundo redondo, a rodar,/ no espaço escuro e gelado./ Mas pensei: você é um eu,/ você é uma Elizabeth,/ você é uma *delas*, também. (BISHOP, 2012a, p. 323).

generalidade do conteúdo do poema lírico é essencialmente social. Tal individuação não é uma consciência falseada do individualismo burguês que leva à especulação sobre a psicologia do sujeito falante, tampouco é o geral aqui identificado com a ideologia, ou o consenso das tradições de um grupo ou raça. Em lugar disso, a poesia conecta a voz individual à “totalidade da sociedade como uma unidade de contradições”. Esta totalidade está contida na linguagem como seu substrato coletivo, a ser distinguido da linguagem abstrata da coletividade, esta despersonalizada. (...) “O poeta cessa de relacionar-se instrumentalmente com a linguagem e com o eu. Ele é então capaz de esquecer-se a ao cultivar uma condição de abnegação ou impessoalidade, fazendo de si mesmo um receptáculo para o ideal da linguagem pura”. (COSTELLO, 2003, p. 341, tradução nossa.)

A inserção na totalidade, no universal, em *“In the Waiting Room”* vem sob a máscara da personalidade, da identificação que parece clara, inequívoca. Mas ao citar-se a si mesma, Bishop preserva uma distância que mantém a integridade da linguagem e de seu projeto poético. Trata-se do uso do recurso do *inscape*, a qualidade distintiva de individualidade, que permite no poema a ampliação para o contexto maior, de *hecceitas* para *humanitas*²¹⁰, num tipo de conciliação entre individual e universal. O eu lírico destaca-se de si mesmo para identificar o *inscape* de sua própria presença, bem como a sua inserção numa coletividade plena de diversidade que encontra nas páginas da revista: *“But I felt: you are an I,/ you are an Elizabeth, you are one of them”*²¹¹ (BISHOP, 1983, p. 160, grifos da autora). A tensão homem/mundo é uma das grandes questões do barroco, que, como indicamos antes, tem eco na obra bishopiana e muito especialmente neste poema, no qual esta descoberta de *Eu* é representada²¹².

A memória é também um elemento de transporte em outros poemas do livro, como *“Crusoe in England”*, *“The Moose”*, *“Poem”* e *“One Art”*. Em *“Crusoe in England”*, temos as reflexões de um Robinson Crusóe de volta a sua terra natal: saído de sua ilha escondida na vastidão oceânica, não mapeada, ele nos fala a partir da Inglaterra, uma ilha que se sabe exatamente onde está e que foi exaustivamente registrada em representações cartográficas. As descrições, neste

²¹⁰A forma como Bishop lida com a identidade e a subjetividade neste poema nos faz lembrar Emily Dickinson em seu poema *“Me from myself — to banish”* (1960, p. 318-319) no qual o conflito entre eu individual e eu inserido na coletividade é também exposto. Em Dickinson, vemos perguntas retóricas que inserem a possibilidade de que seja necessário abdicar da individualidade para a inserção no todo. Dickinson procura respostas para o problema da cisão do eu; Bishop representa o processo de perceber-se a si mesmo e também de entender-se como cindido, integrante de algo mais amplo.

²¹¹Mas pensei: você é um eu,/ você é uma Elizabeth,/ você é uma *delas*, também. (BISHOP, 2012a, p. 323).

²¹²Comentamos antes a respeito do eco do ditongo /ai/ em algumas das poucas rimas: ele corresponde à transcrição do pronome pessoal *I* / *Eu*. Na verdade, som /ai/aparece 56 vezes no poema, sendo 26 delas como o pronome *I*.

poema, não são daquilo que o eu lírico vê, mas daquilo de que se recorda, o que denuncia sua *aparente* exterioridade: ao descrever uma coisa que não se tem perante os olhos, o resultado é uma projeção de interioridade e isso enfatiza o caráter de artifício da descrição.

Os deslocamentos que se percebem ao longo do texto são sempre no passado: houve um momento em que ele se viu naquela ilha, a sua ilha — “*But my poor old island’s still/ un-rediscovered, un-renamable*”²¹³ (BISHOP, 1983, p. 166); outro, em que o levaram de volta à sua ilha original: “*And then one day they came and took us off*”²¹⁴ (Idem). Interessante é percebermos como a memória é mais uma vez um veículo, um instrumento que institui o movimento entre lugares separados não apenas fisicamente por milhares de quilômetros, mas pelo tempo.

Ambos os períodos de permanência, em cada uma das ilhas, são marcados pela observação e pelo tédio: este, abundante na ilha do pacífico, como vemos no verso “*(I’d time enough to play with names)*”²¹⁵ (Ibidem, p. 165), e na Inglaterra, o que é demonstrado nos versos “*I’m bored, too, drinking my real tea./ Surrounded by uninteresting lumber*”²¹⁶ (Ibidem, p. 166). Mas se na primeira ilha, distante da civilização pela qual ansiava, o fastio era pela falta do que pensava ser essencial, na segunda ele se instala pela noção de transitoriedade da vida, que se esvai enquanto que seus pertences ficarão com o museu que os requisitou. Na primeira, o tempo abunda; na segunda, ele se desvanece.

Analisemos o poema mais de perto: “*Crusoe in England*” consiste em 13 estrofes e 182 versos e nos apresenta um Robinson Crusóe deslocado de volta para sua Inglaterra natal, fazendo considerações sobre sua experiência de naufrago, sobre como percebe sua extirpação do mundo que conhecia e como percebe tal mundo após o retorno. O eu lírico é um Crusóe envelhecido, que medeia a experiência vivida pela memória e pela comparação entre as realidades — a experimentada na ilha, antes do retorno, e a vivida novamente no mundo dito civilizado. Reproduzimos o poema a seguir:

²¹³Mas a minha pobre ilha/ não foi redescoberta nem rebatizada. (BISHOP, 2012a, p. 327).

²¹⁴E então um dia vieram e nos levaram embora. (BISHOP, 2012a, p. 335) Este verso é ligado a um trecho da prosa de Bishop: “*I felt as if I were being kidnapped*”, Bishop diz em *A Ratinha do Campo*, suas memórias em prosa, sobre ser retirada por seus avós Bishop de sua vida com os Boomers em Great Village. (FOUNTAIN, 2002, p. 266).

²¹⁵(eu tinha tempo para brincar com nomes) (BISHOP, 2012a, p. 332).

²¹⁶Entediado, tomo chá de verdade,/cercado por coisas sem nenhuma graça. (BISHOP, 2012a, p. 335).

Crusoe in England

*A new volcano has erupted,
the papers say, and last week I was reading
where some ship saw an island being born:
at first a breath of steam, ten miles away;
(5) and then a black fleck — basalt, probably —
rose in the mate's binoculars
and caught on the horizon like a fly.
They named it. But my poor old island's still
un-rediscovered, un-renamable.
(10) None of the books has ever got it right.*

*Well, I had fifty-two
miserable, small volcanoes I could climb
with a few slithery strides —
volcanoes dead as ash heaps.
(15) I used to sit on the edge of the highest one
and count the others standing up,
naked and leaden, with theirs heads blown off.
I'd think that if they were the size
I thought volcanoes should be, then I had
(20) become a giant;
and if I had become a giant,
I couldn't bear to think what size
The goats and turtles were,
or the gulls, or the over-lapping rollers
(25) — a glittering hexagon of rollers
closing and closing in, but never quite,
glittering and glittering, though the sky
was mostly overcast.*

*My island seemed to be
(30) a sort of cloud dump. All the hemisphere's
left-over clouds arrived and hung
above the craters — their parched throats
were hot to touch.
Was that why it rained so much?
(35) And why sometimes the whole place hissed?
The turtles lumbered by, high-domed,
hissing like teakettles.
(And I'd have given years, or taken a few,
for any sort of kettle, of course.)
(40) The folds of lava, running out to sea,
would hiss. I'd turn. And then they'd prove
to be more turtles.
The beaches were all lava, variegated,
black, red, and white, and gray;
(45) the marbled colors made a fine display.
And I had waterspouts. Oh,
Half a dozen at a time, far out,
They'd come and go, advancing and retreating,
their heads in cloud, their feet in moving patches
(50) of scuffed-up white.
Glass chimneys, flexible, attenuated.
sacerdotal beings of glass... I watched
the water spiral up in them like smoke.
Beautiful, yes, but not much company.*

- (55) *I often gave way to self-pity.
 "Do I deserve this? Suppose I must.
 I wouldn't be her otherwise. Was there
 a moment when I actually chose this?
 I don't remember, but there could have been."*
- (60) *What's wrong about self-pity, anyway?
 With my legs dangling down familiarly
 over a crater's edge, I told myself
 "Pity should begin at home." So the more
 pity I felt, the more I felt at home.*
- (65) *The sun set in the sea; the same odd sun
 rose from the sea,
 and there was one of it and one of me.
 The island had one kind of everything:
 one tree snail, a bright violet-blue*
- (70) *with a thin shell, crept over everything,
 over the one variety of tree,
 a sooty, scrub affair.
 Snail shells lay under these in drifts
 And, at a distance,*
- (75) *you'd swear that they were beds of irises.
 There was one kind of berry, a dark red.
 I tried it, one by one, and hours apart.
 Sub-acid, and not bad, no ill effects;
 and so I made a home-brew. I'd drink*
- (80) *the awful, fizzy, stinging stuff
 that went straight to my head
 and played my home-made flute
 (I think it had the weirdest scale on earth)
 and, dizzy, whoop and dance among the goats.*
- (85) *Home-made, home-made! But aren't we all?
 I feel a deep affection for
 the smallest of my island industries.
 No, not exactly, since the smallest was
 a miserable philosophy.*
- (90) *Because I didn't know enough.
 Why didn't I know enough of something?
 Greek drama or astronomy? The books
 I'd read were full of blanks;
 the poems — well, I tried*
- (95) *reciting to my iris-beds,
 "They flash upon that inward eye,
 which is the bliss..." The bliss of what?
 One of the first things that I did
 when I got back was look it up.*
- (100) *The island smelled of goat and guano.
 The goats were white, so were the gulls,
 And both too tame, or else they thought
 I was a goat, too, or a gull.
 Baa, baa, baa and shriek, shriek, shriek,*
- (105) *baa... shriek... baa... I still can't shake
 them from my ears; they're hurting now.
 The questioning shrieks, the equivocal replies
 over a ground of hissing rain
 and hissing, ambulating turtles*
- (110) *got on my nerves.*

When all the gulls flew up at once, they sounded
 Like a big tree in a strong wind, its leaves.
 I'd shut my eyes and think about a tree,
 an oak, say, with real shade, somewhere.
 (115) I'd heard of cattle getting island-sick.
 I thought the goats were.
 One billy-goat would stand on the volcano
 I'd christened Mont d'Espoir or Mount Despair
 (I'd time enough to play with names)
 (120) and bleat and bleat, and sniff the air.
 I'd grab his beard and look at him.
 His pupils, horizontal, narrowed up
 and expressed nothing, or a little malice.
 I got so tired of the very colors!
 (125) One day I died a baby goat bright red
 with my red berries, just to see
 something a little different.
 And then his mother wouldn't recognize him.

Dreams were the worst. Of course I dreamed of food
 (130) and love, but they were pleasant rather
 than otherwise. But then I'd dream of things
 like slitting a baby's throat, mistaking it
 for a baby goat. I'd have
 nightmares of other islands
 (135) stretching away from mine, infinities
 of islands, islands spawning islands,
 like frogs' eggs turning into polliwogs
 of islands, knowing that I had to live
 on each and every one, eventually,
 (140) for ages, registering their flora,
 their fauna, their geography.

Just when I thought I couldn't stand it
 another minute longer, Friday came.
 (Accounts of that have everything all wrong.)
 (145) Friday was nice.
 Friday was nice, and we were friends.
 If only he had been a woman!
 I wanted to propagate my kind,
 and so did he, I think, poor boy.
 (150) He'd pet the baby goats sometimes,
 and race with them, or carry one around.
 — Pretty to watch; he had a pretty body.

And then one day they came and took us off.

Now I live here, another island,
 (155) that doesn't seem like one, but who decides?
 My blood was full of them; my brain
 bred islands. But that archipelago
 has petered out. I'm old.
 I'm bored, too, drinking my real tea,
 (160) surrounded by uninteresting lumber.
 The knife there on the shelf —
 it reeked of meaning, like a crucifix.
 It lived. How many years did I
 beg it, implore it not to break?
 (165) I knew each nick and scratch by heart,
 the bluish blade, the broken tip,

*the lines of wood-grain on the handle...
Now it wont look at my at all.
The living soul has dribbled away.
(170) My eyes rest on it and pass on.*

*The local museum's asked me to
Leave everything to them:
the flute, the knife, the shrivelled shoes,
my shedding goatskin trousers
(175) (moths have got in the fur),
the parasol that took me such a time
remembering the way the ribs should go.
It still will work but, folded up,
looks like a plucked and skinny fowl.
(180) How can anyone want such things?
— and Friday, my dear Friday, died of measles
seventeen years ago come March.²¹⁷ (BISHOP, 1983, p. 162-166)*

²¹⁷Crusoé na Inglaterra// Um vulcão novo entrou em erupção,/ dizem os jornais, e li na semana passada/ que viram de um navio uma ilha nascer:/ primeiro uma fumaça, a dez milhas de distância;/ depois um ponto negro — basalto, é quase certo —/ surgiu no binóculo do imediato/ e cravou no horizonte feito uma mosca./ Deram-lhe um nome. Mas a minha pobre ilha/ não foi redescoberta nem rebatizada./ Todos os livros erram quando falam nela./ Pois eu tinha cinquenta e dois/ vulcõesinhos vagabundos que eu subia/ com uns poucos passos incertos —/ vulcões mortos como montes de cinzas./ Sentado à beira do mais alto deles/ eu contava os outros, eretos,/ mas, cor de chumbo, decapitados./ E eu pensava: se eles fossem do tamanho/ que um vulcão devia ter, então/ eu seria um gigante;/ e se eu fosse um gigante,/ nem era bom pesar de que tamanho/ seriam as cabras e as tartarugas/ e as gaivotas, e as ondas sobrepostas/ — um hexágono de ondas reluzentes/ quase quebrando, sem jamais quebrar,/ brilhando, brilhando, embora o céu/ ficasse quase sempre nublado./ Minha ilha era uma espécie/ de monturo de nuvens. As nuvens usadas/ do hemisfério iam todas para lá, e pairavam/ sobre as crateras — suas gargantas sedentas/ estavam sempre quentes./ Era por isso que chovia tanto?/ E que às vezes toda a ilha silvava?/ Passavam as tartarugas, bojudas, pesadas,/ silvando como chaleiras./ (e por uma chaleira de verdade, é claro,/ eu daria meia vida, ou tirava a de alguém.)/ Também a lava, escorrendo para o mar,/ silvava. Eu olhava. E via/ que era só mais tartarugas./ As praias eram pura lava, multicolor,/ preta, vermelha e branca, e cinza;/ as cores se mesclavam como mármore; era belo./ Eu tinha trombas-d'água também. Ah/ meia dúzia ao mesmo tempo, ao longe,/ iam e vinham, avançavam e recuavam,/ as cabeças nas nuvens, os pés em manchas móveis/ de um branco fosco./ Chaminés de vidro, flexíveis, translúcidas,/ seres sacerdotais de vidro... eu via a água/ subindo nelas em espirais como fumaça./ Bonitas, sim. Mas não me faziam companhia./ De vez em quando eu tinha dó de mim./ “Eu mereço isso? Pelo visto, sim./ Senão eu não estaria aqui. Teria havido/ um momento em que fiz esta opção?/ Não me lembro, mas é possível, sim.”/ E que mal faz ter pena de si próprio?/ Sentado à beira de uma cratera conhecida,/ balançando as pernas, eu diziam a mim mesmo:/ “Piedade começa em casa.” Assim, quanto mais/ eu tinha dó de mim, mais em casa me sentia./ No mar, o sol se punha; o mesmo sol/ no mar nascia,/ e o sol era um só, e eu era só um./ De cada coisa a ilha tinha um tipo:/ um caracol, violeta-azulado vivo,/ de concha fina, que subia em tudo,/ nas árvores, todas do mesmo tipo,/ escuras e raquíticas./ Lençóis de conchas se formavam à sombra delas;/ quem os visse de longe/ jurava que era um canteiro de íris./ Havia um tipo de frutinha, rubra, escura./ Provei, uma por uma, de hora em hora./ Um pouco azeda, nada má, nenhum efeito mau;/ com elas fiz uma bebida fermentada. Eu tomava/ a beberagem horrível, efervescente, ardida,/ que subia direto à cabeça,/ depois tocava a minha flauta feita em casa/ (com a escala musical mais doida do mundo)/ e, tonto, dançava e girava entre as cabras./ Feito em casa, feito em casa! E quem não é?/ A menor das minhas indústrias insulares/ me inspirava uma emoção profunda./ Não, não é verdade; a menor de todas/ era uma filosofia infeliz./ Pois eu sabia muito pouco./ Por que eu não entendia bem de alguma coisa?/ Teatro grego, astronomia? Os livros/ que eu lera estavam cheios de lacunas;/ os poemas — bem que eu tentava/ recitar para os meus canteiros de íris./ “Seu lume brilha no olho interior/ que é a ventura...” A ventura do quê?/ uma das primeiras coisas que fiz/ quando voltei foi consultar o livro./ A ilha cheirava a cabra e a guano./ As cabras eram brancas, brancas as gaivotas,/ umas e outras mansas, ou então pensavam/ que eu fosse uma cabra também, ou uma gaivota./ *Béé, béé, béé e quii, quii, quii, /béé... quii... béé... até hoje os barulhos/ me acompanham, e me doem nos ouvidos./ Os guinchos perguntando, os balidos se*

O poema não segue nenhuma forma fixa. É composto de estrofes de extensão variada, a mais curta com apenas um verso (estrofe 11) e a mais longa com vinte e cinco (a estrofe 5). O metro não apresenta constância, embora haja alguma recorrência do pentâmetro jâmbico entre os versos, que também não apresentam esquemas de rimas; entretanto, localizamos três pontos em que há rimas, o primeiro deles na estrofe 3, versos 44 e 45: “*The beaches were all lava, variegated,/ black, red, and white, and gray;/ the marbled colors made a fine display.*”²¹⁸; o segundo na estrofe 5, versos 66 e 67: “*The sun set in the sea; the same old sun/ rose from the sea,/ and there was one of it and one of me.*”²¹⁹; o terceiro e último na estrofe 8, versos 118-120: “*I’d christened Mont d’Espoir or Mount Despair/ (I’d time enough to play with names)/ and bleat and bleat, and sniff the*

esquivando,/ e ao fundo o silvo da chuva/ e o silvo das tartarugas, se arrastando sem parar,/ me davam nos nervos.// Quando as gaivotas levantavam voo ao mesmo tempo,/ o som lembrava uma árvores em vento forte, as folhas./ De olhos fechados, eu pensava numa árvore/ com sombra de verdade, um carvalho, por exemplo./ Dizem que o gado enjoa da ilha para onde o levam./ Era o caso das cabras, eu achava./ Havia um bode que subia no vulcão/ que eu batizara de *Mont d’Espoir* ou *Mount Despair*/ (eu tinha tempo para brincar com nomes)/ e balia, e balia, e cheirava o ar./ Eu o agarrava pela barba e o olhava nos olhos./ As pupilas contraíam-se, na horizontal, e nada expressavam, só um pouco de malícia./ Até das cores eu enjoava! Uma vez tingi um cabrito de vermelho vivo/ com minhas frutas silvestres, só para ver/ alguma coisa um pouco diferente./ E a mãe depois não o reconheceu.// O pior eram os sonhos. Sonhos com comida/ e amor, é claro, mas esses eram até/ agradáveis. Pior era sonhar/ que eu cortava o pescoço de um bebê,/ pensando que fosse um cabrito. Havia/ um pesadelo em que entravam outras ilhas/ que se estendiam da minha, infinitudes/ delas, ilhas gerando ilhas,/ como ovos de rãs virando girinos/ de ilhas, e eu sabia que era a minha sina/ viver em cada uma, todas elas, por muitas eras, registrando sua fauna,/ sua flora, sua geografia.// Quando pensei que não aguentava mais/ nem um minuto, chegou Sexta-Feira./ (Os relatos desse encontro estão errados.)/ Sexta-Feira era bom./ Sexta-Feira era bom, e ficamos amigos./ Ah, se ele fosse mulher!/ Eu queria propagar a minha espécie,/ e ele também, creio eu, pobre rapaz./ Às vezes brincava com os cabritos,/ corria com eles, ou levava um no colo./ — Bonita cena; ele era bonito de corpo.// E então um dia vieram e nos levaram embora.// Agora moro aqui, numa outra ilha,/ que nem parece ilha, mas quem sou eu para dizer?/ Meu sangue estava cheio delas; meu cérebro/ gerava ilhas. Mas esse arquipélago/ morreu aos poucos. Envelheci./ Entediado, tomo chá de verdade, cercado por coisas sem nenhuma graça./ Aquela faca ali na prateleira —/ era tão prene de significado quanto um crucifixo./ Era uma coisa viva. Quantos anos não passei/ pedindo a ela, implorando, que não quebrasse?/ Eu conhecia de cor cada arranhão,/ e a lâmina azulada, a ponta quebrada,/ os veios de madeira do cabo.../ Agora ela nem olha mais para mim./ Sua alma viva esboroou-se./ Meus olhos pousam nela e seguem adiante.// O museu daqui me pediu/ que eu lhe deixasse tudo em testamento:/ a flauta, a faca, esses sapatos murchos,/ as calças de camurça a descascar/ (o couro está cheio de traças), a sombrinha que me deu tanto trabalho/ lembrar para que lado viram as varetas./ Ainda funciona, mas dobrada como está/ parece uma galinha magra depenada./ Como é que alguém pode querer coisas assim?/ — e Sexta-Feira, meu querido Sexta-Feira, morreu de sarampo,/ vai fazer dezessete anos agora em março. (BISHOP, 2011, p. 327-337).

²¹⁸As praias eram pura lava, multicolor,/ preta, vermelha e branca, e cinza;/ as cores se mesclavam como mármore; era belo. (BISHOP, 2011, p. 329).

²¹⁹No mar, o sol se punha; o mesmo sol/ no mar nascia,/ e o sol era um só, e eu era só um. (BISHOP, 2011, p. 331).

*air.*²²⁰. As rimas são, portanto, escassas, e o poema se baseia no ritmo natural da sintaxe para estabelecer uma cadência.

O tom é bastante prosaico, de relato de memórias reelaboradas pelo eu lírico. Este tom é enfatizado na sintaxe fragmentada pelo uso do *enjambement*, recurso que acelera o ritmo do poema (especialmente se lido em voz alta), o que cria uma noção de movimento em alguns momentos; em outros, a sensação é de estagnação. As quebras mais evidentes de ritmo são dadas pelas fronteiras das estrofes, que terminam sempre com um ponto final, sem desaguar na estrofe seguinte. Tal característica faz com que as estrofes se assemelhem a parágrafos, unidades isoladas de conteúdo, cada uma apresentando um assunto diferente, embora participem de um texto maior ao qual devem se submeter: unidades coesas e coerentes internamente, como num ensaio, por exemplo. Esta estrutura ensaística permite entrever uma questão epistemológica imbricada no poema, que Bienvenu aborda em seu artigo *Un-rediscovered, Un-renamable, Elizabeth Bishop on Crusoe's Island* (2002). O conhecimento, do mundo externo e de si, bem como a maneira de organizá-lo e sua serventia, tem um papel essencial no poema, que põe em xeque a perspectiva empírica do eu lírico ao confrontá-lo com a falta de sentido no mundo, levando-o a uma incursão na subjetividade e na relação desta com o ambiente que cerca o indivíduo.

O texto inicia-se com um título que já apresenta uma gama de elementos, referindo-se à tradição literária: “Crusoé na Inglaterra”. O personagem do romance de Daniel Defoe, escrito no século XVIII, é um dos mais importantes da ficção em língua inglesa. Ian Watt ressalta sua importância para a criação da ideia de individualismo na literatura, colocando-o, juntamente com Dom Quixote, Dom Juan e Fausto “como poderosos mitos²²¹, capazes de repercutir de modo muito especial em nossa sociedade individualista. (1997, p. 14). Ainda segundo Watt, estas personagens existem “numa espécie de limbo, onde talvez não sejam vistos como personagens verdadeiramente históricos, mas também não como simples invenções

²²⁰que eu batizara *Mont d'Espoir* ou *Mount Despair!* (eu tinha tempo para brincar com nomes) e balia, e balia, e cheirava o ar. (BISHOP, 2011, p. 333).

²²¹O uso do termo “mito” por Watt em *Mitos do Individualismo Moderno* não se baseia no significado de crença falsa ou imprecisa, ou de elemento imaginário. Ele termina sua introdução ao volume apresentando sua definição: “uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade”. Embora se trate de uma obra ficcional, Defoe, ao escrevê-la, creditou-a ao próprio Crusoé e rechaçou qualquer acusação de que o texto não fosse resultado de uma experiência real, empírica.

de natureza ficcional” (WATT, 1997, p. 15). Os conceitos de mito e, especialmente, de individualismo são bastante interessantes se considerarmos a questão do movimento e da errância, esta uma ideia que temos apontado como recorrente na vida e na obra de Bishop. A errância é uma experiência eminentemente individual, que pode ser vivida mediante o ato de aventurar-se perante o mundo, meio que levado por ele e assumindo que nem tudo pode ser planejado numa situação de deslocamento. É precisamente o que ocorre nas aventuras de Crusoé, que se vê repetidamente frente à morte, à incerteza e então ao isolamento de quase 30 anos numa ilha remota, situação da qual se desvencilha por mérito próprio:

A história de Crusoé mostra como um homem comum, ao ver-se completamente só, revela-se capaz de submeter a natureza aos seus próprios objetivos materiais, triunfando assim sobre o meio físico. (Ibidem, p. 157)

O texto de Bishop ressignifica esta figura icônica, apresentando-o de volta à Inglaterra, resgatado de seu isolamento por outros, e não por seu próprio esforço, conforme o texto de Defoe. Crusoé é agora um homem cansado, que olha para trás e avalia sua experiência de deriva e isolamento. O lugar de onde faz este balanço é o ponto de origem do deslocamento que o isolou do mundo civilizado por longos anos, a Inglaterra. Em sua terra natal, no entanto, ele não encontra repouso ou paz de espírito, mas um significado diferente para seu isolamento: o de que a solidão perdura, independente do lugar onde se está, cercado ou não de pessoas ou de uma civilização, na falta de sentido que emerge do confronto entre o mundo físico e a subjetividade.

A primeira estrofe apresenta uma notícia de jornal, relatada pelo eu lírico, sobre um novo vulcão que entrou em erupção e deu origem a uma ilha, vista pelos ocupantes de um navio que a nomearam; entretanto, a ilha de Crusoé continua sozinha, injustiçada pelos livros, à margem do conhecimento organizado nos mapas, pertencendo somente a ele — *“my poor old island”*²²². No início, ele demonstra um apreço pela antiga morada, uma espécie de nostalgia que será resgatada nos versos finais do poema.

Na segunda estrofe, ele passa a descrever a ilha: diferente de outros poemas de Bishop, nos quais descrições são despersonalizadas, ou seja, apresentam

²²²Minha pobre ilha (BISHOP, 2012a, p. 327).

detalhes precisos de cada parte da paisagem sem referência direta à posição do eu lírico e o ambiente existe a despeito de sua presença ou interferência, em “*Crusoe in England*”, as descrições partem da presença do eu lírico como referência, numa perspectiva solipsista. Assim, ele afirma:

*Well, I had fifty-two
miserable, small volcanoes I could climb
with a few slithery strides —
volcanoes dead as ash heaps.*
(15) *I used to sit on the edge of the highest one
and count the others standing up,
naked and leaden, with theirs heads blown off.
I'd think that if they were the size
I thought volcanoes should be, then I had
(20) become a giant;*²²³
(BISHOP, 1983, p. 162)

O eu lírico é inicialmente o ponto de referência e a medida das coisas na ilha: ele afirma que possuía vulcões e faz o inventário deles. Sua perspectiva a respeito do tamanho das elevações o faz enxergar a possibilidade de ser um gigante, o que mexe com o seu status enquanto medida para o entorno. A estrutura do pensamento apresentado, entretanto, é contorcida e esquiva, difícil de agarrar, como o *wit* dos metafísicos ingleses. As descrições se dobram sobre o eu lírico, engolfando-o, até que ele deixe de referir-se aos elementos naturais por pronomes possessivos: tal tratamento passa a ser destinado às coisas que ele mesmo produz, como a flauta.

A terceira estrofe inicia-se com as palavras “*My island*”²²⁴, ainda indicando posse, e continua afirmando a condição miserável da ilha, seu caráter de depósito de nuvens do hemisfério. À medida que os versos se sucedem, no entanto, passamos a ter a noção de que há também beleza neste ambiente, muito embora o naufrago demonstre sua solidão no verso 54 — “*Beautiful, yes, but not much company.*”²²⁵ (Ibidem, p. 163) — e a disposição de fazer qualquer coisa para ter de volta qualquer elemento de sua vida anterior ou de civilização: “*The turtles lumbered*

²²³Pois eu tinha cinquenta e dois/ vulcõezinhos vagabundos que eu subia/ com uns poucos passos incertos —/ vulcões mortos como montes de cinzas./ Sentado à beira do mais alto deles/ eu contava os outros, eretos,/ mas, cor de chumbo, decapitados./ E eu pensava: se eles fossem do tamanho/ que um vulcão devia ter, então/ eu seria um gigante; (BISHOP, 2011, p. 327).

²²⁴Minha ilha (BISHOP, 2011, p. 327).

²²⁵Bonitas, sim. Mas não me faziam companhia. (BISHOP, 2011, p. 329).

*by, high domed,/ hissing like teakettles./ (And I'd have given years, or taken a few,/ for any sort of kettle, of course)*²²⁶ (BISHOP, 1983, p. 163).

A quarta estrofe apresenta a autopiedade como elemento de sua solidão, o que faz com que o eu lírico questione se teria feito algo para merecer o desterro. A consciência de sua desterritorialização forçada traz elementos negativos, como a culpa por ter ficado à deriva. No texto original de Defoe, Crusóé passa por muitas aventuras que colocam sua integridade física em risco, incluindo uma tempestade e um primeiro naufrágio:

Cai uma tempestade, e logo Crusóé põe-se a pensar que está sendo “corretamente castigado pela justiça divina, por ter abandonado seus deveres e fugido de casa de modo tão condenável”(p. 31). Resolve então que, no caso de sobreviver, voltará, com um pródigo de fato arrependido, “diretamente para a casa de meu pai”. Mas a tempestade amaina, e Crusóé confessa: em uma noite de muita bebida “afoguei todo o meu arrependimento”(p. 32). A viagem prossegue; desencadeia-se então uma nova tempestade, pior do que a primeira; de novo a mente de Crusóé é tomada de horror: o navio afunda, porém todos se salvam. Crusóé descobre, nessa ocasião, a existência “de uma lei soberana que nos incita a ser o instrumento de nossa própria destruição” (p. 37)²²⁷. Não obstante, assim que chega a Londres, o herói embarca para a África. (WATT, 1997, p. 148).

Com se vê, o texto original também apresenta essa percepção, embora transitória e causada pelo enfrentamento de um percalço, da responsabilidade pessoal que o poema levanta nos versos 56 a 59:

*“Do I deserve this? Suppose I must.
I wouldn't be her otherwise. Was there
a moment when I actually chose this?
I don't remember, but there could have been.”*²²⁸
(BISHOP, 1983, p. 163)

Apesar de encontrarmos esta noção de que algo o levou até ali, o eu lírico afirma não se lembrar, o que acaba por absolvê-lo de culpa e permitir que sinta apenas pena de si mesmo: uma pena que o transporta para casa, ou pelo menos que lhe permite sentir-se, em última análise, um pouco em casa, aceitando o seu destino: *“Pity should begin at home.” So the more/ pity I felt, the more I felt at*

²²⁶Passavam as tartarugas, bojudas, pesadas,/ silvando como chaleiras./ (e por uma chaleira de verdade, é claro,/ eu daria meia vida, ou tirava a de alguém.) (BISHOP, 2011, p. 329).

²²⁷Os números de página apresentados neste excerto foram inseridos pelo próprio Watt, referindo-se à “edição da Penguin, ligeiramente modernizada, org. Angus Ross (Harmondsworth, 1985)”.(WATT, 1997, p. 292).

²²⁸“Eu mereço isso? Pelo visto, sim./ Senão eu não estaria aqui. Teria havido/ um momento em que fiz esta opção?/ Não me lembro, mas é possível, sim.” (BISHOP, 2011, p. 329).

home.²²⁹ (BISHOP, 1983, p. 163). O sentimento expresso de pena marca a mudança do olhar da paisagem externa para a interna (ou, ao menos, o primeiro olhar para a interioridade).

A estrofe seguinte apresenta o tema dos ciclos da natureza no passar dos dias, uma circularidade banal que contrasta com o caráter único das coisas que encontra no ambiente: um caracol, árvores de um único tipo, uma frutinha, um único ser humano — ele mesmo — e uma filosofia. Esta é a de que ele sabe pouco (e o que sabe não tem profundidade, ou ainda qualquer serventia); além disso, não sabe do mundo objetivo, nem do subjetivo:

O Crusoé de Bishop é absolutamente solitário, mas seu problema mais esmagador é epistemológico. “*Why didn’t I know enough of something?*”, ele pergunta — ironicamente, uma vez que o próprio poema aborda esta questão e explora a condição de não saber em duas frentes: objetiva (a ilha como realidade externa) e subjetiva (a ilha como o próprio eu). (BIENVENU, 2002, p. 280-281, tradução nossa).

O eu lírico cita então versos de William Wordsworth, cujo final não é capaz de se lembrar (Versos 96 a 99):

*“They flash upon that inward eye,
which is the bliss...” The bliss of what?
One of the first things that I did
when I got back was look it up.*²³⁰
(BISHOP, 1983, p. 164)

A palavra que falta, que muito tempo depois ele iria consultar, é *solitude*. O poema de Wordsworth, “*I wandered lonely as a cloud*”²³¹, publicado originalmente em 1807, traz a natureza como fonte de alegria e inspiração para o poeta, que se recorda dos narcisos que admirara. O pensamento lhe dá prazer e permite a fruição da imagem das flores em sua memória:

*For oft, when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude,
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.*²³²(WORDSWORTH, 1807, p. 50)

²²⁹“Piedade começa em casa.” Assim, quanto mais/ eu tinha dó de mim, mais em casa me sentia. (BISHOP, 2011, p. 329).

²³⁰“Seu lume brilha no olho interior/ que é a ventura...” A ventura do quê?/ uma das primeiras coisas que fiz/ quando voltei foi consultar o livro. (BISHOP, 2011, p. 331).

²³¹Peculiar o fato de que o nome do poema de Wordsworth traz a imagem da nuvem, também empregada por Bishop no texto: a ilha é um depósito de nuvens que acabam levadas para lá; para Wordsworth a nuvem é metáfora de solidão serena.

²³²Pois quando me deito num torpor,/ Estado de vaga suspensão,/ Eles refulgem em meu olho interior/ Que é para a solidude uma bênção;/ Então meu coração começa a se alegrar,/ E com os narcisos põe-se a bailar. (WORDSWORTH, 2007, p. 85.)

Se o eu lírico não se recorda dos versos por completo, há dois motivos para tanto: o primeiro é o da própria solidão, que o cerca e o atormenta neste ponto de sua narrativa, o que o impede de enunciar seu nome ou até mesmo de recordá-lo, o que é um tanto irônico. O segundo é o fato de que não se trata do personagem do romance de Defoe, publicado em 1719; este Crusoé é nosso contemporâneo, lendo um poema publicado em 1807, o que lhe dá uma dimensão diferente do mundo e da própria relação com a solidão no mundo. Para um romântico, como Wordsworth, a solidão na natureza é motivo de inspiração e júbilo; para o homem contemporâneo, é um elemento constante, mesmo em meio à civilização (ou à multidão, para lembrarmos de uma das imagens modernas mais contundentes, criada no conto de Edgar Allan Poe), e aqui assume uma onipresença real e assustadora, cerceadora do indivíduo, pela privação absoluta e forçada da presença de outros seres humanos. A solidão não é ventura, mas prisão.

A sétima e a oitava estrofes apresentam os ruídos dos animais que atormentam o eu lírico. Na quietude da ilha, os sons doem em seus ouvidos mesmo no momento em que se recorda deles — a memória os faz presentes em seus sentidos. As onomatopeias reforçam a falta da fala humana no ambiente quando nelas o eu lírico percebe intenções de pergunta, de esquiva, intenções que são atribuídas à linguagem:

Baa, baa, baa *and* shriek, shriek, shriek,
 (105) baa... shriek... baa... *I still can't shake*
them from my ears; they're hurting now.
The questioning shrieks, the equivocal replies
over a ground of hissing rain
and hissing, ambulating turtles
 (110) *got on my nerves.*²³³
 (BISHOP, 1983, p. 164)

O relato continua, narrando mais elementos do cotidiano da ilha, que se misturam a indícios de que o tormento do eu lírico se acentua. Ainda na oitava estrofe, no verso 118, Crusoé afirma ter batizado um vulcão de *Mount Despair* — Monte Desespero — o que classifica como “brincar com nomes”. Os sonhos, que

²³³ *Béé, béé, béé e quii, quii, quii,/ béé... quii... béé... até hoje os barulhos/ me acompanham, e me doem nos ouvidos./ Os guinchos perguntando, os balidos se esquivando,/ e ao fundo o silvo da chuva/ e o silvo das tartarugas, se arrastando sem parar,/ me davam nos nervos.* (BISHOP, 2011, p. 333).

são o tema da nona estrofe, acentuam esse desespero: se há sonhos com o qual ele não tem ao alcance (e estes oferecem algum conforto), há pesadelos como o de cortar a garganta de um bebê e como o de estar condenado ao exílio eterno em milhares de ilhas:

*I'd have
nightmares of other islands
(135) stretching away from mine, infinities
of islands, islands spawning islands,
like frogs' eggs turning into polliwogs
of islands, knowing that I had to live
on each and every one, eventually,
(140) for ages, registering their flora,
their fauna, their geography.²³⁴
(BISHOP, 1983, p. 165)*

A nona estrofe é ainda o momento em que se percebe a aceleração mais extrema do ritmo do poema, em especial no trecho que reproduzimos acima. Os versos anteriores a ele são mais longos em comparação aos que o compõem, criando um certo estranhamento. Ao mesmo tempo, os finais das linhas do trecho entre os versos 133 e 141 são marcados pela recorrência do *enjambement*. Há ainda várias repetições de sons e de palavras inteiras: a palavra *islands* aparece cinco vezes, recorrência aumentada pela aliteração *infinities of islands*, na passagem entre os versos 136 e 137 e pela imagem das ilhas como girinos que proliferam na água. A ilha, metáfora clássica de isolamento, se multiplica e não é mais só. O conhecimento empírico torna-se um castigo neste pesadelo: catalogar o mundo feito da infinidade de ilhas é a sina de Crusoé, um fardo que o desespera. Assim, os versos 138 a 141 justapõem a percepção do mundo empírico e a do mundo subjetivo da personagem, estabelecendo um clímax de tensão.

A leitura em voz alta evidencia o aumento natural do ritmo dos versos²³⁵, como num turbilhão que leva a um silêncio abrupto no final da estrofe e o retomar na

²³⁴Havia/ um pesadelo em que entravam outras ilhas/ que se estendiam da minha, infinidades/ delas, ilhas gerando ilhas,/ como ovos de rãs virando girinos/ de ilhas, e eu sabia que era a minha sina/ viver em cada uma, todas elas, por muitas eras, registrando sua fauna,/ sua flora, sua geografia. (BISHOP, 2011, p. 335).

²³⁵Não é a primeira vez ao longo do texto de nossa pesquisa, na verdade nem a primeira no capítulo, em que nos referimos a percepção do ritmo de um poema de Bishop em voz alta. Sobre isso, Spangler diz que “seus poemas, como os de Yeats, contém certas características formais que são valorizadas pela vocalização. Elas incluem, mas não estão limitadas a: tensões dialógicas entre forças e discursos opostos, mudanças frequentes e repentinas no tom do eu lírico e valorização linguística da subjetividade idiossincrática do eu lírico, refletida no perfil verbal do poema — ou seja, sua sintaxe, léxico, ritmo e o efeito aurático da linguagem falada”. (2002, p. 272).

estrofe seguinte: a palavra *Just* é quase um alívio, um respiro, e o verso 142 desacelera a tensão da estrofe anterior para quebrá-la e introduzir uma nova figura no poema — Sexta-Feira. O eu lírico parece querer esclarecer as condições desta chegada: assim como a ilha injustiçada da primeira estrofe, o relato do encontro entre eles está errado. Há uma certa ternura na afirmação da amizade e no comentário sobre seu carinho pelos animais locais. Há, ainda assim, uma sombra de erotismo na apreciação do corpo do outro, um outro que o eu lírico lamenta não ser mulher.

O poema até este ponto foi dedicado a apresentar a ilha, a solidão e os tormentos que ela causa ao eu lírico, em sua própria voz. Então, após uma sucessão de longas estrofes, com uma sintaxe que se acelera progressivamente entre o início e o fim de cada uma delas, uma quebra importante ocorre: um verso solitário, destacado dos demais assinala o momento em que os dois, Crusoé e Sexta-Feira, são levados da ilha: “*And then one day they came and took us off.*”²³⁶ (BISHOP, 1983, p. 166). No texto original de Defoe, a saída da ilha é turbulenta, em meio a um motim e um navio tomado junto à costa. No poema, não há dados sobre quem são os que “vieram”: as personagens são arrebatadas do local, levadas embora para uma outra ilha, a Inglaterra. O tormento das milhares de ilhas que se multiplicavam se acalma à medida que a velhice se instala. O eu lírico está agora entediado num lugar que não reconhece, junto aos artefatos que trouxe consigo quando retornou; estes tiveram seu significado esvaziado:

*The knife there on the shelf —
it reeked of meaning, like a crucifix.
It lived. How many years did I
beg it, implore it not to break?
(165) I knew each nick and scratch by heart,
the bluish blade, the broken tip,
the lines of wood-grain on the handle...
Now it wont look at my at all.
The living soul has dribbled away.
(170) My eyes rest on it and pass on.*²³⁷
(Idem)

Na última estrofe, Crusoé fala sobre o museu, que pediu que lhe deixasse os

²³⁶E então um dia vieram e nos levaram embora. (BISHOP, 2012a, p. 335).

²³⁷Aquela faca ali na prateleira —/ era tão prehe de significado quanto um crucifixo./ Era uma coisa viva. Quantos anos não passei/ pedindo a ela, implorando, que não quebrasse?/ Eu conhecia de cor cada arranhão,/ e a lâmina azulada, a ponta quebrada,/ os veios de madeira do cabo.../ Agora ela nem olha mais para mim./ Sua alma viva esborou-se./ Meus olhos pousam nela e seguem adiante. (BISHOP, 2011, p. 337).

pertences que trouxera consigo. Estão gastos e sem vida ou, como apontamos, sem significado. São elementos vazios, cujo interesse para qualquer coisa o eu lírico questiona. A explicação sobre o destino de Sexta-Feira encerra o poema, chamando atenção para o fato de que tudo o que veio da ilha perdeu seu sentido e acabou perecendo: o homem sem defesas contra uma moléstia “civilizada”; os artefatos que, fora da ilha e longe do próprio Crusoé, não têm qualquer serventia — *“The living soul has dribbled away.”*²³⁸ (BISHOP, 1983, p. 166).

O poema descreve uma experiência de dupla desterritorialização. Uma é o deslocamento do homem que, por acaso, se vê isolado de tudo o que conhecia: civilização, seus pares, o som da voz humana, a estrutura da linguagem, cultura e conhecimento, a ponto de não acreditar mais ser possível viver num ambiente em que estes elementos estivessem presentes. Esse ser humano é então mais uma vez deslocado, uma segunda desterritorialização, agora de volta ao seu lugar de origem, onde passa a ter contato com o que lhe fora extirpado. Neste local, ele se vê mais uma vez alijado daquilo que conhecia, o que passou a ser o seu mundo durante o desterro, e o tormento se torna outro: *“I’m bored, too, drinking my real tea, surrounded by uninteresting lumber”*²³⁹ (Ibidem, p. 166). Aquilo de que sentira falta se tornou desinteressante e vazio. Se os artefatos que trouxe consigo também perderam o significado, sua própria existência, duplamente deslocada, tornou-se também inútil em um mundo que não conhece mais. Mais que isso, o conhecimento empírico esvaziou-se e ele descobriu, em sua errância, que o conhecimento de si também não é possível. *“Crusoe in England”* tematiza a contraparte negativa da errância, a das múltiplas perdas e da falta de relação — ou da capacidade de estabelecer relações — com o mundo. Este, o mundo contemporâneo, é inóspito em qualquer situação.

Outros textos são importantes para a instauração do movimento, tanto físico (entre lugares) como temporal (entre eventos). Em *“Night City”*, temos a descrição de uma vista do alto, de dentro de um avião, meio de transporte, durante o deslocamento em um céu morto acima de uma paisagem. Já em *“The Moose”*, o eu lírico descreve um encontro inusitado com um alce fêmea durante uma viagem de ônibus, em uma situação recordada; olhemos mais de perto para o poema.

²³⁸Sua alma viva esboroou-se. (BISHOP, 2011, p. 337).

²³⁹Entediado, tomo chá de verdade, cercado por coisas sem nenhuma graça. (BISHOP, 2011, p. 335).

“*The Moose*” é outro poema extenso, com 28 estrofes de 6 versos e, embora estas sejam rimadas, não há um padrão constante de rimas que se repita ao longo do poema. A primeira estrofe é *ababaa*; a segunda *fgfghi*; a terceira *jlmnl* e as variações continuam. O metro é igualmente irregular, variando de dois a quatro pés jâmbicos, mais uma vez uma medida curta, entre os quais vários são cataléticos. Reproduzimos o poema integralmente a seguir:

The Moose

for Grace Bulmer Bowers

*From narrow provinces
of fish and bread and tea,
home of the long tides
where the bay leaves the sea
(5) twice a day and takes
the herrings long rides,

where if the river
enters or retreats
in a wall of brown foam
(10) depends on if it meets
the bay coming in,
the bay not at home;

where, silted red,
sometimes the sun sets
(15) facing a red sea,
and others, veins the flats'
lavender, rich mud
in burning rivulets;

on red, gravelly roads,
(20) down rows of sugar maples,
past clapboard farmhouses
and neat, clapboard churches,
bleached, ridged as clamshells,
past twin silver birches,

(25) through late afternoon
a bus journeys west,
the windshield flashing pink,
pink glancing off of metal,
brushing the dented flank
(30) of blue, beat-up enamel;

down hollows, up rises,
and waits, patient, while
a lone traveller gives
kisses and embraces
(35) to seven relatives
and a collie supervises.

Goodbye to the elms,
to the farm, to the dog.
The bus starts. The light*

(40) *grows richer; the fog,
shifting, salty, thin,
comes closing in.*

*Its cold, round crystals
form and slide and settle*
(45) *in the white hens' feathers,
in gray glazed cabbages,
on the cabbage roses
and lupins like apostles;*

the sweet peas cling
(50) *to their wet white string
on the whitewashed fences;
bumblebees creep
inside the foxgloves,
and evening commences.*

(55) *One stop at Bass River.
Then the Economies—
Lower, Middle, Upper;
Five Islands, Five Houses,
where a woman shakes a tablecloth*
(60) *out after supper.*

*A pale flickering. Gone.
The Tantramar marshes
and the smell of salt hay.
An iron bridge trembles*
(65) *and a loose plank rattles
but doesn't give way.*

*On the left, a red light
swims through the dark:
a ship's port lantern.*
(70) *Two rubber boots show,
illuminated, solemn.
A dog gives one bark.*

*A woman climbs in
with two market bags,*
(75) *brisk, freckled, elderly.
"A grand night. Yes, sir,
all the way to Boston."
She regards us amicably.*

Moonlight as we enter
(80) *the New Brunswick woods,
hairy, scratchy, splintery;
moonlight and mist
caught in them like lamb's wool
on bushes in a pasture.*

(85) *The passengers lie back.
Snores. Some long sighs.
A dreamy divagation
begins in the night,
a gentle, auditory,*
(90) *slow hallucination....*

*In the creakings and noises,
an old conversation
—not concerning us,
but recognizable, somewhere,
(95) back in the bus:
Grandparents' voices*

*uninterruptedly
talking, in Eternity:
names being mentioned,
(100) things cleared up finally;
what he said, what she said,
who got pensioned;*

*deaths, deaths and sicknesses;
the year he remarried;
(105) the year (something) happened.
She died in childbirth.
That was the son lost
when the schooner foundered.*

*He took to drink. Yes.
(110) She went to the bad.
When Amos began to pray
even in the store and
finally the family had
to put him away.*

*(115) "Yes ..." that peculiar
affirmative. "Yes ..."
A sharp, indrawn breath,
half groan, half acceptance,
that means "Life's like that."
(120) We know it (also death)."*

*Talking the way they talked
in the old featherbed,
peacefully, on and on,
dim lamplight in the hall,
(125) down in the kitchen, the dog
tucked in her shawl.*

*Now, it's all right now
even to fall asleep
just as on all those nights.
(130) —Suddenly the bus driver
stops with a jolt,
turns off his lights.*

*A moose has come out of
the impenetrable wood
(135) and stands there, looms, rather,
in the middle of the road.
It approaches; it sniffs at
the bus's hot hood.*

*Towering, antlerless,
(140) high as a church,
homely as a house
(or, safe as houses).*

*A man's voice assures us
"Perfectly harmless...."*

- (145) *Some of the passengers
exclaim in whispers,
childishly, softly,
"Sure are big creatures."
"It's awful plain."
(150) "Look! It's a she!"*

*Taking her time,
she looks the bus over,
grand, otherworldly.
Why, why do we feel
(155) (we all feel) this sweet
sensation of joy?*

*"Curious creatures,"
says our quiet driver,
rolling his r's.
(160) "Look at that, would you."
Then he shifts gears.
For a moment longer,*

*by craning backward,
the moose can be seen
(165) on the moonlit macadam;
then there's a dim
smell of moose, an acrid
smell of gasoline.²⁴⁰ (BISHOP, 1983, p. 169-173)*

²⁴⁰O Alce// para Grace Bulmer Bowers// Vindo de estreitas províncias,// de peixe, de pão e de chá,/
terra de marés bem longas/ onde duas vezes por dia/ foge do mar a baía/ e leva os arenques pra
longe,// onde entra ou sai o rio/ num muro de espuma parda/ dependendo de ele encontrar/ a baía
dentro de casa/ ou de o rio constatar/ que a bala saiu,// onde o rubro de aluvião, / às vezes o sol se
põe/ em frente a um mar vermelho, / e às vezes encobre o tom/ arroxeadado de lodo/ com riachos de
puro fogo;// por estradas de cascalho/ ladeadas de bordos e bétulas, / passando por casas e igrejas/
revestidas de sarrafos/ caiados, que lembram as ranhuras/ que há nas conchas das amêijoas, // um
ônibus, num fim de tarde, / vai seguindo para o oeste, / com reflexos cor-de-rosa/ nos vidros e nos
cromados, / tocando de leve o azul/ do esmalte amarrotado, // desce encosta, sobe morro, / e fica
esperando, paciente, / enquanto uma passageira/ que vai viajar sozinha, / sob o olhar de um cachorro, /
beija e abraça seis parentes. // Adeus aos olmos, ao cão, / adeus à fazenda. O ônibus/ dá a partida. Na
estrada, / aos poucos a luz suaviza-se; / desce uma cerração/ fina, indistinta, salgada, // cristais
redondos e frios/ que brotam nas penas brancas/ das galinhas, e debruam/ cem folhas, repolhos
pardos/ e tremoceiros a postos/ como se fossem apóstolos. // Enquanto as ervilhas-de-cheiro/ se
apegam às cercas caiadas/ com seu fio alvo e úmido/ e as mamangabas se enfiam/ nas flores das
dedaleiras, / vai se adensando o crepúsculo. // Uma parada em Bass River. / Então as Economies —/
Lower, Middle e Upper; / Five Islands; e em Five Houses/ uma mulher sacode uma toalha/ de mesa,
espalhando migalhas. // Um brilho breve — sumiu. / É o brejo de Tantramar. / Cheiro de feno salgado. /
A ponte de ferro estremece, / uma prancha chacoalha alto, / porém não sai do lugar. // À esquerda, um
ponto vermelho/ dança na escuridão: / é um farol de bombordo. / Surgem à luz, imponentes, / duas
botas de borracha. Late, uma vez só, um cão. // Entra uma mulher trazendo/ duas sacolas de
compras, / sardenta, lépida, idosa. / "Bela noite. Sim, senhor, / estou indo direto até Boston." / Olha para
nós, amistosa. // Nas matas de New Brunswick, / ásperas e desgrenhadas, / ficam presos pelo
caminho/ fiapos de névoa e luar, / feito de lã de carneiros/ em galhos cheios de espinhos. // Os
passageiros relaxam. / Uns roncam. Outros suspiram. / Começa uma divagação/ suave, no meio da
noite, / um som vago, bem lento/ como uma alucinação... // Nos rangidos e ruídos, / uma conversa
antiga/ — que não diz respeito a nós, / reconhecível, porém, / vindo do banco de trás: / São vozes
velhas, de avós// falando, uma fala eterna, / uma fala ininterrupta, / finalmente esclarecendo/ antigos
mistérios; citando/ nomes, quem disse o quê, / quem ganhou pensão de quanto; // casamentos,

O que o poema narra se passa em uma parte de uma viagem de ônibus. O veículo se desloca por uma estrada rumo ao oeste, passando por locais que vão sendo descritos cuidadosamente pelo eu lírico, que é um dos passageiros. É o início da noite, que se adensa à medida que o ônibus se embrenha na estrada e na floresta. O veículo para para pegar algumas pessoas no caminho, indivíduos que são percebidos pelo eu lírico e, assim como a paisagem, descritos. Uma conversa chama a atenção da persona, que a relata para o leitor, entre um casal de idosos, característica que intuímos a partir de suas vozes: *“Grandparents’ voices// uninterruptedly/ talking, in Eternity.”*²⁴¹ (BISHOP, 1983, p. 171). De repente, no momento em que o eu lírico decide dormir, um encontro insólito faz com que o veículo pare: um alce enorme sai da floresta. Os passageiros se agitam e todos observam a criatura, uma fêmea, e são tomados por uma alegria descrita como doce, que intriga o eu lírico: *“Why, why do we feel/ (we all feel) this sweet/ sensation of joy?”*²⁴² (Ibidem, p. 173). O ônibus então segue viagem, deixando o animal para trás, embora seu cheiro os acompanhe, misturado ao do próprio ônibus.

As primeiras estrofes são marcadas pelo tom descritivo dos versos. Estamos na Nova Escócia, lugar dos primeiros anos da vida da poeta, e o eu lírico descreve o local e sua banalidade, num “tom de paz e tranquilidade” (SPANGLER, 2002, p. 273):

mortes, doenças; ele tinha saúde frágil;/ foi o ano em que (o quê?) aconteceu./ E ela morreu de parto/ quando nasceu o menino/ que depois morreu no naufrágio.// Ele passou a beber./ É. Ela caiu na vida./ O Amos deu de rezar/ até quando estava na loja,/ e a coisa chegou a um ponto/ que o jeito foi internar.// “É...” pronunciado de um modo/ muito peculiar. “É...”/ Um som aspirado, forte,/ um gemido resignado,/ que quer dizer: “É, a vida/ é assim (e também a morte).”// Falando como falavam/ no velho colchão de penas,/ bem baixinho, sem parar,/ lampião aceso na entrada,/ e na cozinha a cadela/ dormindo, enrodilhada.// Agora dá até pra dormir/ como numa daquelas noites,/ — Mas eis que o motorista/ freia de supetão,/ e o ônibus todo mergulha/ na completa escuridão.// Um alce acaba de emergir/ da floresta impenetrável,/ e seu vulto majestoso/ se planta no meio da estrada./ Fareja o capô quente/ do ônibus silencioso.// Sem chifres, imponentes,/ alto como uma igreja,/ simples como uma casa/ (ou, como uma casa, tranquilo)./ Uma voz de homem garante:/ “Totalmente inofensivo...”// Alguns passageiros exclamam/ em sussurros, com cautela,/ como se fossem crianças:/ “Mas que bicho enorme, hein.”/ “Ele é feio de dar dó.”/ “Não é *ele*, não! Olha — é *ela!*”// Com toda a calma do mundo/ ela examina o ônibus,/ magnífica, numinosa./ Por quê, por que nos domina/ (a todos) uma alegria/ imensa, deliciosa?// “Bicho mais curioso”/ diz o nosso motorista,/ com sua fala rascante./ “Olha só.” Engata a marcha,/ em seguida dá a partida./ E por mais alguns instantes,// virando a cabeça para trás/ ainda se pode vê-la/ ao luar, já pequenina; então há um cheiro indistinto/ de alce, e um outro cheiro,/ acre, de gasolina. (BISHOP, 2011, p. 343 a 353).

²⁴¹São vozes velhas, de avós// falando, uma fala eternal,/uma fala ininterrupta. (BISHOP, 2012a, p. 349).

²⁴²Por quê, por que nos domina/ (a todos) uma alegria/ imensa, deliciosa? (BISHOP, 2012a, p. 353).

*From narrow provinces
of fish and bread and tea,
home of the long tides
where the bay leaves the sea
(5) twice a day and takes
the herrings long rides,²⁴³
(BISHOP, 1983, p. 169)*

Os versos 2 a 4 apresentam hábitos alimentares cotidianos, e a noção de circularidade da maré acentua o caráter banal da existência. A estrofe 2 ecoa a movimentação da maré e o desaguar do rio no mar. Spangler aponta na terceira estrofe como as aliterações promovem uma alteração do tom por meio das aliterações do /s/ e do /t/ e as *consonant rhymes*²⁴⁴ *sets*, *flats* e *rivulets* — respectivamente /'sets/, /'flæts/ e /'rivjələts/ — perceptíveis quando se ouve o poema. Para ele, trata-se de “uma sugestão de agitação e possibilidade de violência” (2002, p. 273, tradução nossa). Para nós, entretanto, a palavra violência parece um tanto exagerada para este poema. Embora haja uma instabilidade, que atribuímos em parte ao caráter incerto da natureza, mas principalmente ao caráter de imprevisibilidade da viagem, durante a qual o incomum pode acontecer. Millier aponta que a “noite nesta paisagem não é nem completamente segura, tampouco totalmente perigosa. As impressões oscilam entre uma sensação vaga de alarme e de conforto familiar” (MILLIER, 1993, p. 469, tradução nossa).

Aqui, neste lugar ao leste da América do Norte, junto ao mar, passamos a acompanhar uma viagem para oeste, ou seja, o interior, num ônibus: o para-brisa do veículo reflete o pôr do sol, contrastando com a paisagem:

*on red, gravelly roads,
(20) down rows of sugar maples,
past clapboard farmhouses
and neat, clapboard churches,
bleached, ridged as clamshells,
past twin silver birches,*

*(25) through late afternoon
a bus journeys west,
the windshield flashing pink,*

²⁴³Vindo de estreitas províncias, // de peixe, de pão e de chá, / terra de marés bem longas/ onde duas vezes por dia/ foge do mar a baía/ e leva os arenques pra longe, (BISHOP, 2012a, p. 343).

²⁴⁴Mantivemos a denominação do recurso em inglês pois uma *consonant rhyme* é a coincidência de sons das consoantes entre palavras no final do verso, sem que as vogais rimem, como nos exemplos citados por Spangler (as vogais são até semelhantes, mas não iguais). É completamente diferente de rima consoante em português, que se refere à coincidência sonora a partir da última vogal tônica, como em casa/ rasa, por exemplo. A tradução de Britto para o poema lida com o trecho rimando *lodo* e *fogo*, uma rima toante.

*pink glancing off of metal,
brushing the dented flank
(30) of blue, beat-up enamel;*²⁴⁵
(BISHOP, 1983, p. 169)

O tempo verbal predominante no poema é o presente, em geral o presente simples, menos frequentemente o presente contínuo e ainda menos comum o presente perfeito. Quando passamos a acompanhar a jornada, ela já está em curso, portanto a ação se desenrola enquanto o poema se desenvolve, no presente da viagem que ruma ao encontro do animal, e não lembrada ou projetada no futuro. Quando o ônibus aparece pela primeira vez no verso 26, o movimento já está acontecendo, ou seja, não temos o registro do início da viagem. Podemos perceber que, a princípio, é o ônibus que se move: *“through late afternoon/ a bus journeys west,*²⁴⁶ (Ibidem, p. 169) ; ou seja, é como se ele se deslocasse sozinho, sem ser guiado, mas organicamente, como um ser vivo. O motorista só entra em cena próximo ao final do poema, verso 130: *“ — Suddenly the bus driver/ stops with a jolt/ turns off his lights”*²⁴⁷ (Ibidem, p. 172). O veículo está sendo representado como autônomo e nele, assim como nos elementos da natureza, há *inscape*, a qualidade distintiva de um objeto observado, que Gerard Manley Hopkins conceitua em seus diários e utiliza em sua poesia, e que surge na obra de Bishop como influência do poeta inglês nos poemas da norte-americana. No capítulo 2 ressaltamos tal influência e indicamos que se em Hopkins o *inscape* é verificado em elementos da natureza como manifestação divina, em Bishop, o *inscape* se verifica em elementos que são resultado da ação humana, ou seja, não pertencem à natureza, tampouco implicam a ideia de uma divindade. O ônibus em *“The Moose”* é um exemplo disso: ao atribuir *inscape* a um objeto criado pelo homem, ela deixa de lado a dimensão telúrica de Hopkins. Spangler aponta que a entrada do ônibus no poema “com um brilho metálico, traz a presença humana, estranha e industrial, sobre a paisagem de natureza suave, mas potencialmente violenta” (2002, p. 274, tradução nossa).

Além do motorista, há outras personagens que são caracterizadas. A primeira aparece na sexta estrofe, versos 33 a 36: *“a lone traveller gives/ kisses and*

²⁴⁵por estradas de cascalho/ ladeadas de bordos e bétulas,/ passando por casas e igrejas/ revestidas de sarrafos/ caiados, que lembram as ranhuras/ que há nas conchas das amêijoas,// um ônibus, num fim de tarde,/ vai seguindo para o oeste,/com reflexos cor-de-rosa/ nos vidros e nos cromados,/ tocando de leve o azul/ do esmalte amarrotado; (BISHOP, 2011, p. 343).

²⁴⁶um ônibus, num fim de tarde,/ vai seguindo para o oeste, (BISHOP, 2011, p. 343).

²⁴⁷— Mas eis que o motorista/ freia de supetão,/ e o ônibus todo mergulha/ na completa escuridão. (BISHOP, 2011, p. 351).

*embraces/ to seven relatives/and a collie supervises*²⁴⁸ (BISHOP, 1983, p. 170). A segunda é apresentada na estrofe 13, versos 73 a 75, nos quais lemos “*A woman climbs in/ with two market bags,/ brisk, freckled, elderly.*”²⁴⁹ (Ibidem, p. 171). Enquanto a primeira passageira apenas se despede dos que ficam e entra no veículo, o que pode indicar uma ligação mais intensa com o local que está deixando naquele momento (o que poderia ser corroborado pela familiaridade e fidelidade que o cão simboliza), a segunda traz sacolas consigo e fala com os outros passageiros, olhando-os de forma amistosa. São duas atitudes diferentes representadas, uma da relação com o local que se deixa e a outra de abraçar a viagem e nela buscar relações.

Além das personagens já mencionadas, há duas outras: estas não são percebidas pelo eu lírico pela visão, mas pela audição:

*In the creakings and noises,
an old conversation
—not concerning us,
but recognizable, somewhere,
(95) back in the bus:
Grandparents’ voices*

*uninterruptedly
talking, in Eternity.*²⁵⁰ (Ibidem, p. 169)

As vozes de avós contam uma à outra uma narrativa que emprega tempos verbais do passado para falar de pessoas vivas e mortas, esclarecendo os mistérios que as envolvem. Embora as histórias não digam respeito ao eu lírico, ele as escuta e a “fala ininterrupta”, “bem baixinho, sem parar”, o transporta a um lugar conhecido e aquecido. Esta fala parece ter um efeito encantatório, que o leva a querer cair no sono.

Entretanto, se neste ponto há a intenção de dormir, a atmosfera onírica já se insinua no poema antes que tal intento se manifeste. No verso 39 (estrofe 7), o ônibus, que estava parado para pegar a primeira personagem apresentada no

²⁴⁸enquanto uma passageira/ que vai viajar sozinha/ sob o olhar de um cachorro,/ beija e abraça seis parentes. (BISHOP, 2011, p. 345.) Embora não haja indicação do gênero da personagem no texto original, o tradutor optou por atribuir-lhe o gênero feminino.

²⁴⁹Entra uma mulher trazendo/ duas sacolas de compras,/ sardenta, lépida, idosa.” (BISHOP, 2011, p. 347) Aqui o gênero feminino é claro no original, o que talvez tenha tido influência na escolha por atribuir feminilidade à primeira personagem.

²⁵⁰Nos rangidos e ruídos,/ uma conversa antiga/ — que não diz respeito a nós,/ reconhecível, porém,/ vindo do banco de trás:/ São vozes velhas, de avós// falando uma fala eternal,/ uma fala ininterrupta, (BISHOP, 2011, p. 349).

poema — a viajante que se despede dos parentes e do cão —, volta a se deslocar. A partir deste movimento, a luz muda e passamos a ter uma cerração que desce sobre a paisagem; com ela, inicia-se a criação de um ambiente enevoadado e insólito, que progressivamente se acentua enquanto o crepúsculo se instala, prenunciando a noite:

(...)
The bus starts. The light
 (40) *grows richer; the fog,*
shifting, salty, thin,
comes closing in.

Its cold, round crystals
form and slide and settle
 (45) *in the white hens' feathers,*
in gray glazed cabbages,
on the cabbage roses
and lupins like apostles;

the sweet peas cling
 (50) *to their wet white string*
on the whitewashed fences;
bumblebees creep
inside the foxgloves,
and evening commences.²⁵¹
 (BISHOP, 1983, p. 170)

Desde a estrofe 6 se percebe o recurso do *enjambement* entre os versos 32 e 35, que auxilia na criação do ritmo da viagem pela aceleração gerada pela fragmentação da sintaxe e, ao mesmo tempo, cria esta diluição entre o real e o percebido e, mais adiante, entre o presente e a memória do eu lírico. Em estrofes seguintes, o artifício se repete: “*The light/ grows richer; the fog,/ shifting, salty, thin,*” (Ibidem, p. 170); “*Grandparents' voices// uninterruptedly/ talking, in Eternity*” (Ibidem, p. 171). O recurso estende à ideia apresentada no primeiro verso dos excertos e permite a sugestão do elemento insólito — a luz ganha contornos mais ricos, as vozes dos avós divagam sobre a eternidade.

Na estrofe 11, verso 61, um brilho é percebido e desaparece: a explicação é a de que há um pântano próximo, ou seja, trata-se de fogo-fátuo, fenômeno observado em ambientes em que há matéria em decomposição, como brejos ou cemitérios. Na

²⁵¹O ônibus/ dá a partida. Na estrada,/ aos poucos a luz suaviza-se;/ desce uma cerração/ fina, indistinta, salgada, // cristais redondos e frios/ que brotam nas penas brancas/ das galinhas, e debruam/ cem folhas, repolhos pardos/ e tremoço a postos/ como se fossem apóstolos. // Enquanto as ervilhas-de-cheiro/ se apegam às cercas caídas/ com seu fio alvo e úmido/ e as mamangabas se enfiam/ nas flores das dedaleiras,/ vai se adensando o crepúsculo. (BISHOP, 2012a, p. 345).

cultura brasileira, é o que dá origem à lenda do boitatá, a cobra de fogo; na cultura de países de língua inglesa, ele é chamado *will-o'-the-wisp* e há também esta aceção de que se trata de um elemento sobrenatural, como a manifestação de fadas (na versão originada em comunidades de origem escocesa) ou de uma entidade que leva à destruição. Entre os afro-americanos da Louisiana, a crença é de que alguém que veja o *will-o'-the-wisp* é obrigado a segui-lo e será guiado até um rio, onde se afogará, ou a um espinheiro, que fará a vítima em pedaços (COFFIN e COHEN, 1966, p. 113, tradução nossa). O termo *will-o'-the-wisp* significa também uma pessoa ou coisa enganosa, ou ainda algo difícil de obter. Mais uma vez elementos alucinatórios ou sobrenaturais são apresentados na narrativa do poema, numa atmosfera que vai se tornando cada vez mais onírica.

Na estrofe 14, a partir do verso 79, o ônibus entra nas matas de New Brunswick. A névoa volta a ser mencionada, agora entrelaçando-se com o luar:

*Moonlight as we enter
(80) the New Brunswick woods,
hairy, scratchy, splintery;
moonlight and mist
caught in them like lamb's wool
on bushes in a pasture.²⁵²
(BISHOP, 1983, p. 171)*

Logo na sequência, os passageiros são descritos dormindo, roncando, suspirando na estrofe seguinte e “*A dreamy divagation/ begins in the night,/ a gentle, auditory,/ slow hallucination...*”²⁵³ (Ibidem, p. 171). O eu lírico passa então a relatar a conversa das vozes antigas, que lhe chegam aos ouvidos em meio à escuridão do interior do ônibus, vindas do banco imediatamente atrás dele. São histórias tristes, trágicas, como a da mulher que morre ao dar à luz uma criança que depois morreria num naufrágio (versos 106 a 108). Entretanto, são histórias contadas e aceitas como parte da vida: “*Life's like that./ We know it (also death)*”²⁵⁴ (Ibidem, p. 172). No texto original a palavra *eternidade* está capitalizada, *Eternity*, no verso 98, o que lhe dá uma dimensão mais ampla: as vozes e seus discursos fazem parte de uma Eternidade imanente, que abarca os conceitos de vida e morte, de banal e de

²⁵² Nas matas de New Brunswick,/ ásperas e desgrenhadas,/ ficam presos pelo caminho/ fiapos de névoa e luar,/ feito de lã de carneiros/ em galhos cheios de espinhos. (BISHOP, 2012a, p. 347)

²⁵³ Começa uma divagação/ suave, no meio da noite,/ um som vago, bem lento,/ como uma alucinação (BISHOP, 2012a, p. 349).

²⁵⁴ É, a vida/ é assim (e também a morte)” (BISHOP, 2011, p. 351).

trágico. A Eternidade carrega em si as contradições da vida humana e, na verdade, não parece ter, aqui, uma dimensão religiosa ou transcendente, mas de perenidade. Assim é também o próprio caminho que o veículo faz — podem variar os ocupantes, o motorista, quem sobe e quem desce, assim como os propósitos individuais de cada um destes elementos, mas o caminho permanece, a viagem continua. A conversa entre as “vozes velhas” é amplitude, pois é eterna, e familiaridade, terminando por criar a imagem do colchão de penas, do lampião e da cadela que se aquece e dorme na cozinha (versos 121 a 126), e que propiciam ao eu lírico as condições para cair no sono exatamente pela familiaridade criada pelo discurso²⁵⁵. Há um elemento onírico que nos leva a perguntar até que ponto aquilo é real, até que ponto não se trata de algo presente na memória, evocado em sua própria consciência entorpecida pelo sono e o balanço do veículo.

A intenção de dormir, no entanto, é suspensa dramaticamente pela aparição inesperada do animal imenso no caminho:

(130) —*Suddenly the bus driver
stops with a jolt,
turns off his lights.*

*A moose has come out of
the impenetrable wood
(135) and stands there, looms, rather,
in the middle of the road.*²⁵⁶
(BISHOP, 1983, p. 172)

A “floresta impenetrável” de onde sai o animal é a mesma em que o ônibus — e o eu lírico passageiro — entraram enquanto a luz da lua misturava-se à névoa e se prendia na vegetação. O alce é comparado a uma igreja e uma casa, índices de familiaridade e segurança, e é caracterizado como fêmea, desprovida de chifres mas não de imponência. Não há sinal de agressividade; em vez disso, há uma majestade, uma grandeza e uma alegria, cujo motivo o eu lírico questiona. Alguns

²⁵⁵O uso da palavra *Eternity* capitalizada nos suscita ainda uma outra hipótese: trata-se da língua em que as vozes conversam, uma língua acima da realidade. A palavra poderia ser substituída por *English*, por exemplo, que inicia-se com a mesma letra e que, pela regra do idioma, seria capitalizada sempre. Portanto, a linguagem que utilizam poderia bem ser não a da eternidade, mas ela mesma a Eternidade. Assim, linguagem e totalidade seriam colocadas em posição equivalente, o que em literatura é mais do que plausível. A linguagem é o próprio tecido do real e aglutina as possibilidades e impossibilidades por toda a eternidade.

²⁵⁶— Mas eis que o motorista/ freia de supetão,/ e o ônibus todo mergulha/ na complete escuridão.// Um alce acaba de emergir/ da floresta impenetrável,/ e seu vulto majestoso/ se planta no meio da estrada. (BISHOP, 2011, p. 351).

dos demais passageiros, muitos dos quais dormiam, se excitam com a aparição e fazem exclamações de espanto e curiosidade. A atitude é comparada à de crianças, o que demonstra que em algum grau a visão inesperada suscitou algo da espontaneidade infantil dentro do veículo. Há algo de mágico na aparição de um animal frente a seres humanos. Na verdade, considerando onde está o ônibus e o fato de que alces são parte da fauna nativa da região setentrional da América do Norte, não haveria nada de tão espantoso em ver um exemplar da espécie durante uma viagem que avança floresta adentro. O ônibus e os passageiros é que, na realidade, estão fora de lugar, embrenhando-se em um local como o descrito. A tensão nasce a partir da ideia humana de transcendência, que atribui ao ocorrido um caráter sobrenatural ou ainda, numa outra interpretação, surreal. A natureza se impõe ao elemento artificial (o ônibus) e é interpretada da maneira como seres humanos podem avaliar, envolvidos pelo silêncio, pelo escuro, pelo luar e pela névoa. Da mesma forma que o fogo fátuo se torna sobrenatural, seja o *will-o'-the-wisp* ou o nosso brasileiro boitatá, o alce se torna um tipo de aparição fantástica e configura um hiato entre natureza, tradição e civilização, no qual as emoções infantis podem se manifestar sem julgamento.

Passado o encontro, o contraste e a tensão se desfazem. Ao olhar para trás a aparição majestosa sob o luar e o momento insólito vão se distanciando, ainda que o cheiro misturado da gasolina e do odor do animal deixe uma impressão de que algo está modificado:

*Then he shifts gears.
For a moment longer,

by craning backward,
the moose can be seen
165 on the moonlit macadam;
then there's a dim
smell of moose, an acrid
smell of gasoline.²⁵⁷*
(BISHOP, 1983, p. 173)

O poema “*The Moose*” apresenta um momento de epifania para o eu lírico, suscitando uma impressão que contagia os demais ocupantes do ônibus e o leitor, num tipo de iluminação da experiência que, embora efêmera, afeta decisivamente

²⁵⁷Engata a marcha,/ em seguida dá a partida./ E por mais alguns instantes,// virando a cabeça para trás/ ainda se pode vê-la/ ao luar, já pequenina; então há um cheiro indistinto/ de alce, e um outro cheiro,/ acre, de gasolina. (BISHOP, 2011, p. 353).

quem a vive. O estado limítrofe consciência/ inconsciência que o eu lírico experimenta no momento em que a aparição se revela situa a epifania na fronteira entre o racional e o irracional, o que permite entendê-la como surreal e enfatiza seu caráter inesperado. Ainda que, diferente de “*Crusoe in England*” e de textos de outros livros, — como “*The Prodigal*” e “*Questions of Travel*” —, o poema não problematize os dilemas e as tensões da errância, ele traz importantes implicações da estética de movimento na obra de Bishop, nas imagens e em seus aspectos formais. Ao tratar de uma mera viagem de ônibus, o poema consegue apresentar vários aspectos ligados ao deslocamento, à viagem por lugares quase inóspitos, às surpresas que isso pode gerar para cada um. O alce acaba por ser uma representação maior do “estranho” que se apresenta em uma oportunidade como essa, de viagem, e do quanto esse estranho pode ser surpreendente, para as mais diferentes pessoas, bem como para a memória da poeta.

Há mais um texto que gostaríamos de abordar em “*Geography III*”: trata-se de “*One Art*”, talvez o poema mais conhecido da autora. Ele apresenta um roteiro não de viagem, mas de perdas descritas em um *crescendo*: cada perda citada tem uma intensidade maior do que a anterior e conseqüências igualmente mais difíceis. Ele consiste numa vilanela, forma originalmente ligada a agricultores italianos “como acompanhamento para diferentes estágios do trabalho agrícola. (...) Na época em que a vilanela emerge na história da poesia, o faz num poema francês de tema pastoral” (STRAND e BOLAND, 2001, p.6, tradução nossa). Trata-se de um poema de Jean Passerat, poeta do século XVI, que estabeleceu o padrão da vilanela tanto em francês como em inglês: seis estrofes, cinco delas tercetos com rimas *aba* e a última um quarteto com padrão de rimas *abaa*. Há versos que se repetem ao longo das estrofes. O primeiro verso da primeira estrofe é o último verso da segunda e da quarta estrofes; o terceiro verso da primeira estrofe se repete no final da terceira e da quinta estrofes. Estes dois versos compõe o dístico final do poema.

O poema de Bishop segue quase estritamente este modelo em dezenove versos divididos em cinco estrofes de três versos e um quarteto final. O metro é o pentâmetro jâmbico. A repetição do primeiro verso também corresponde à forma original nas estrofes 2 e 4; o terceiro verso da primeira estrofe, entretanto, não se repete exatamente como na vilanela clássica. Repete-se a palavra final do verso — “*disaster*”— e a ideia que o verso transmite:

One Art

*The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.*

*Lose something every day. Accept the fluster
(5) of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.*

*Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.*

*(10) I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.*

*I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
(15) I miss them, but it wasn't a disaster.*

*—Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (Write it!) like disaster.²⁵⁸
(BISHOP, 1983, p. 178)*

Embora não haja a repetição exata do terceiro verso da primeira estrofe nas estrofes 3 e 5, percebe-se que a intenção dos versos é a mesma: argumentar que as perdas mencionadas não são realmente sérias, não têm consequências mais profundas, ou assim a poeta pretende fazer parecer a um primeiro olhar.

A escolha de um modelo tradicional, seguido quase que totalmente à risca, visa evidenciar tanto o nível semântico como qualquer desvio formal que possa haver no poema. Quanto a isso, há que se atentar para os dois últimos versos do poema. Na forma original, eles deveriam ser repetições exatas do primeiro e do último verso da primeira estrofe. No entanto, os dois são modificados: “*The art of losing isn't hard to master;*”²⁵⁹ torna-se “*the art of losing's not too hard to master*”²⁶⁰; “*to be lost that their loss is no disaster.*”²⁶¹ torna-se “*though it may look like (Write it!)*”

²⁵⁸Uma Arte// A arte de perder não é nenhum mistério;/ Tantas coisas contêm em si o acidente/ de perdê-las, que perder não é nada sério.// Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero,/ a chave perdida, a hora gasta bestamente./ A arte de perder não é nenhum mistério.// Depois perca mais rápido, com mais critério:/ lugares, nomes, a escala subsequente/ da viagem não feita. Nada disso é sério.// Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero/ lembra a perda de três casas excelentes./ a arte de perder não é nenhum mistério.// Perdi duas cidades lindas. E um império/ que era meu, dois rios, e mais um continente./ Tenho saudade deles. Mas não é nada sério// — Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo/ que eu amo) não muda nada. Pois é evidente/ que a arte de perder não chega a ser mistério/ por muito que pareça (*Escreve!*) muito sério. (BISHOP, 2012a, p. 363).

²⁵⁹A arte de perder não é nenhum mistério. (BISHOP, 2012a, p. 363).

²⁶⁰Que a arte de perder não chega a ser mistério (BISHOP, 2012a, p. 363).

²⁶¹de perdê-las, que perder não é nada sério. (BISHOP, 2012a, p. 363).

*like disaster.*²⁶² (BISHOP, 1983, p. 178). Este desvio da forma original é significativo e indica a contradição presente no poema.

O verso 3 já apresenta, como apontamos, variações em outros momentos em que a forma original da vilanela prescrevia a sua repetição exata. O verso 1, entretanto, vinha sendo repetido *ipsis literis*, conforme a prescrição. A pergunta que surge a partir de tais constatações é: por que a série de repetições do verso 1 foi quebrada?

Para respondê-la, olhemos novamente e mais atentamente para o poema. O título “*One Art*” remete à ideia de arte como expressão estética — como a arte da pintura, a arte da música, a arte da escultura, a arte da poesia, etc — sublinhando o fato de que vai tratar de *uma* arte entre várias. À medida que os versos se sucedem, vemos que há uma prática em perder, como se cada coisa que se perde fosse um ensaio para uma outra mais difícil. Como um aspirante a músico que começa a praticar sua arte — aqui entendida também como técnica, maestria, habilidade — e o faz com peças simples, passando a outras com nível de dificuldade cada vez mais alto, até ser capaz de executar as peças realmente complexas.

A primeira estrofe apresenta o tema da perda como arte, como técnica: *the art of losing*. Há coisas que parecem ter sido feitas para serem perdidas e isso é natural, não é um problema. Depois desta introdução ao tema, há uma retórica de passo a passo nas estrofes 2 e 3, como num manual que ensina a fazer alguma coisa. São recomendações de como dominar esta técnica de perder: “*Lose something every day.*”²⁶³ e “*Then practice losing farther, losing faster.*”²⁶⁴ (BISHOP, 1983, p. 178). Assim como em qualquer arte, o aprendiz deve ser disciplinado e praticar todos os dias; além disso, deve desafiar-se a ir mais longe.

A quarta estrofe apresenta uma mudança nesta sequência didática de prescrições. Aqui temos a primeira aparição clara do eu lírico no verso 10: “*I lost my mother’s watch.*”²⁶⁵ (Ibidem, p. 178). A experiência pessoal surge como exemplo de como lidar com perdas, agora já mais sérias em comparação com as anteriores. Se antes os elementos perdidos eram chaves, tempo, lugares e nomes, intenções de viagem, agora há uma dimensão emocional implicada, a perda do relógio da mãe e

²⁶²por muito que pareça (*Escreve!*) muito sério. (BISHOP, 2012a, p. 363).

²⁶³Perca um pouquinho a cada dia. (BISHOP, 2012a, p. 363).

²⁶⁴Depois perca mais rápido, com mais critério. (BISHOP, 2012a, p. 363).

²⁶⁵Perdi o relógio de mamãe. (BISHOP, 2012a, p. 363).

de três casas — que mesmo que sejam locais de moradia não são chamadas de lares, embora sejam amadas.

A quinta estrofe apresenta perdas maiores, não pelo aspecto emocional, mas pelo tamanho físico do que apresentam. São cidades, domínios que pertenciam ao eu lírico, além de dois rios e um continente inteiro. A dimensão geográfica peculiar da obra bishopiana está também posta nessas últimas perdas e não podemos desprezar a ideia de que este roteiro crescente de coisas perdidas pode ser também um mapa no qual estes elementos estão localizados. As perdas são de lugares pelos quais o eu lírico passou e, portanto, o registro de um trajeto.

Ainda que estas perdas se avolumem, nenhuma delas até agora representou dano ou deixou alguma saudade no eu lírico; mesmo as casas, amadas, não eram lares, ou seja, não representavam um acolhimento mais perene ou protetor. A última estrofe, com as mudanças dos versos que deveriam se repetir, é que traz a chave de entendimento do processo de perda para o eu lírico:

—*Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (Write it!) like disaster.*²⁶⁶
(BISHOP, 1983, p. 178)

A estrofe inicia-se com um travessão, o que indica uma explicação ou aparte. Percebemos que o eu lírico dirige-se não a um grupo de pessoas a quem ensina uma técnica, mas a uma pessoa em especial, alguém que perdeu, mas que ainda ama. Mesmo esta perda não é difícil, afirma nos dois primeiros versos da estrofe; tal afirmação, no entanto, não parece verdadeira, o que nos leva a desconfiar também das perdas anteriores. Duvidamos de sua verdade quando o eu lírico afirma seu amor nos versos 16 e 17, num *enjambement* que cria uma tensão no poema: “— *Even losing you (the joking voice, a gesture/I love)*”²⁶⁷ (Ibidem, p. 178). Ele reafirma que a perda continua a não ser séria — “*I shan't have lied. It's evident*”²⁶⁸. (Ibidem, p. 178) A negativa é ainda um indício da retórica vacilante, que busca convencer do

²⁶⁶ — Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo/ que eu amo) não muda nada. Pois é evidente/ que a arte de perder não chega a ser mistério/ por muito que pareça (*Escreve!*) muito sério. (BISHOP, 2012a, p. 363).

²⁶⁷ — Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo/ (BISHOP, 2012a, p. 363).

²⁶⁸ que eu amo) não muda nada. Pois é evidente (BISHOP, 2012a, p. 363).

fato de que não há maiores sofrimentos. Convencer quem lê, convencer o próprio eu lírico daquilo que afirma.

O dístico final confirma nossa desconfiança acerca da sinceridade deste eu lírico. O verso 18, que deveria repetir-se como nas estrofes 2 e 4, tem seu sentido dramaticamente modificado pela inserção da palavra *too*. Em vez de “perder” não ser difícil de aprender, como nas outras vezes em que o verso aparece, aqui não é *tão* difícil, ou seja, é *difícilimo*. O verso 19 reafirma esta interpretação: se antes a perda nunca fora um desastre, neste ponto o eu lírico parece querer convencer-se de que realmente não é, ainda que possa parecer ser, desastroso. Na realidade, ele quer tanto se convencer disso que ordena que isso seja escrito, registrado, para que não se perca e possa se tornar mais um elemento no mapa de perdas que o poema estabelece.

O texto inicia-se com a ideia de um passo a passo programático, um procedimento para lidar com perdas e assimilá-las; no final, estas perdas assombram o próprio eu lírico que pretendia ensinar a dominá-las. Conforme Doreski, “a poeta sabe que apenas conhecimento, e não sabedoria, pode ser compartilhado” (1993, p. 15). Outro aspecto importante tem relação com os elementos citados (e perdidos). Em alguns deles, vemos a perspectiva de movimento como a escala perdida da viagem nos versos 8 e 9 e nos rios, elementos naturais que têm o movimento constante como característica específica (no verso 14).

Os itens perdidos ainda assinalam a retórica de exterioridade de Bishop, embora agora ela não descreva aquilo que seus olhos veem, mas aquilo de que se lembra. Os elementos são (em ordem de apresentação): chaves de alguma porta, horas gastas bestamente, lugares, nomes, a ideia de viagem (cujo destino almejado é esquecido). E então, elementos mais importantes, cuja falta é progressivamente mais poderosa: o relógio de um ente querido, três casas, duas cidades, domínios, rios, um continente e, por fim, o ser amado, a quem o eu lírico se dirige. Bishop se refere às casas citadas nos versos: “*I lost my mother’s watch. And look! My last, or/ next-to-last, of three loved houses went.*”²⁶⁹ (BISHOP, 1983, p. 178); em entrevista concedida em 1977, ela diz que eram “uma em Key West, uma em Petrópolis, a Oeste das águas cariocas, e uma em Ouro Preto, também no Brasil” (MONTEIRO,

²⁶⁹Perdi o relógio de mamãe. Ah! e nem quero/ lembrar a perda de três casas excelentes. (BISHOP, 2012a, p. 363).

2013, p. 98). Trata-se, portanto, de um relato de perdas ao longo de um percurso de anos: movimento e memória mais uma vez se encontram na obra tardia da autora.

Geography III, o último livro organizado por Bishop, é quase como uma continuidade da segunda parte de *Questions of Travel*. Em *Geography III* aprofundam-se as relações entre movimento e memória, com esta tornando-se um instrumento real de viagem, como um meio de transporte. Em lugar de quilômetros ou milhas, o que separa as distâncias são os anos, à medida que a autora reestabelece laços com um passado que deixara para trás e se reconcilia com memórias de infância. Entretanto, a despeito do aspecto biográfico que vários poemas possam transmitir, a reelaboração do passado é mediada pelo projeto estético estabelecido pela poeta, permitindo que as experiências individuais forneçam o substrato para que os poemas se universalizem, em diálogo com a realidade, e que nós, leitores, acessemos não apenas as emoções com as quais os poemas lidam, mas as contradições e tensões que elas implicam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo se dedicou à análise da obra poética da norte-americana Elizabeth Bishop em busca das formas pelas quais o movimento é um elemento importante e orientador em seu fazer poético. Para tanto, recorreremos, em primeiro lugar, aos textos literários e ainda à fortuna crítica crescente sobre a autora. Nossa hipótese inicial era a de que o movimento possuía amplas e decisivas implicações em seu projeto estético, talvez comparáveis àquelas da visualidade, que configura, conforme a crítica, uma de suas características mais evidentes, que permeia sua obra do início ao fim.

Entre nossos achados, verificamos que a obra bishopiana apresenta uma forte influência do movimento, que consideramos tributária de uma história pessoal de errância, como buscamos evidenciar no primeiro capítulo. Entretanto, o que passou a se desenhar a partir de nossas pesquisas é que a fragmentação da identidade na poesia de Elizabeth Bishop contribui imensamente para essa influência. A identidade e a subjetividade da autora se multiplicam nos textos, oferecendo uma impressão de flutuação do eu, frequentemente envolto em máscaras: artifícios literários que a poeta emprega não apenas para abordar temas delicados, como a sexualidade, a homossexualidade e suas experiências de infância, mas principalmente para fazê-lo com um bom grau de impessoalidade, constituindo um eu lírico em devir, ou seja, também em movimento. A impessoalidade que apontamos, não é, entretanto, a despersonalização radical dos poetas modernos, como sua mentora Marianne Moore e T.S. Eliot: Bishop reconhece a necessidade do distanciamento entre poeta e eu lírico, mas entende que não é possível evitar a imbricação entre autor e obra, que em seus poemas é mediada por um processo de ficcionalização que inclui recursos retóricos, como as citadas máscaras. Enquanto a poesia norte-americana seguia uma tendência de confessionalidade crescente, em nomes importantes como Robert Lowell e Anne Sexton, Bishop preserva a impessoalidade em seus textos, utilizando para isso artifícios literários sofisticados, como a descrição vívida que se desmembra em imagens poéticas, a multiplicidade de vozes e as máscaras.

Mesmo que tal diferença entre a poesia bishopiana e o confessionalismo, que ganha cada vez mais força entre os poetas americanos no pós-modernismo, possa

ter relação com o relativo isolamento geográfico da poeta, deslocada do centro dos acontecimentos em seu país de origem, a autora nos parece bastante consciente dessa distância e do lugar que ela, enquanto poeta, ocupa: um lugar escolhido, permanentemente errante, e presente em sua poesia em forma de movimento. Há uma intencionalidade poderosa na impessoalidade que a autora imprime, a despeito dos muitos paralelos que se possam encontrar entre seus poemas e sua biografia. Há, sim, uma dimensão autobiográfica, mas ela é ressignificada literariamente, mediada pela memória e pelas sucessivas visões de mundo, formuladas na errância e na relação com espaços e culturas outros, diferentes de sua origem.

Seguindo a estrutura do trabalho, compilamos nossas conclusões: o primeiro capítulo apresentou, juntamente com uma breve biografia da autora, alguns conceitos acerca da ideia de deslocamento físico para que pudéssemos definir, no escopo da pesquisa, a partir de que ponto de vista ela se expressa em sua poesia. Os estudos realizados com foco em sua permanência no Brasil nos anos 1950 e 1960 a posicionam como expatriada, como o de Przybycien (2015), enquanto que outros, como os de Anastácio (1999), Martins (2006) e Millier (1993), utilizam termos como expatriada, exilada, errante e deslocada praticamente como sinônimos. Nossa análise buscou definições mais aprofundadas desses termos, cuja distinção vem adquirindo importância para os estudos literários, em especial na consideração de autores do século XX e XXI. A partir dessa necessidade de distinção entre os pontos de vista de mobilidade, definimos Bishop como uma autora *errante*, uma viajante que se desloca sem destino no mundo, permanecendo em um local devido às condições imediatas que se apresentam a ela, mas cujo estabelecimento definitivo está praticamente fora de questão. O errante busca significado nas *relações* muito mais do que nos locais físicos, estabelecendo não *raízes*, mas *rizomas*, conexões que não se aprofundam no local, mas se espraiam nos espaços propiciados por estas relações durante a permanência.

O capítulo 2 discute a maneira como a poeta assimila e ressignifica os princípios de suas principais influências na poesia, George Herbert, Gerard Manley Hopkins e Marianne Moore. Bishop aplica conscientemente as lições com eles aprendidas para erigir sua própria poesia, mas criando para si mesma uma voz característica que transcende a influência e a transforma no que Bloom define como *poeta forte*. Nesses autores, entretanto, encontramos também o movimento como um elemento importante, seja nas dobras do pensamento barroco em Herbert e

Hopkins ou no ritmo propositalmente inconstante deste último. Ainda na relação com a obra de Hopkins, encontramos indícios da formação da visualidade característica de Bishop no *inscape* preconizado pelo poeta inglês.

Também neste capítulo indicamos como a modernidade a impacta, como influência mais imediata, assinalando alguns pontos em que esta estética se apresenta em sua obra. Ao longo do texto dos capítulos posteriores, fomos indicando estas influências a partir da análise de poemas. Ainda apresentamos eixos que orientam sua obra, um ligado à visualidade e o outro à memória. Apuramos que o primeiro eixo se mostra em toda a produção de Bishop, ainda que haja diferenças na forma como ele se apresenta entre suas obras mais precoces e aquelas escritas na maturidade. O segundo é mais presente em seus dois últimos livros, acompanhando a expressão mais evidente de subjetividade. Esta expressão é também um movimento em sua obra, ganhando importância crescente ao longo dos anos e se tornando um elemento essencial de sua voz. Assim, por meio da afirmação da subjetividade lírica em devir, que engloba as possibilidades dinâmicas de flutuação de identidade, a autora constrói sua voz poética madura, que associa elementos de pessoalidade e impessoalidade, sem no entanto fazer de sua lírica uma expressão pessoal ou de “embriaguez do coração”(FRIEDRICH, 1991, p. 37).

Em nossa análise de *North & South*, identificamos um roteiro de deslocamento do norte para o sul entre o primeiro e o último poema, apresentando uma retórica cartográfica, orientando a leitura desde o primeiro texto. Há uma intenção de viagem, que, no entanto, ainda não se manifesta mais claramente na escrita. O movimento emerge deste livro quase como que em estado potencial — como indica a metáfora do iceberg em “*The Imaginary Iceberg*”—, apesar de surgir em imagens poéticas como em “*Roosters*” e “*Quais d’Orléans*”. Vemos ainda o movimento que se estabelece como criação de uma subjetividade ao longo do livro, que se inicia com poemas despersonalizados e passa a apresentar a presença clara de um eu lírico.

As considerações sobre *A Cold Spring* o colocam como uma obra de passagem entre a característica cartográfica da obra anterior e a errância em movimento da obra seguinte. A ideia de passagem é também uma forma de movimento, estabelecendo uma ponte entre as duas. A interioridade se manifesta de maneira mais intensa do que na obra anterior, pela presença de um número considerável de poemas de lírica amorosa, algo que não se percebe em *North &*

South, tampouco se repetiria nas obras seguintes. Nestas a subjetividade envereda pelo caminho da memória, no resgate da infância. É, entretanto, em *A Cold Spring* que o *inscape* hopkiniano se apresenta com intensidade, associado a manifestações da natureza. Esta ligação do *inscape* com a natureza, neste livro, ocorre de maneira semelhante àquela empregada pelo precursor, mas sem significar a transcendência que se verifica na obra de Hopkins. Bishop emprega o *inscape* como um elemento que imprime movimento à composição, como apontamos na análise do poema “*A Cold Spring*”. Ainda, estabelece um caminho para a expressão subjetiva sem entretanto cair na confessionalidade de seus contemporâneos norte-americanos, como Lowell e Sexton.

Questions of Travel nos mostra a errância como tema central, colocando múltiplas perspectivas já nos três primeiros poemas: o viajante/ turista em “*Arrival at Santos*”; a voz do estrangeiro contemporâneo em paralelo com a voz do conquistador em “*Brazil, January 1, 1502*”; e, em “*Questions of Travel*” a voz do errante propriamente dito, que busca motivos para empreender a viagem, mas nunca responde adequadamente às perguntas que ele mesmo faz — em lugar disso coloca alternativas associadas aos eventos que encontra no local de chegada, mais uma vez indicando a importância da *relação*, elemento mais relevante do que o lugar em que se está. O movimento aparece ainda no trânsito entre real e fantástico e o masculino e o feminino empreendido pelo feiticeiro em “*The Riverman*”, e na perseguição em “*The Burglar of Babylon*”. Entretanto, esses são os trânsitos identificados na primeira parte do livro, “*Brazil*”.

A mediação do conto “*In the Village*” anuncia o movimento em direção ao passado empreendido na segunda parte da obra, “*Elsewhere*”. Nela começamos a identificar um movimento em direção ao passado em que a memória ganha status de meio de transporte que transcende distâncias físicas e temporais. O movimento ocorre também como pano de fundo para os poemas, como em “*Manners*” e “*Filling Station*”. Nesta segunda parte, principalmente, a questão da subjetividade em devir se avoluma e os dados biográficos ganham uma dimensão ficcionalizada que permite sua expressão sem comprometimento da impostura do eu lírico.

Em *Geography III*, o mapa, ou roteiro, de deslocamento aponta um retorno, com a volta ao norte que era o ponto de partida em *North & South*. O trajeto total parece agora completo, de volta à Nova Escócia, em poemas que reelaboram a memória e a ressignificam, num processo que já se mostra no livro anterior, mas que

se intensifica nesta obra. As viagens “interiores” que se insinuam desde “*Arrival at Santos*” — que em seu último verso as anuncia²⁷⁰ — de *Questions of Travel* têm como ponto de chegada a interioridade da infância, um processo que apresenta implicações identitárias em textos como “*In the Waiting Room*”, mas também de reconciliação, em “*The Moose*”. Já “*Crusoe in England*” tematiza a perspectiva do errante em situação de retorno, indicando a importância da ideia de *relação*, conforme apontada por Glissant “o pensamento da errância é também pensamento do relativo(...). O pensamento da errância é uma poética que subentende que a certo momento ela se diz. A história da errância é a história da relação”. (GLISSANT, 2010, p. 18, tradução nossa). O retorno, que é o eixo do livro, nem sempre é conciliador ou apaziguador. Assim, temos múltiplas dimensões da errância representadas: busca de identidade, busca de significado por meio de relações, conciliação e inquietação.

Outro aspecto importante a ser salientado em *Geography III* é o uso do *inscape*, que é totalmente destituído de ligação com a manifestação da transcendência ao emergir de elementos construídos pelo ser humano. A característica distintiva do objeto não é manifestação divina, mas algo que se percebe no objeto em si, intrínseco a ele, não importando sua origem. O ônibus de “*The Moose*” exemplifica tal raciocínio, que implica transitoriedade e reflete o humano em lugar do transcendente.

Nos capítulos que dedicamos à análise da obra literária da poeta, emergiram influências outras, além daquelas exploradas no capítulo 2. Na verdade, mais do que influências, as referências a outros poetas estabelecem diálogos com outros tempos, como apontamos nas citações às obras de Tennyson, Blake, Wordsworth, Baudelaire e Mallarmé, estabelecendo com elas paralelos e as ressignificando, para afirmá-las, negá-las, ou simplesmente para interagir com elas sob a perspectiva de seu tempo e de sua existência errante. Semelhante é a intenção de reelaborar a tradição poética, pela escolha de formas tradicionais para temas de seu próprio tempo.

Após este percurso por conceitos teóricos e o texto literário, com a consideração de vinte e um poemas em quatro livros, um recorte amplo, mas que acreditamos necessário para podermos afirmar algo com solidez acerca de um

²⁷⁰ *We leave Santos at once;/ we are driving to the interior* (BISHOP, 1983, p. 90). Tradução: Partimos de Santos imediatamente;/ vamos de carro para o interior. (BISHOP, 2012a, p. 221)

autor, concluímos que a relevância que o movimento possui no projeto estético da autora foi comprovada. Acreditamos que a importância do movimento na obra de Bishop e a presença constante deste elemento em seus poemas, deva-se principalmente à concepção que a própria Bishop externaliza sobre poesia:

A poesia, considerada de uma maneira muito simples, é também movimento: liberação, checagem, contagem de tempo, e repetição do movimento da mente, de acordo com sistemas ordenados. (BISHOP apud ANASTÁCIO, 1999, p. 219).

Esta ideia de poesia como movimento, embora seja indicada como uma consideração simples, nos parece essencial para entender a poética da autora. Por “simples” acreditamos que Bishop não tem a intenção de dizer simplória ou simplista, mas *geral*, de onde partem outras considerações que a especificam. Trata-se de uma condição para a poesia, ou para o que Bishop concebia como poesia, que haja movimento tanto de forma como de conteúdo, movimento que seu leitor percebe como tal e até mesmo intui: ele pode não realizar a sucessão de quebras sintáticas e de ritmo que um poema como “*Roosters*” apresenta, mas dificilmente ficará imune ao efeito de violência e de aceleração que é o resultado de tais recursos. Em termos de uso de imagem, Anastácio, em sua obra *O Jogo das Imagens no Universo da Criação de Elizabeth Bishop*, aponta que

Bishop, ao longo de seu texto, aciona uma série de operações estruturais discursivas que dão passagem a um metadiscorso. Tais manobras revelam-se através das imagens que a autora constrói, para em seguida desconstruí-las, numa busca de perceber as sutilezas de determinado raciocínio. (1999, p. 214).

Este desdobramento de imagens em outras imagens transmite o processo do “artista tentando passar para a página em branco as suas ideias, caçando seus próprios fantasmas, as suas lembranças, e estando todo este processo de resgate em constante movimento” (ANASTÁCIO, 1999, p. 217). Assim, o movimento transborda na obra da autora. Às vezes, de forma evidente, na forma de temas como mapas de orientação e de viagens, nas imagens de meios de transporte como carros, ônibus ou aviões; em outras, de forma menos evidente, no movimento do pensamento e do ritmo, na dialética das contradições que encontramos na forma (muitas vezes) barroca de exposição e nas imagens inusitadas de transporte, como

a revista em *"In the Waiting Room"*, capaz de levar o eu lírico mais longe do que qualquer meio de transporte usual poderia.

Embora tenhamos comprovado que o movimento ocupa um lugar central na obra de Bishop, isso se dá de forma diferente da que imaginamos inicialmente. Em nossa introdução, expusemos como intuíamos que o movimento poderia ter peso semelhante ao que a visualidade ocupa na poética de Bishop, talvez mesmo um eixo orientador como os que apresentamos no capítulo 2. Entretanto, o movimento tem um papel diferente de tais eixos e, se ele não chega, em nossa avaliação, a configurar um terceiro eixo orientador na obra bishopiana, isso se deve mais ao fato de que ele aparece em muitos níveis — na organização dos livros, na construção do ritmo, nas mediações culturais e também como imagem (assim como a visualidade) e tema (assim como a memória). Mais do que isso, acreditamos que o movimento configura um pressuposto de sua poesia e de sua concepção de fazer poético, da gênese do poema, em suas ideias iniciais, até sua finalização, passando por um processo árduo que, como salientamos em alguns pontos da dissertação, chegava a durar anos.

Ao finalizarmos o percurso sobre as quatro obras que nos propusemos a analisar, fica certamente uma sensação de que muito há a ser dito acerca de cada uma delas e das relações que estabelecem entre si. No entanto, ao considerarmos as formas pelas quais o movimento se manifesta na obra bishopiana — ou o que seria mais preciso, as formas pelas quais ela, poeta e autora, usa o movimento como parte de seu projeto estético — pensamos que pudemos evidenciar alguns pontos importantes. Bishop foi capaz de captar o movimento do raciocínio, dos sonhos, da natureza, da identidade e da cultura e representá-lo em seus poemas. Neles, ela nos permite entrever tal processo, seja no ritmo intrincado que percebemos na escansão dos versos, mas que na leitura emerge como prosódia natural, peculiar à fala; seja nas imagens que se desdobram em novas imagens, revelando as múltiplas conexões do pensamento; seja no trânsito entre real e fantástico, entre os gêneros masculino e feminino; seja no trajeto da impessoalidade à expressão da subjetividade, com elementos que referenciam a biografia e que a transcendem; ou seja ainda na ideia de percurso geral que engloba os quatro livros.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Palestra sobre lírica e sociedade*. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. De Almeida. São Paulo: 34, 2012.
- AGAMBEN, G. *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- ANASTÁCIO, S.M.G. *O Jogo das Imagens no Universo da Criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo: Annablume, 1999.
- ARANTES, J. A. *Camaleoa numa Folha*. In: MOORE, M. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BACHELARD, G. *Poética do Espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1977
- BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERND, Z. (org.). *Dicionário das Mobilidades Culturais: Percursos Americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.
- BIENVENU, R. *Un-rediscovered, Un-renamable: Elizabeth Bishop on Crusoe's Island*. In: ALMEIDA, S.R.G.; GONÇALVES, G.R.; REIS, E.L.L.(org.) *The Art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- BISHOP, E. *Esforços do Afeto e outras histórias*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Gerard Manley Hopkins: Apontamentos sobre o timing em sua poesia*. In: *Prosa*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2014b.
- _____. *O Iceberg Imaginário e outros poemas*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2014c.
- _____. *Poemas do Brasil*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Poemas Escolhidos*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.
- _____. *Prosa*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.
- _____. *Uma Arte: as cartas de Elizabeth Bishop*. Org. Robert Giroux, trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

_____. *The Complete Poems: 1927-1979*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1983.

BISHOP, E. e BRASIL, E. *Introduction*. In: BISHOP, E. e BRASIL, E. (Ed.) *An Anthology of Twentieth-century Brazilian Poetry*. Middletown: Wesleyan University Press, 1972.

BLAKE, W. *Poesia e Prosa Seleccionadas*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

BLOOM, H. *A Angústia da Influência*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BRADBURY, M. *O Mundo Moderno*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRITTO, P. H. *Bishop no Brasil*. (prefácio) In: BISHOP, E. *Poemas do Brasil*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Elizabeth Bishop: Os rigores do afeto*. (prefácio) In: BISHOP, E. *Poemas Escolhidos*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Functionality of Form in Elizabeth Bishop's Poetry: Implications for Translation*. In: ALMEIDA, S.R.G.; GONÇALVES, G.R.; REIS, E.L.L.(org.) *The Art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D e CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CLEGHORN, A. e ELLIS, J. *Introduction: North and South*. In: CLEGHORN, A. e ELLIS, J. (orgs). *Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*. Nova Iorque: Cambridge, 2014.

COFFIN, T. P.; COHEN, H. *Folklore in America: tales, songs, superstitions, proverbs, riddles, games, folk drama and folks festivals*. Garden City: Doubleday, 1966.

COMBE, D. *A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: REVISTA USP, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.

COSTELLO, B. *Elizabeth Bishop's Impersonal Personal*. In: *American Literary History*, Vol. 15, No. 2 (Summer, 2003), p. 334-366. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3567920>> .Acesso em 04/08/2017.

_____. *Elizabeth Bishop, Questions of Mastery*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

_____. *Marianne Moore and Elizabeth Bishop: Friendship and Influence*. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 30, No. 2/3, Marianne Moore Issue (Summer -

Autumn, 1984), pp. 130-149 Published by: Duke University Press Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/441108>>, Acesso em 04/08/ 2017.

COUTINHO, A. *Do Barroco (Ensaios)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

DELEUZE, G. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Kafka, Para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. *Mil Platôs. Volume 1*. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: 34, 1997.

DICKIE, M. *Elizabeth Bishop: Text and Subtext*. In: South Atlantic Review, Vol. 59, No. 4 (Nov., 1994), pp. 1-19 Published by: South Atlantic Modern Language Association. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/3201356> > Acesso em 04/12/2017.

DICKINSON, E. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston/Toronto: Little, Brown and Company, 1960.

DODSWORTH, M. *Mid-twentieth-century Literature*. In: ROGERS, P. (ed.). *The Oxford Illustrated History of English Literature*. Nova Iorque: Oxford, 1987.

DONNE, J. *Complete Poetry and Selected Prose*. Londres: Nonesuch Library, 1955.

DOOLITTLE, H. (H.D.). *Collected Poems 1912-1944*. Nova Iorque: New Directions, 1983.

DORESKI, C.K., *The Restraints of Language*. Nova Iorque: Oxford, 1993.

ELIOT, T.S. *Ensaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

_____. *Review of Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*. Selected and edited, with an Essay, by Herbert J. C. Grierson. Oxford: Clarendon Press. London; Milford. In: *Times Literary Supplement*, October 1921. Disponível em <http://www.uwyo.edu/numimage/eliot_metaphysical_poets.htm> Acesso em 14/01/2018

ERKKILA, B. *The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History and Discord*. Nova Iorque: Oxford, 1992.

EYRE, A.G. *An Outline History of England*. Londres: Longman, 1974.

FILLOUX, J.C. *A Memória*. Trad. Pérola de Carvalho e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

FOUNTAIN, G. *Elizabeth Bishop's "Idea of the Place": Collecting, Culture, and the Aesthetics of National Identity*. In: ALMEIDA, S.R.G.; GONÇALVES, G.R.; REIS, E.L.L.(org.) *The Art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

FRIEDRICH, H. *A Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GIROUX, R. *Introdução*. In: *Uma Arte: as cartas de Elizabeth Bishop*. Org. Robert Giroux, trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GLISSANT, E. *Poetics of Relation*. Trad. Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GOMES JÚNIOR, G.S. *A Palavra Peregrina. O Barroco e o Pensamento sobre as artes e letras no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998.

GRIERSON, H.J.C. e SMITH, J.C. *A Critical History of English Poetry*. Londres: Chatto & Windus, 1956.

GUERRA, A. T. *Dicionário Geológico-morfológico*. Rio de Janeiro: IBGE, 1978.

HEGEL, G.W.F. *Estética. Poesia*. Trad. Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

HOPKINS, G.M. *The Collected Works of Gerard Manley Hopkins: Diaries, Journals and Notebooks*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

HOUAISS, A. e VILLAR, M.S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KALSTONE, D. *Five Temperaments*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1977.

_____. *Questions of Memory, Questions of Travel*. In: *Elizabeth Bishop and her art*. Ann Arbor: University of Michigan, 2002.

LE GOFF, J. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Trad. Stephania Matousek. Petrópolis: Vozes, 2009

LIBRARY OF CONGRESS. *About the Position of Poet Laureate Consultant in Poetry*. Disponível em <https://www.loc.gov/poetry/about_laureate.html> Acesso em 06/01/ 2018.

MACHOVA, M. *Elizabeth Bishop and Translation*. Lanham: Lexington, 2017.

MALCOLMSON, C. *George Herbert, a Literary Life*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2004.

MARSHALL, M. *Elizabeth Bishop, a Miracle for Breakfast*. Boston/New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2017.

MARTINS, M.L.M. *Duas artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MEDEIROS, M.R.; SILVA, Z. V.; GOMES, A. M.E.; ARAÚJO, L.P.; BRITO, E. O. *Dicionário de Geografia*. Porto Alegre: Globo, 1970.

MELO NETO, J.C. *Poesia Completa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Lisboa: Glaciari, 2014.

MILLIER, B.C. *Life and Memory of it*. Berkeley/ Los Angeles/ Londres: University of California Press, 1993.

_____. *Mentoring and the Female Poet's Voice*. In: *American Literary History*, Volume 23, Number 1, Spring 2011, p. 117-125. Acesso em 12/07/2017.

_____. *Modesty and Morality: George Herbert, Gerard Manley Hopkins and Elizabeth Bishop*. In: *The Kenyon Review*. New Series, Vol. 11, No. 2 (Spring, 1989), pp. 47-56. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/4336067?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em 02/01/2018.

MONTEIRO, G (org.). *Conversas com Elizabeth Bishop*. Trad. Amanda Guizzo Zampieri, Carolina Barcellos, Cláudia Santarosa, Heci Regina Candiani e Rogério Bettoni. São Paulo/ Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Elizabeth Bishop in Brazil and After: a Poetic Career Transformed*. Jefferson: McFarland & Company, 2012.

MOORE, M. *Poemas*. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MORLEY, H. *Minha Vida de Menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *The Diary of Helena Morley. Translated and introduced by Elizabeth Bishop*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1995.

MULLEN, R. *Elizabeth Bishop's Surrealist Inheritance*. In: *American Literature*, Vol. 54, No. 1 (Mar., 1982), pp. 63-80. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/pdf/2925721.pdf>> Acesso em 03/01/2018.

NADEAU, M. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

OLIVEIRA, C.L. *Flores Raras e Banalíssimas: a História de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

OLIVEIRA, S.R. *Displaced Topologies*. In: ALMEIDA, S.R.G.; GONÇALVES, G.R.; REIS, E.L.L.(org.) *The Art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

OLIVIERI-GODET, R. *Errância/ Migrância/ Migração*. In: BERN, Z. (org.). *Dicionário das Mobilidades Culturais: Percursos Americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

OXFORD English Dictionary. Volume II. Oxford: Clarendon, 1933.

PAZ, O. *Elizabeth Bishop, or the power of reticence*. In: *Elizabeth Bishop and her art*. Ann Arbor: University of Michigan, 2002.

_____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *The collected poems of Octavio Paz, 1957-1987*. Trad. Eliot Weinberger. Nova Iorque: New Directions, 1990.

POE, E. A. *A Filosofia da Composição*. In: *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1999.

POUND, E. *A critical anthology*. Middlesex/ Baltimore/ Ringwood: Penguin, 1970.

POWERS-BECK, J. *"Time to Plant Tears": Elizabeth Bishop's Seminary of Tears*. In: *South Atlantic Review*, Vol. 60, No. 4 (Nov., 1995), pp. 69-87. Published by: South Atlantic Modern Language Association. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3201237>> Acesso em 04/12/2017.

PRZYBYCIEN, R. *Elizabeth Bishop e Pablo Neruda: Náusica, Ulisses e os Caminhos da Poesia*. In: *Revista Letras*, n. 65, p. 105-120, jan./abr. 2005. Curitiba: UFPR. Disponível em <http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/regina.pdf> Acesso em 07/01/ 2018.

_____. *Feijão preto e diamantes, o Brasil na obra de Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

RICH, A. *The eye of the outsider*. In: *Boston Review*, April, 1983. Disponível em <<http://bostonreview.net/rich-the-eye-of-the-outsider>> Acesso em 28/08/2017.

RICOEUR, P. *História, Memória e Esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2008.

SCHWARTZ, L. *The Library of America Interviews Lloyd Schwartz about Elizabeth Bishop*. Library of America E-newsletter. October, 2007. Disponível em < https://loa-shared.s3.amazonaws.com/static/pdf/Bishop_Schwartz_interview.pdf> Acesso em agosto e setembro de 2017.

SEDDON, G. *O jardim em casa*. Trad. n/d. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

SOARES, C.B.L.V. *O livro de ouro das flores*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SPANGLER, M. *A Verse "in Action": Performing the Verbal Contours of Elizabeth Bishop's "The Moose"*. In: ALMEIDA, S.R.G.; GONÇALVES, G.R.; REIS, E.L.L.(org.) *The Art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SANTIAGO, S. *The Status of Elizabeth Bishop's Descriptive Poem*. In: ALMEIDA, S.R.G.; GONÇALVES, G.R.; REIS, E.L.L.(org.) *The Art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SORENSEN, L. *Clark, Sir Kenneth MacKenzie [Baron Clark of Saltwood]*. In: Dictionary of Art Historians (website). Disponível em <<https://dictionaryofarthistorians.org/clarkk.htm>> Acesso em 05/08/2017.

SPANGLER, M. *A Verse "in Action": performing the verbal contours of Elizabeth Bishop's "The Moose"*. In: ALMEIDA, S.R.G.; GONÇALVES, G.R.; REIS, E.L.L.(org.) *The Art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

STOREY, G. *A Preface to Hopkins*. Nova Iorque: Routledge, 2013.

STRAND, M e BOLAND, E. *The making of a poem*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2001.

SUMMERS, J.H. *George Herbert and Elizabeth Bishop*. In: George Herbert Journal, Volume 18, Numbers 1&2, Fall 1994 / Spring 1995, pp. 48-58. Disponível em <<https://muse.jhu.edu/article/433123/pdf>>. Acesso em 26/12/ 2017.

TENNYSON, A. *Tennyson's Poetry*. Seleção e edição Robert W. Hill, Jr. New York: WW Norton & Company, 1971.

TÓIBÍN, C. *On Elizabeth Bishop*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

TRAVISANO, T. J. *Elizabeth Bishop: her artistic development*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1989.

_____. *The Elizabeth Bishop Phenomenon*. In: New Literary History, Vol. 26, No. 4, Philosophical Resonances (Autumn, 1995), pp. 903-930. The Johns Hopkins University Press. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/20057324>> Acesso em 04/12/2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Diretrizes para apresentação de Dissertações e Teses da USP: documento eletrônico e impresso*. 2a. edição revista. São Paulo: Sistema Integrado de Bibliotecas da USP, 2009.

VENDLER, H. *The Poems of Elizabeth Bishop*. In: Critical Inquiry, Vol. 13, No. 4 (Summer, 1987), pp. 825-838, University of Chicago. Disponível em <<https://fpe.zcu.cz/export/sites/fpe/kan/ASAL-Vendler-Helen-on-Elizabeth-Bishop-1987.pdf>> . Acesso em 23/01/ 2018.

WATT, I. *Mitos do individualismo moderno*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEINRICH, H. *Lete: Arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WORDSWORTH, W. *O Olho Imóvel pela Força da Harmonia*. Trad. Alberto Marsicano e John Milton. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Poems, in two volumes*. London: Longman, Hurst, Rees and Orm, 1807.

WORDSWORTH, W. e COLERIDGE, S. T. *Lyrical Ballads*. Londres/Glasgow: Collins, 1968.