UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Tiago Barbosa da Silva

O NÃO-LUGAR EM ELIZABETH BISHOP

Recife
2018

TIAGO BARBOSA DA SILVA

O NÃO-LUGAR EM ELIZABETH BISHOP

Tese submetida à Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter.
Co-orientador: Prof. Dr. David Jarraway

Área de Concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Literatura e estudos culturais/pós-coloniais

Recife
2018

Catalogação na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S586n Silva, Tiago Barbosa da
O não-lugar em Elizabeth Bishop / Tiago Barbosa da Silva. – Recife, 2018.
306 f.: il., fig.

Orientador: Roland Gerhard Mike Walter.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

Inclui referências e apêndices.

1. Mito pessoal. 2. Identidade. 3. Espaço. 4. Lugar e não-lugar. 5. In-betweenness. I. Walter, Roland Gerhard Mike (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2018-105)

TIAGO BARBOSA DA SILVA

O não-lugar em Elizabeth Bishop

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Doutor em TEORIA DA LITERATURA.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA EM 7/3/2018:

_____

Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter
Orientador – LETRAS - UFPE

_____

Prof. Dr. Ricardo Postal
LETRAS - UFPE

_____

Profª. Drª. Zuleide Duarte
LETRAS E ARTES - UEPB

A minha mãe, mar e terra, professora,
com quem também aprendi as primeiras sílabas.

A meu pai, de quase letra nenhuma, caminhoneiro,
em cuja boleia descobri a viagem.

A Jalinson, *travelling companion*, estrada e casa,
que atravessou comigo o oceano-tese

AGRADECIMENTOS

A construção desta tese se deu em um momento em que eu mesmo fui tragado pela rosa dos ventos, e reposicionado em lugares improváveis, traçando itinerários que unem Campina Grande, na Paraíba, Recife, em Pernambuco, Aracaju e Estância, em Sergipe, e uma fronteira entre *Gatineau*, no *Quebéc*, e *Ottawa*, em Ontário, no Canadá, unindo dois hemisférios, uma multiplicidade de vozes, culturas e perspectivas que, espero, ter conseguido preservar no trabalho final. Nesse processo, mesmo instalado, provisoriamente, em casas e espaços, para mim, circunstanciais, encontrei pessoas e instituições que contribuíram, fortemente, para a elaboração desta pesquisa, e para o entrecruzamento das ideias que permitiram sua evolução. Dessa forma, gostaria de agradecer, inicialmente, a Thays Albuquerque que foi, tem sido, e será, espero que por muito tempo, uma bússola, na organização dessa experiência e de seus desdobramentos e, sobretudo, deste texto, desde suas primeiras ideias, mesmo antes do processo de seleção, quando ainda me encontrava em Campina Grande, e, também, a Rafaella Teotônio, parceira de aventura, desde o início do processo de seleção. Nessa cidade, deixei minha casa com Aina Rodriguez Postigo, que não só cuidou dela, como me garantiu a possibilidade de retorno, sendo uma fonte de apoio e de tranquilidade durante quase três anos, até voltar para a Galícia, sua terra natal, no final de 2016. Em Recife, morei e encontrei casa em Cacilda Capozzoli, Alice e Gabriel, que, generosamente, transformaram sua intimidade em um lugar de encontro, entreposto para vários estudantes durante os dois anos em que fiquei com eles. Dessa casa no bairro do Prado, partia para a Universidade Federal de Pernambuco, onde conheci o Professor Roland Walter, sob cuja orientação este trabalho foi desenvolvido, numa relação não só teórica, mas garantidora de um espaço de liberdade, suficientemente amplo e desimpedido para que o texto se desenvolvesse da forma que se deu. Na UFPE, encontrei também amigos indispensáveis para minha integração à Recife, e para a discussão deste texto, dentre os quais Maria Luiza, Ester Simões, João Paulo Araújo, e Tito Souza, com quem cursei a maior parte das disciplinas, e desaguei as tensões do processo em alegres conversas. Agradeço ainda aos professores Ricardo Postal e Zuleide Duarte, que também contribuíram com recomendações e sugestões essenciais, que tentei, ao máximo, respeitar e incluir no trabalho, desde suas versões mais germinais. Ainda nos primeiros seis meses do curso de doutoramento, aprovado em um concurso no Instituto Federal de Sergipe, fui reposicionado em Aracaju, na casa de Carlson Sérgio e Lauro Roberto que me fizeram ver o mundo, ver o lugar e suas pessoas, transformando a dureza do desconhecido, num lugar de acolhimento e de muita alegria. De

Aracaju, partia para Estância, num movimento, muitas vezes cansativo, mas que me conferiu a possibilidade de encontrar colegas que me auxiliaram na organização de horários e de esquemas de trabalho que permitiram conduzir as duas atividades, paralelamente, até o meu afastamento em 2016, quando tive de me despedir dos meus alunos, particularmente, das turmas de Edificações e em Eletrotécnica, as primeiras turmas do ensino médio integrado do Campus do Instituto Federal de Sergipe, em Estância. Provisoriamente de volta à Campina Grande, parti para o Canadá, onde morei na casa de Dani Mello, que me garantiu o melhor espaço para a concentração e dedicação possível, facilitando a realização dessa pesquisa, e reduzindo quase todos os ruídos da vida prática a um ínfimo quase imperceptível. Dessa casa em *Gatineau*, embarquei na estadia de um ano como estudante-pesquisador visitante no Departamento de Inglês da Universidade de *Ottawa*, orientado pelo Professor David Jarraway, que incansavelmente, sugeriu leituras, conversou, trocou ideias, e fez desta experiência parte fundamental do trabalho, colocando-me em contato com outra rede de possibilidades, e de posições teóricas. A partir de suas recomendações, conheci o professor David Staines, colega de Elizabeth Bishop em seus últimos anos de vida, que gentilmente me concedeu uma entrevista, transcrita e traduzida nos apêndices desse texto, e embarquei em outras viagens, que me levaram a Nova Escócia, onde conheci Sandra Barry, estudiosa da obra da poeta, membro da *Elizabeth Bishop Society of Nova Scotia*, outra pessoa indispensável nesse percurso, cujo encontro também relato nos apêndices. De volta ao Brasil, quero pedir desculpas aos meus familiares e amigos pela ausência, e também agradecê-los pelo suporte, e pela paciência. Agradeço, sobretudo, a Jalinson Jonas, por estar comigo, e por ter me acompanhado nesse processo, dando a todos os movimentos um pouco mais de coerência. Finalmente, agradeço ao apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq, e do Instituto Federal de Sergipe, sem os quais o desenvolvimento desse trabalho não teria sido possível. Muito obrigado!

(Para Lota, que está em algum lugar fora de cena) Eu nem acredito que consegui subir até aqui sem perder o fôlego. (Inspira profundamente) Nem sinal da asma, nem sinal do eczema. Pensei que nunca mais teria fôlego para subir uma escada, quanto mais essas ladeiras todas, essa montanha. Eu queria tanto vir até a obra. Vai ser uma casa linda, Lota! Como você é corajosa - construir uma casa tão grande num lugar tão longe. Só você mesmo para achar natural sacolejar no *jeepy* por todas essas ladeiras de barro, morro acima. Só mesmo você para pensar numa casa tão moderna no meio da floresta, das montanhas. Bom, só mesmo você... e Mary. (Investigando) Porque afinal Mary também vai se mudar para cá, não? Claro, claro, às vezes os planos mudam no meio do caminho. Ali vai ser a sala? Aqui vai ser a sala dos hóspedes? E aqui? A piscina!... Eu nunca tinha visto fazer nenhuma casa. A minha experiência é mais de desfazer uma casa. Não demolir, claro, mas esvaziar os armários, encaixotar os livros, as panelas, ver a casa pouco a pouco ir desaparecendo, até que finalmente ficam apenas pequenos montes de coisas para dar, as marcas de onde eram os quadros.

(Fala da personagem Elizabeth Bishop no monólogo
Um porto para Elizabeth Bishop, de Marta Goés)

RESUMO

Em algumas das obras de Elizabeth Bishop, os sujeitos enunciativos são projetados mentalmente para outros espaços; em outras, eles se movem fisicamente no espaço, procurando por um lar. Suas obras exibem um isolamento resultante das implicações do lugar e do espaço, um estranhamento também abraçado como traço de sua personalidade; seus sujeitos enunciativos parecem ser estrangeiros em exílio, e também em exílio interior, tal como a própria poeta parecia ser; uma condição cuja configuração opera em duas direções diferentes: (1) psicológica e (2) espacialmente. A literatura estadunidense é rica em representações de evasões desses tipos, de lugares insatisfatórios para utópicos, mas possíveis, nos quais se projetam desejos de felicidade. Essa tendência é experimentada por sujeitos que adotam estilos de vida dissidentes e que encontram dificuldade para negociar os termos de suas relações com outros sujeitos. Eles são membros de uma multidão queer (PRECIADO, 2003), composta não só por sujeitos sexualmente "desviantes," mas por identidades marginalizadas que vivem em exílio, em transiência, em constante des-re-territorialização). Por um lado, alguns vivem, psicologicamente, buscando um bom-lugar, onde os problemas e dificuldades não existem; por outro lado, outros fogem, movendo-se no espaço, em busca do somewhere over the rainbow. O resultado desse processo é a transformação do lugar em não-lugar – um espaço de transitoriedade que não possui significância suficiente para fixar os indivíduos (AUGE, 2012). Este estudo tem como objetivo investigar essa relação particular com o ambiente sociocultural nas obras de Elizabeth Bishop, abordando teoricamente aspectos da (não)fixação da identidade, através de uma abordagem cultural que favorece o espaço, o lugar e a "estranheza" para, assim, destacar a convergência entre esses elementos, os fenômenos de exílio, e configurações de experiências de não-lugares. No caso da poeta, o deslocamento é comum a ambos processos de evasão; o movimento se dá em direção ao desconhecido, a partir do não-lugar, e para o bom-lugar, distante, utópico. O movimento parece ser o resultado de uma batalha com forças externas de normalização, assim como de tentativas de se desviar da repetição de experiências traumáticas. Em suas representações, Bishop também retrata como a dinâmica do desejo interfere na organização das relações sociais, demonstrando o efeito de lugares culturalmente opressivos nos sujeitos, que são, eventualmente,

expulsos do meio imediato pelos poderes que agem em seus corpos e vidas, promovendo a gestação de lugares alternativos, mas sempre inacessíveis.

Palavras-chave: Mito pessoal. Identidade. Espaço. Lugar e Não-Lugar. In-Betweenness.

ABSTRACT

In some of the works of Elizabeth Bishop, subjects of enunciation are mentally projected to other spaces; in others, they move physically in space, seeking for a home. Her depictions suggest an isolation which is the result of the implications of place and space, an estrangement also embraced as a trace of her personality; her subjects of enunciation seem to be foreigners in exile, and in interior exile too, just as she seemed to be; a condition whose configuration operates into two different directions: (1) psychologically and (2) spatially. North-American literature is rich in depictions of physical or psychological evasion, from unsatisfying to utopian places onto which longings for happiness are projected. This tendency is experienced by subjects who embrace non-standard life-styles, and therefore who find it difficult to negotiate the terms of their relationships with other subjects. They are members of a queer multitude (PRECIADO, 2003), composed not only by sexually 'deviant' subjects, but also by marginal identities who live in exile, in transience, constantly de-re-territorializing, and, eventually, in a state of (inter)cultural in-betweenness (WALTER, 2003), finding in the distance their safe place (JARRAWAY, 2003). On the one hand, some have their minds continuously seeking for a good place – a non-existent place – where problems and difficulties are not found; on the other hand, some flee away, moving in space, in a quest for the somewhere over the rainbow. The result of this process is the transformation of place into non-place – a space of transience that does not hold enough significance to attach individuals (AUGE, 2012). This study aims at investigating this particular relation to circumambient in the works of Elizabeth Bishop, theoretically addressing aspects of identity (non)fixation, through a cultural approach that favors space, place, and 'estrangement' to highlight the convergence between these elements, exile phenomena, and the configuration of non-place experiences. The offset of both processes of evasion is common; the movement is given to the unknown, by the non-place, to the good, distant, utopian place. In either case, transience seems to be the result of a battle with external normalizing forces. In her literary work, Bishop also portrays how the dynamics of desire interferes in the organization of social relations, demonstrating the effect of oppressive cultural places onto subjects, who are expelled from their 'homes' by the powers acting on their bodies and lives, promoting, again and again, the gestation of alternative, inaccessible places.

Key-words: Personal Myth. Identity. Space. Place and Non-Place. In-Betweenness.

RESUMÉ

Dans certaines œuvres d'Elizabeth Bishop, les sujets d'énonciation visent mentalement aux autres espaces ; dans d'autres, ils se déplacent physiquement dans l'espace, à la recherche d'un foyer. Ses œuvres affichent un isolement résultant des implications du lieu et de l'espace, une étrangeté aussi embrassée comme trait de votre personnalité; vos sujets enunciatifs semblent être des étrangers en exil, et également en exil à l'intérieur, tels que la poète semblait être; une condition dont la configuration fonctionne dans deux directions différentes: (1) psychologique et (2) dans l'espace.La littérature américaine est riche en représentations d'évasion de ces types, des lieux insatisfaisants pour des utopiques, mais possibles, dont lequels on conçoit des vœux de bonheur. Cette tendance est vécue par des sujets qui adoptent des modes de vie dissidents et qui trouvent du mal à négocier les modalités de leurs relations avec d'autres sujets. Ils font partie d'une foule *queer* (PRECIADO, 2003), composée pas seulement pour des sujets sexuellement « déviants ," mais par des identités marginalisées vivant en exil, en déplacement, en constante des-re-territorialisation et, finalement, dans un état de (inter)culturalité et entre-localisation (WALTER, 2003), en trouvant au loin la votre deuxième place (JARRAWAY, 2003). D'une part, certains vivent, psychologiquement, à la recherche d'un bon endroit, où les problèmes et les difficultés n'existent pas ; en revanche, d'autres s'enfuient, se déplacent dans l'espace, à la recherche du *somewhere over the rainbow*. Le résultat de ce processus est la transformation du lieu en non-lieu – un espace transitoire qui n'a pas suffisamment d'importance pour sécuriser les personnes (AUGE, 2012). Cette étude a pour but enquêter sur le rapport particulier de l'environemment physique dans les oeuvres d'Elizabeth Bishop, sur l'approche théorique des aspects de la (ne pas) fixation de l'identité, par le biais de l'approche culturelle en favorisant l'espace, la place et « l'étrengété », donc, mettant en évidence la convergence entre ces éléments, les phenomènes de l'exil et les configurations d'expériences du non-lieu. Sur le cas de la poète, le déplacement est commun aux deux processus d'évasion; le déplacement donne vers l'inconnu, à partir du non-lieu et pour le bon endroit, loin, utopique. L'exil semble être le résultat d'une bataille avec des forces extérieures de la normalisation et par des tentives de se détourner de la répétition d'expériences traumatiques. En outre, Bishop illustre également comment la dynamique du désir s'ingère dans l'organisation des relations sociales, en démontrant l'effet des endroits culturellement oppressives sur les sujets, qui sont finalement

expulsés du milieu immédiat par les puissances qui agissent sur leurs corps et leurs vies, et promeuvent la gestation d'entroits alternatifs et inacessibles.

Mots clés: Mythe personnel; Identité; Espace; Place Non-lieu. *In-Betweenness*.

SUMÁRIO

1 "PARA SE ACIDENTAR, É PRECISO PISAR NA ESTRADA"....14

2 MITO PESSOAL: A HISTÓRIA HABITADA....24
2.1 UM MAPA PARA O NÃO-LUGAR....24
2.2 A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA HABITADA....49
2.3 UMA INFÂNCIA INVENTADA....73

3 O NÃO-LUGAR DA RATINHA DO CAMPO....101
3.1 O OLHAR QUEBRADO: ESPAÇO, LUGAR E NÃO-LUGAR....101
3.2 AS CASAS POSSÍVEIS: MATERIALIZAÇÕES DA CASA SECRETA DOS SONHOS....124
3.3 SOMEWHERE OVER THE RAINBOW, DREAMS REALLY DO COME TRUE….....156

4 THE WONDROUS WORLD OF BRAZIL....181
4.1 TERRA BRASILIS: DANÇANDO COM MACUNAÍMA....181
4.2 TRADUÇÕES CANIBAIS: UM JOGO DE ESPELHOS....209
4.3 APOCALIPSE DOS BICHOS OU O FIM DO HOMEM....229

5 UM PORTO POSSÍVEL....255

REFERÊNCIAS....261

APÊNDICE A - OURO PRETO, MINAS GERAIS, 26 DE AGOSTO DE 2016....273
APÊNDICE B - BOSTON, MASSACHUSETTS, 17 DE AGOSTO DE 2017....279
APÊNDICE C - OTTAWA, ONTÁRIO, 03 DE OUTUBRO DE 2017....284
APÊNDICE D - HALIFAX-WOLFEVILLE-HALIFAX, NOVA ESCÓCIA, 13 E 14 DE OUTUBRO DE 2017....295
APÊNDICE E - GREAT VILLAGE, NOVA ESCÓCIA, 19 DE OUTUBRO DE 2017....300

1 "PARA SE ACIDENTAR, É PRECISO PISAR NA ESTRADA"

Elizabeth Bishop viveu grande parte da vida deslocando-se, transitando por diferentes lugares, ora como turista, 'etnóloga,' ora como estrangeira radicada no Brasil, sem nunca encontrar um porto onde atracar-se definitivamente. Mesmo quando voltou para os Estados Unidos, já com quase sessenta anos, a poeta não voltou para casa, mas para outro pouso, mais um ponto provisório dentro de uma trajetória, sem início e sem fim. Sua obra conserva marcas desse deslocamento crônico, representando evasões psicológicas e físicas de lugares insatisfatórios para fragmentos do espaço nos quais são projetadas esperanças de felicidade, num fenômeno caracterizado por dois polos. Por um lado, a mente se lança em um processo de prospecção de um lugar no qual os problemas e as dificuldades não existem, um lugar de pertencimento afetivo; por outro, o corpo se coloca em um movimento espacial recorrente, uma busca incessante pelo *Elsewhere*, nome da segunda seção de seu livro **Questões de Viagem** ou, em outros termos, pelo *somewhere* da canção ***Over the rainbow*** de Harold Arlen e E. Y. Harburg, escrita para o filme **O Mágico de Oz**, e eternizada por Judy Garland. Marcas de sua identidade, construída no trânsito, são reveladas através de seu mito pessoal (MACADAMS, 1993), uma estória[1] de si, que liga experiências do passado ao presente e às expectativas em relação ao futuro em um constructo narrativo, desenvolvido ao longo da vida, modelando sua individualidade ao mesmo tempo em que determina o mundo por ela ocupado.

Essa estória contada em seus últimos escritos, para além de sua veracidade, apresenta recorrências, que uma vez identificadas, são encontradas desde seu primeiro poema, escrito na adolescência, até seu último rabisco, passando pelos textos de memória, escritos em seus primeiros anos no Brasil, assim como por cartas, e por entrevistas, plasmando um padrão de interação com o espaço e de representação do mundo que, como um carimbo, marca tudo o que a poeta fez, formando um tipo de estória habitada, uma lente de observação, levada para onde quer que fosse, emergindo, continuamente, de novo e de novo. Bishop ocupa o espaço de modo ambíguo, dividida entre realidades – está, mas não totalmente; há sempre uma necessidade, uma urgência de evadir-se física e/ou psicologicamente dos lugares nos quais

[1] Embora o uso da palavra estória seja desencorajado pela Academia Brasileira de Letras, desde 1943, quando foi redigido o Formulário Ortográfico, na I Convenção Ortográfica entre Brasil e Portugal, o termo está fortemente relacionado à palavra *story* em língua inglesa e, conforme proposto por João Ribeiro, em 1919, deve ser utilizado para designar, no campo do Folclore, a narrativa popular ou o conto tradicional. Para algumas áreas do conhecimento, no entanto, o termo continua relevante, é o caso da psicanálise lacaniana. Para maiores discussões sobre o termo, recomendo a leitura do artigo de Cláudio Moreno, *A triste história de estória*, disponível em: http://sualingua.com.br/2009/05/06/a-triste-historia-de-estoria/. Acesso em 21 de março de 2018.

transita para outros lugares, ausentes e utópicos, mas possíveis em um ponto qualquer do espaço. Como um passageiro em um aeroporto, ela traz da viagem bagagens e suvenires, enquanto espera pelo próximo voo, que a levará para outro destino; nunca um ponto de retorno, sempre mais um pouso, "tudo ligado só por 'e' e 'e'"[2] (BISHOP, 2012, p. 171, tradução de Britto). Para Jarraway (2003), Bishop, ao lado de outros nomes da literatura norte-americana, é uma subjetividade dissidente que experimenta uma distância, um afastamento do *lócus* cultural imediato, que caracteriza suas articulações poéticas e também sua personalidade. Nesse sentido, sua subjetividade se aproxima da condição de estrangeira, que, segundo Kristeva (1994, p. 13), é empurrada para a errância por uma ferida, geralmente desconhecida, que a força a fugir e a tornar-se o que é:

> [...] se tiver forças para não desistir, resta procurar um caminho. Fixado a esse outro lugar, tão seguro quanto inabordável, o estrangeiro está pronto para fugir. Nenhum obstáculo o retém, e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido, desse país que não existe mas que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamado de além.

Como viveu cronicamente o deslocamento, Bishop precisou reinventar-se sistematicamente em relação a diferentes partes do espaço. Sendo assim, sua subjetividade também pode ser pensada a partir da ideia de *gaucherie*, que explicita um permanente estranhamento, um desconforto em relação ao espaço social, vivenciado ora como descentramento ou deslocamento, ora como inadequação ou desajuste. Ou ainda, como um sujeito *queer*, no sentido de não correspondente aos padrões impostos nos lugares pelos quais transitou. Conforme Preciado (2003), sujeitos com essa não correspondência direta ao que é "modelo" constituem uma *multitude queer*, um conjunto de "anormais," que, adotando a margem, encontram mais espaço e liberdade para existir. Apesar de diferentes, todas estas noções apontam para um processo histórico de construção da subjetividade, um processo de identificação que acontece ao longo do tempo e em relação aos termos e trilhos postos em diferentes lócus culturais, que podem promover nos anormais, no *queer*, no *gauche*, no estrangeiro ou no dissidente um processo de evasão, e um tipo de exílio. Qualquer que seja o caso, a poeta vivencia o lugar imediato, o fragmento de espaço no qual se encontra, em relação a outro lugar, ausente. Insatisfeita com a carga do lugar presente e de sua realidade, ela se torna refratária também aos seus aspectos positivos e passa a percebê-lo como um espaço de passagem. De tal modo, o lugar imediato é transformado em um espaço de trânsito

[2] Everything only connected by "and" and "and".

– um não-lugar, em oposição a um lugar antropológico, que, embora fundado na crença do isolamento, como defende Augé (2012), pode ser definido como sendo uma parte do espaço com a qual se forma uma relação histórica, relacional e identitária; o lugar que a poeta acredita que existe e espera encontrar, mas que, modernamente, realiza-se enquanto ficção. A busca, implícita nessa tendência à evasão, é gestada no próprio movimento, assumindo diferentes formas ao longo de sua existência: inicialmente, como desejo de liberdade, como ânsia de livrar-se das determinações de um espaço traumático e opressor; depois, já com mais de quarenta anos, quando decide se tornar estrangeira no Brasil, como forma de interação com o mundo, e, ainda, já quase no fim da vida, como egressa em um país que não era mais seu.

As experiências traumáticas que viveu em seus primeiros anos de vida, em razão da morte do pai e da condição emocional da mãe, que no luto passou a experimentar crises nervosas que culminaram em seu internamento definitivo em uma clínica psiquiátrica, dispararam, na poeta, um processo de distanciamento. Essa primeira ruptura foi sucedida por uma série de outros deslocamentos que, eventualmente, contribuíram para que Elizabeth Bishop criasse estratégias de equilíbrio emocional que têm na evasão seu traço marcante. Esse artifício vai sendo ratificado por escolhas feitas em outras encruzilhadas de sua vida e o que era um estado emocional, o desejo de evadir, torna-se um traço de sua subjetividade. Isso acontece não somente em razão dos fatos traumáticos que experimentou na infância, mas também pelos significados que atribuiu aos eventos vivenciados, e ainda pela forma através da qual os integrou à sua estória. Assim, a poeta criou uma identidade, um mito pessoal, marcada pela ruptura com o lugar, adotando o movimento como morada. Evidências de sua instalação na viagem estão imbricadas em suas escolhas lexicais, em seus temas e motivos, em seu bestiário e em seu contínuo movimento no mundo. Bishop substitui o pertencimento pela desconexão típica do não-lugar, exilando-se na parte que julga mais segura do espaço, onde transita protegida pelo anonimato e pela sensação de liberdade, porém sozinha, num esforço de conciliação de suas angustias com a impermanência da vida, e de todas as coisas.

Concentro minha observação exatamente nas marcas do não-lugar em sua estória de si e na emergência de traços dessa relação peculiar com o espaço em motivos, temas, alinhamento ideológico e outras características de seu trabalho, problematizando, inicialmente, a sua autonarrativa. A partir disso, traço um percurso que liga a construção de sua identidade aos mecanismos psicológicos de estabilização da subjetividade que a poeta pode ter acionado, e, ainda, à incorporação desses mecanismos em seu trabalho, revelando uma teia que conecta suas memórias, suas experiências traumáticas, suas viagens, seu

bestiário e seu imaginário, em um padrão que está contido em tudo e que tudo contém. Seguindo o conselho da própria Elizabeth Bishop – que em uma aula na Universidade de *Washington*, já em sua última década de vida, sugeriu ao aluno Wesley Wehr[3] que lesse um poeta completamente: "todas as suas poesias, cartas, biografias, tudo, exceto as críticas sobre ele" – nesta tese analiso sua obra completa, acreditando, como a poeta enfatizava, no "acidente feliz," que só acontece quando se pisa na estrada, mas adiciono, num gesto de insubordinação analítico, o trabalho de outros críticos, de teóricos e estudiosos que têm refletido cada vez mais sobre sua arte. Portanto, tomo como *corpus* de pesquisa toda a obra literária de Elizabeth Bishop, inclusive seu livro póstumo, composto de poemas cuja publicação não autorizou, assim como textos produzidos pela crítica especializada, biografias e entrevistas concedidas pela escritora, assumindo como tarefa a demarcação de seu mito pessoal, bem como a análise da relação que existe entre seu deslocamento crônico e a criação de sua estória, suas implicações estéticas, e ainda o entrecruzamento e a diluição de seu mito em suas observações dos detalhes do mundo, das pesssoas, e dos animais que o habitam.

A obra poética que publicou em vida é relativamente pequena, pouco mais de 100 poemas. A este conjunto, no entanto, podem-se adicionar seus textos em prosa, fragmentos inacabados, assim como cartas, diários, e outros materiais biográficos escritos ao longo de quase sete décadas de vida, disponibilizados em livros que compilam boa parte do que escreveu. O interesse em seu trabalho é cada vez maior; a cada dia, a lista de textos teóricos sobre suas composições cresce e aumenta também o interesse em sua vida privada, veementemente defendida enquanto esteve viva, mas minuciosamente documentada em registros da própria poeta que, raramente concedia entrevistas, geralmente, revisando os textos antes de suas publicações – mais um traço de sua ambiguidade crônica. Existem ainda algumas biografias, um romance, ***The More I Owe You***, de Michael Sledge (2010), um espetáculo de teatro, **Um Porto para Elizabeth Bishop**, de Marta Goés (2001), algumas adaptações musicais e cinematográficas de seus poemas, e alguns filmes sobre seu trabalho e vida: **Elizabeth Bishop** (1988), da série *Voices and Visions*, produzido pelo *New York Center for Visual History*; **Flores Raras** (2013), dirigido pelo brasileiro Bruno Barreto, e ***Welcome to this House*** (2015), o mais recente, da cineasta estadunidense Barbara Hammer, que exploram diferentes aspectos de sua trajetória no mundo. Sendo assim, pensar sobre sua literatura requer disposição e disciplina; a mesma que caracteriza sua produção – seus poemas

[3] **Elizabeth Bishop: conversas e anotações de aula**, de Wesley Wehr, originalmente publicado em 1981, na Revista *Antioch Review*, v. 39, n. 3. Disponível em português no livro *Conversas com Elizabeth Bishop* organizado por George Monteiro (2013).

eram gestados ao longo de anos, escritos cuidadosamente a partir de imagens que reaparecem em suas correspondências, em notas de diários, em textos em prosa e publicações sobre o trabalho de outros autores, formando um tipo de rede semântica que une absolutamente tudo.

No primeiro capítulo, parto da ideia de que, em seus últimos escritos, os poemas de **Geografia III**,[4] seu último livro de poesia, e da seção V do livro ***Edgar Allan Poe and the Juke Box***, pode-se encontrar uma representação de sua estória que funciona metaforicamente como um romance de formação, um autorretrato que revela seu mito pessoal, construído em função de seu fluxo no mundo, integralizando suas memórias, seu presente e expectativas de um possível futuro. Através desses escritos, Bishop narra suas aventuras em mundos distantes e aponta para um esforço de reconciliação da experiência com o tempo e com o espaço, revelando, simultaneamente, uma estória construída a partir da diferença e do trânsito, comunicada em narrativas comprometidas, não com a verdade factual, mas com a recriação alegórica de um conjunto de pequenos retratos que nos dizem como pode ter sido. Esses instantâneos de sua estória são costurados obedecendo a uma lógica implícita, fundada na recorrência de três tendências coesivas que organizam seu mito: *i*) a marca do deslocamento, que diz respeito à experimentação enviesada do mundo, meio *gauche*, meio estrangeira, etc.; *ii*) o imago do viajante, que pode ser definido como sendo uma visão idealizada do *self*, exteriorizada através de identificações frequentes com sujeitos e seres que vivem em deslocamento, como o são os exploradores, Robinson Crusoé e o Pequeno Príncipe, assim como Dorothy Gale de **O Mágico de Oz**, e Alice de **Alice no País das Maravilhas**, e, finalmente, *iii*) a mecânica do fingimento, um tipo de tendência ao simulacro, através da qual a poeta soterra sentidos profundos e elementos biográficos em textos descritivos, aparentemente superficiais, construídos a partir da observação do espaço e de seus elementos.

Em seguida, retomo seus primeiros escritos, mostrando que os elementos recorrentes de seu mito aparecem desde muito cedo em suas articulações literárias, mas de uma perspectiva diferente – a de quem deseja a viagem. Tais recorrências são verificáveis no eco de certos motivos, na recuperação sistemática de tipos semelhantes de incidentes, de ideias ou de imagens, que juntos constroem uma espécie de topos em abismo que retoma, de diferentes perspectivas, um mesmo lugar. Essas recorrências são ferramentas que a ajudam a organizar

[4] Provavelmente, Elizabeth Bishop nomeia seu último livro de **Geografia III** porque assume a perspectiva de um cartógrafo na composição de seus poemas, pontuando, como sugere a citação que faz do livro **First Lessons in Geography**, de James Monteith, na epígrafe da obra, os 'acidentes geográficos' que compuseram sua trajetória de deslocamento, seu itinerário no mundo. Essa escolha liga o livro ao seu poema inaugural, "O Mapa" [1935], que, posteriormente, foi republicado, como primeiro poema de seu primeiro livro, **Norte & Sul** [1946], reforçando sua predileção pela Geografia, e pela descrição objetiva da realidade.

seus pensamentos, dando suporte a sua atuação no mundo; uma autopresença que, como observa Jarraway (2015), em ***Wallace Stevens Among Others: Diva-Dames, Deleuze, and American Culture***, é verificável na repetição de "um mesmo de novo" que, como a *diva-dame* do poema "*Adult Epigram*" de Stevens, entendida a partir de Deleuze, é o mesmo elemento, sempre e nunca cambiante. Finalmente, a partir de discussões teóricas sobre memória e trauma, retomo textos produzidos por Elizabeth Bishop em seus primeiros anos no Brasil, reunidos e publicados em ***Prose: Elizabeth Bishop*** (2011), defendendo que as experiências representadas, vividas em sua primeira infância, foram reconstruídas em um jogo especular com as experiências narradas pela garotinha do diário **Minha vida de menina** de Alice Dayrell Caldeira Brant, publicado com o pseudônimo de Helena Morley (2016), texto que a poeta traduziu para a língua inglesa. Através dessa comparação, evidencio que, além de revelar uma conexão idealizada com o Canadá, particularmente com *Great Village* na Nova Escócia, os relatos reforçam seu não pertencimento e sua instalação no não-lugar, já que a vila canadense que emerge de seu trabalho é uma reelaboração, em certo sentido, utópica, um avesso da Diamantina de Helena Morley, indiciando, consequentemente, o uso do material cultural encontrado no Brasil e em sua literatua na recomposição de seu passado, da meninice.

No segundo capítulo, defino o que é espaço, e retomo os conceitos de lugar e não-lugar, determinando a participação dessas formulações na constituição de utopias de saída e no desenvolvimento de estratégias de convivência com um lugar insatisfatório. Foco no não-lugar como vetor da pesquisa, já que exploro as noções semânticas do conceito e demonstro a relação que há entre a construção desse topos e os "mecanismos de sujeição," de "regulação" (BUTLER, 2004), e as experiências traumáticas experimentadas pelo sujeito, defendendo que sua adoção enquanto postura é também uma forma de existir em lugares repressivos e opressores. Nesse sentido, sem escapar completamente do lugar e, ainda, sem construir totalmente o bom-lugar, o não-lugar que vejo representado na obra de Elizabeth Bishop instaura uma relação, um estar entre uma coisa e outra, um entre-lugar, um estado de *in-betweenness*, que capta os paradoxos da relações sociais, ligando com força e desejo inegualáveis elementos diametralmente opostos. Na segunda seção deste capítulo, tomo suas quatro casas queridas, lugares possíveis, como signos de um esforço de negociação com as determinações do espaço, observando, particularmente, cartas escritas pela poeta, nas quais Bishop revela certa precariedade da experiênica doméstica, íntima, da experiência casa, construída, como adverte Roberto DaMatta (1997), não como casamatas, mas como confluência de estilos, desejos, e forças díspares, disjuntivas, e eruptivas. Logo, longe de

excluir o entre-lugar da análise, o não-lugar, a negação do lugar nele implicada, provoca, no sujeito, o afastamento que permite a gestação dessa posição enviesada no mundo, entre isso e aquilo, misturando as duas coisas – as noções de não e entre lugares – de modo indissociável. Contudo, destaco o não-lugar como forma de enfatizar o papel do espaço, do lugar, e das normas que os organizam, na constituição dessa condição, característica de nossa experiência.

Como em seus poemas, as materializações da casa do sonho são geralmente frágeis e marcadas por encontros e choques entre-culturas, revelando um estar fronteiriço no mundo, entre o fora e o dentro, o aqui e o acolá, delimitando uma relação da subjetividade com o lugar e com o espaço maior. Essa condição é fruto de uma perspectiva, mas também de uma época do mundo, que, no contexto pós-guerra, perde seu *status* de lugar seguro, redefinindo fronteiras, e promovendo um intenso processo de globalização, no qual só há lugar, no sentido antropológico do termo, na ilusão, forçando-nos a abandonar a morada e as certezas, e também a experimentar os espaços abertos, os vãos entre as gramáticas que organizam os espaços. Sendo assim, como numa matriosca, uma casa sai de dentro de outra que contém outra e mais outra, sendo difícil rotular a experiência da escritora que, cambiante, repete um mesmo de novo, em abismo, que impulsiona seu movimento no mundo, guiando-a em direção a um *somewhere* sempre distante. Assim, a casa em Bishop evidencia uma deterioração do senso de pertencimento a um único lugar, já que é sujeita e, simultaneamente, reagente às intempéries do tempo, às dinâmicas do poder, exprimindo uma condição liminar, constituída geográfica e psicologamente, num sítio no qual há uma mobilidade potencial de significados e identidades, num processo transcultural dinâmico de diferenciação (WALTER, 2003), que se realiza, inclusive, através da fragilização das paredes e dos muros de suas vivendas literárias.

Na terceira parte desse capítulo, observo a articulação entre o *somewhere*, o bom-lugar possível, mas irreal, e a movência da escritora, destacando o papel do jogo entre a utopia e a realidade, em certo sentido, distópica do mundo, como forma de evidenciar que o efeito claro dessa dinâmica é a instalação de Elizabeth Bishop dentro da dúvida, na incerteza, em um posição fronteiriça entre a realidade e o sonho. Por um lado, essa dinâmica permite suportar o insuportável do mundo, por outro, ela própria gera desencaixes e fissuras entre o sujeito e a realidade imediada, colocando-o em conexões com um distante, sempre ausente, que transforma o lugar e o mundo a partir das brechas que nele provoca, sem jamais restituir o paraíso perdido. Sendo assim, viver é uma aventura, uma busca infinda, sistematicamente retomada em função de um sonho de acolhimento e pertencimento inalcansável e longínquo.

Seu deslocamento para o sul cumpre, provisoriamente, a função de libertá-la do lugar anterior, desarticulando o peso e a carga de Nova Iorque de seu corpo, permitindo-lhe recriar, de forma mais autônoma e livre, outro jeito de viver. Assim, no terceiro capítulo, mostro como, por acaso, a busca pelo bom-lugar resultou em sua instalação no Brasil que, em sua obra, é reconstruído como um canto de mundo espantoso, provocando simultaneamente encantamento e aversão. No Brasil, Bishop encontra um país barroco que também viaja em busca de outro lugar para si. Para os modernistas de 1922, notadamente Mário de Andrade, isso deveria ser feito através da atualização do passado, misturando os vários elementos da paisagem com os diversos componentes étnicos e humanos na reinvenção de um novo. Em sintonia com essas ideias, Bishop organiza seu Brasil em textos que atravessam o passado, diferentes faces do presente e fornecem expectativas em relação a um futuro, reconstruindo essa espacialidade através de um jogo gongórico, no qual várias forças atuam simultaneamente. Seu estabelecimento no Estado da Guanabara tem repercussões sobre seu trabalho, vinculando-o à recorrente discussão da modernidade tupiniquim – a necessidade de encontrar outra cara, outro lugar para o país. Assim, a poeta pare um Brasil, ressuscitando o reprimido do passado, num movimento controverso que retrata favelas como ninhos de pássaros no alto dos morros, revelando encostas, fugitivos em fuga, ações desastrosas da polícia, em um cenário caracterizado por paisagens paradisíacas de praias de areia branca, cheias de banhistas e vendedores de amendoim, conectando-se ao que, anos depois, Torquato Neto e Gilberto Gil chamaram de brutalidade jardim – uma aporia da Terra de Macunaíma.

Na segunda parte desse capítulo, demonstro que Elizabeth Bishop apresenta outros fragmentos da espacialidade Brasil, acessados através de representações de escritores brasileiros que multiplicam, ainda mais, as possibilidades de concretização de lugares dentro desse espaço. Nesta seção, discuto as traduções que Bishop fez da literatura brasileira, partindo da ideia de metafísica canibal, observando as trocas e suplementações que, num jogo especular, ela articula com os escritores que traduziu. Seu mito pessoal vibra nas traduções que fez, construíndo outros cantos que nos dizem o mesmo, de novo e de novo; como nunca aceitou encomendas, a seleção dos textos que verteu para a língua inglesa foi motivada pela afinidade, inclusive, eu acredito, com o tema desenvolvido nos textos traduzidos, sendo possível reencontrar ecos de sua estória e de seu modo de ver o mundo também nesses trabalhos. Ao longo dos anos, traduziu: 7 poemas de Carlos Drummond de Andrade, dentre os quais "Poema de Sete Faces"; "Morte e Vida Severina" de João Cabral de Melo Neto; "Tragédia Brasileira" e "Meu Último Poema" de Manuel Bandeira; duas composições de

Joaquim Cardoso; um poema de Vinícius de Moraes e três contos de Clarice Lispector. Traduziu ainda 4 poemas do francês Max Jacob e 5 composições do mexicano Octavio Paz. Todos unidos pela relação especular com sua própria identidade, ecoando o mesmo "*again.*" Além de framgmentar ainda mais a espacialidade Brasil, os textos traduzidos demonstram um esforço de reterritorialização inalcançado, metaforizando uma vida vivenciada enquanto tradução, enquanto esforço de rearticulação do sempre disjuntivo, desagragador, descontínuo.

Finalmente, na última seção deste capítulo, faço um levantamento dos bichos em sua poesia, particularmente em textos que representam fragmentos da espacialidade Brasil, observando como os animais apontam para sua personalidade, para o seu jeito de interagir com o mundo, mas principalmente para um outro absoluto e indecifrável, que nos coloca, eventualmente, em um abismo marcado pela incerteza, pelo misterioso e pelo desconhecido, pondo fim à visão antropocêntrica da realidade que destitui os animais de sua importância e sabedoria. Através dos bichos, Bishop povoa os pequenos mundos que representa, animando os lugares possíveis com outros seres perdidos, também em busca e em movimento, inclusive, enquanto espécies; seu bestiário está sujeito a transformações e a ajustes biológicos constantes que nos empurram a todos para dentro do misterioso. Vistos como seres em devir, também submetidos a um processo de mutação silencioso e irrefreável, os bichos escancaram a nossa humanidade, deixando-nos nus, prontos para o apocalipse, ao mesmo tempo em que exibem, talvez, uma maior capacidade de convivência com a impermanência, e com os mecanismos do tempo e do espaço. Dessa maneira, os animais, junto com o *homo sapiens* fazem parte de um *continuum* ético no qual todos experimentamos o fluxo das coisas, num caminhar perpétuo que nos leva, inevitavelmente, para um outro dentro de outro, imprevisível, e incontrolável.

Além de priorizar o mito pessoal de Elizabeth Bishop, este estudo teoriza uma relação diferenciada com o espaço que vem sendo experimentada e construída por sujeitos que não se adéquam ao lugar – uma relação com o não-lugar que aponta não só para a imaginação da escritora sobre um tema, mas também para um caminho para sujeitos que, no mundo contemporâneo, deparam-se cada vez mais com essa nova fronteira. Como insiste em muitas de suas composições, Bishop pode ter contado tudo de um jeito equivocado: "Claro que eu posso estar lembrando tudo errado / depois de – quantos anos mesmo?"[5] (BISHOP, 2011, p. 373, tradução de Britto), mas, como marquei em outra parte deste texto, o que importa aqui é a recorrência de um padrão inconsciente, "*an irrational element*" (JARRAWAY, 2015), um grito surdo, influenciando sua forma de interagir com um mundo sem casa, em que o único

[5] Of course I may be remembering it all wrong / after, after - how many years?

porto possível é o movimento e a busca. Desse modo, a forma como narra sua estória assim como os flashes de suas observações do mundo levam a conexões muito mais amplas, que retroagem ao pensamento de Ralph Waldo Emerson que é, frequentemente, adotado por autores que se engajam com o mundo a partir de espaços da distância e da diferença, como nota Jarraway (2015, p. 5), a partir de Deleuze, numa lógica da sensação, na qual cada coisa se abre para uma infinidade de possibilidades, quando tocada por outras coisas, ressoando, todavia, através da e na distância um centro identitário perdido enquanto conceito de *self*.

Em relação às citações de textos literários e ao material biográfico como cartas, diários e entrevistas, de modo geral, eu utilizei as traduções de Paulo Henriques Britto publicadas em **Poemas Escolhidos: Elizabeth Bishop** (2012) e **Elizabeth Bishop: Prosa** (2014), e **Uma Arte: As Cartas de Elizabeth Bishop** (2014). Nesses casos, incluí notas de rodapé com os fragmentos citados no original, encontrados em outras fontes: ***Poems: Elizabeth Bishop*** (2011), ***Prose: Elizabeth Bishop*** (2011) e ***One Art: Elizabeth Bishop*** (1995), livros que compilam quase todo seu trabalho literário e boa parte de sua correspondência. Só não segui este procedimento quando os textos traduzidos apresentavam ajustes que modificam, de alguma forma, o seu conteúdo semântico. Nestes casos, fiz novas traduções, mais literais e sem preocupação com aspectos formais, que certamente foram levados em conta no trabalho de Britto, indicando, em todo caso, a autoria da versão na própria citação. Isso aconteceu ainda nos casos em que não encontrei tradução disponível, como nos textos de ***Edgar Allan Poe and the Juke Box*** (2006); eu verti os fragmentos citados, buscando preservar mais o conteúdo do texto do que sua forma e suas estratégias estilísticas. Ademais, nem sempre tive acesso aos originais das entrevistas reunidas e organizadas por George Monteiro (2013) em **Conversas com Elizabeth Bishop**. Assim sendo, infelizmente, somente o fragmento traduzido está disponível. Além do material supracitado, utilizei fartamente os seguintes trabalhos: a biografia de Brett Millier (1993), ***Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It***; a mais recente pesquisa biográfica de sua vida, ***Elizabeth Bishop: A Miracle for Breakfast***, de Megan Marshal (2017), e o conjunto de cartas trocadas pela escritora com Robert Lowell, compiladas no livro ***Words in Air*** (2008). Como nenhum desses textos possui tradução para o português, todas as traduções de citações dessas obras são de minha autoria. No mais, espero que tenha uma ótima viagem!

2 MITO PESSOAL: A HISTÓRIA HABITADA

2.1 UM MAPA PARA O NÃO-LUGAR

The romance of the precise is not the elision
Of the tired romance of imprecision.
It is the ever-never-changing same,
An appearance of Again, the diva-dame.
(Wallace Stevens)

No inverno de 1937, a revista *Life and Letters Today* publicou um dos primeiros textos de Elizabeth Bishop, então com 26 anos: "O Mar e Sua Costa"[6] (BISHOP, 2011, tradução de Britto). O protagonista do conto é um homem contratado para limpar uma praia; sua função é recolher o lixo que encontra solto na areia e queimá-lo no fim de seu expediente, sempre noturno. Além de um cesto de arame para armazenar e queimar o que recolhe, o homem recebe, como instrumentos de trabalho, um bastão com uma haste metálica na ponta, usado para coletar papéis, uma caixa de fósforos para atear fogo aos resíduos e o direito de usufruir de um casebre, uma casa chapéu, sem nada dentro, que, de tão diferente, desconstrói a própria ideia de casa. Seu nome é Edwin Boomer: o primeiro nome significa "amizade que prospera"; o segundo é o sobrenome da mãe de Elizabeth Bishop. Como se pode notar, personagem e autora compartilham as mesmas iniciais – E. B. Em suas incursões noturnas por quase dois quilômetros de praia, o senhor Boomer vivia "a vida mais literária possível"[7] (BISHOP, 2011, p. 12, tradução nossa), o homem recolhe restos de jornais, revistas, etc., guardando aqueles que o interessam em seu bolso. E.B. cataloga os fragmentos de acordo com três princípios básicos: a) textos que parecem dizer algo sobre ele próprio, b) histórias sobre outras pessoas que chamam sua atenção, e c) coisas que o deixam em perplexidade. No fim de cada jornada, o homem lê os papeis conservados e, a partir deles, juntando fragmentos totalmente independentes, constrói histórias de sujeitos que nunca viu, mas aos quais acredita ter acesso através dos restos de relatos jornalísticos encontrados na areia da praia; Edwin Boomer une um fragmento a outro fragmento qualquer, criando narrativas, estórias de outras pessoas.

[6] The Sea and Its Shore.
[7] The most literary life possible.

Uma imagem semelhante a essa aparece em uma entrevista concedida a Sally Ellis,[8] em 1950, quando a poeta ainda era titular da cadeira de poesia do Congresso norte-americano. Nesse texto, Ellis fala rapidamente do método de composição de Bishop, dizendo o seguinte:

> Como a maioria dos poetas, ela não senta e escreve simplesmente como se fechasse as persianas. Ela dá seu suor. Uma frase solta aqui, uma palavra apanhada ali, uma expressão que surge na mente ficam cuidadosamente arquivadas em sua memória até que ela consiga pôr as mãos em um pedaço de papel.
>
> A consultora em poesia de 38 anos guarda esses papeis como quem coleciona moedas e caixas de fósforos. Pode-se passar uma semana ou seis meses até que ela reúna todos aqueles papeizinhos em sua mesa e os junte como se fossem um quebra cabeça.

De novo, no conto memorialístico "Na Aldeia"[9] (BISHOP, 2011, tradução de Britto), que Bishop publicou originalmente pela *The New Yorker* em dezembro de 1953, quando tinha 42 anos, a mesma imagem ressurge. Em certa cena, a garotinha, personagem principal da narrativa, observa postais espalhados no chão da sala, enquanto se pergunta o que dizem as mensagens que não consegue decodificar e onde estariam as pessoas que as enviaram. Na tentativa de encontrar respostas para suas perguntas, a garotinha cria histórias, misturando realidade e ficção, no intuito de preencher os vazios deixados pelo tempo e pelo afastamento.

Em todos os casos, pode-se ver uma metáfora de como nós construímos narrativas que atribuem sentido aos eventos de nossa vida. Juntamos fragmentos desconexos em um relato, elaborando uma estória que nos norteia ao mesmo tempo em que significa nossa experiência. Segundo Rimmon-Kenan (2006), na narratologia, há uma postulação básica de que existe uma afinidade entre vida e narrativa. Esse postulado é ora empírico, defendendo a ideia de que as pessoas tipicamente experimentam a vida como uma construção narrativa, ou ao menos como uma compilação de histórias, ora normativo, defendendo que a visão narrativa da vida é essencial para o bem viver, para um desenvolvimento verdadeiro e completo da individualidade; o indivíduo precisa atribuir um caráter ético para sua vida como um todo e isso só pode acontecer em termos narrativos (RICOEUR, 1992). Há ainda um terceiro tipo de pressuposto – o relato híbrido, empírico e normativo ao mesmo tempo; esse relato equilibra e sustenta o indivíduo no mundo, guiando inclusive a seleção de outros fragmentos, novos eventos que ingressam na estória, e atribuindo-lhes, simultaneamente, um valor subjetivo. Em outros termos, como lembra a escritora Linda Hogan (2001, p. 204, tradução nossa), "vivemos

[8] Org. Monteiro (2013).
[9] In The Village.

não só dentro de um corpo, mas também dentro de uma estória,"[10] uma narrativa habitada que guia nossa atuação no mundo ao mesmo tempo em que nos e se constrói a si mesma.

Elizabeth Bishop, em seus últimos escritos, toma para si o bastão de Edwin Boomer e relata, a partir de fragmentos de seu passado, uma estória habitada, revelada em uma malha narrativa visível nos poemas de **Geografia III**, seu último livro de poesia, publicado em 1976, e também em textos do livro ***Edgar Allan Poe & The Juke-Box***, organizado por Alice Quinn. Para McAdams (1993), em ***The Stories We Live By****: Personal Myths and the Making of the Self*, ancorado na psicologia narrativa e cognitiva, no mundo moderno a identidade é uma estória, uma "*life story*," um mito pessoal construído pelo indivíduo a partir dos primeiros instantes de vida, cuja função é fornecer unidade e propósito à vida de seu autor, articulando um nicho significativo em seu mundo psicossocial. Em **Geografia III**, conforme Przybycien (2015), Bishop encara seus fantasmas e abismos, compondo aquilo que chama de poemas da memória, que sintetizam dois mundos: o Brasil e a Nova Inglaterra, um traduzido no outro, dando vida a eventos marcantes de sua experiência, tornando visível um modo característico de experimentar o espaço e o seu próprio fazer poético. Em ***Edgar Allan Poe & The Juke-Box***, livro que reúne poemas e textos inacabados de diferentes períodos, o leque temático da poeta é estendido para questões mais íntimas, como "[...] sua sexualidade, sua idade, seu alcoolismo, sua posição política, o colapso mental de sua mãe, sua decisão de morar no Brasil, o suicídio de Lota de Macedo Soares – assuntos que raramente tocou diretamente nos poemas que publicou"[11] (SCHWARTZ, 2007, tradução nossa). Embora não tenham sido reunidos pela poeta, nas composições da quinta seção desse livro, "1968-1979: *San Francisco*, Ouro Preto, *Cambridge*, *Boston*," seu leitor também encontra o rastro de um passado perdido, de um trânsito no mundo recontado. Reencontra, ainda, um modo singular de ocupar o espaço, que nega a fixação a um lugar, ao mesmo tempo em que crê na possibilidade utópica de encontrá-lo, revelando, de uma perspectiva mais íntima e mais explícita, um movimento que fornece detalhes relevantes para a compreensão de sua obra.

Em certo sentido, a estória contada, o mito pessoal narrado, é comparável ao mito coletivo. Nas sociedades em que é ou foi vivo, o mito coletivo fornece modelos de conduta que conferem significação e valor existencial às práticas cotidianas desenvolvidas ao longo do tempo, que converteram o homem no que ele é, ensinando "as 'histórias' primordiais que o constituíram existencialmente e como o seu próprio modo de existir no cosmo o afeta

[10] We live not only inside a body but within a story as well.
[11] "[...] her sexuality, her age, her drinking, her politics, her mother's mental breakdown, her decision to live in Brazil, the suicide of Lota de Macedo Soares—subjects she barely or rarely touched on directly in the poems she published.

diretamente" (ELIADE, 2007, p. 16). O mito coletivo informa, assim, "não somente como as coisas vieram a existir, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecerem" (*ibid*.), refletindo o modo de existir de um povo e sua forma de interagir com o espaço, capturando verdades psicológicas, cosmológicas e metafísicas, reverberando suas principais preocupações em uma construção que une elementos diversos e ajuda a preservar a integridade, a continuidade e a saúde de uma sociedade (*ibid.*). O mito pessoal, por sua vez, desempenha função semelhante: realça valores e preocupações de um sujeito em seu embate com o social, apontando para um jeito de existir, trazendo à tona o mecanismo articulado pelo seu autor para continuar existindo, revelando suas práticas, sua forma de compreender o mundo e o modo que encontrou para garantir sua saúde psíquica.

Conforme McAdams (1993, p. 12, tradução nossa), o mito pessoal "é uma integração padronizada de nosso passado, de nosso presente percebido, e de nosso futuro previsto."[12] A estória narrada, portanto, delineia traços da subjetividade que a produziu através de uma representação alegórica, que demarca o modo como esse sujeito usa as informações na atribuição de sentido e implicações aos acontecimentos que estão no centro de sua experiência consciente (BEACH, 2010), em elaborações que agregam: a) a memória; b) a percepção; c) a imaginação e d) a tomada de decisão. Sendo assim, o que a estória de si fornece não é uma descrição objetiva, mas um procedimento que tende a ser repetido na forma de integrar novos eventos à narrativa em curso, de pensar sobre si, sobre experiências e sobre o espaço. Dito de outra forma, o modo como unimos novos eventos à narrativa que criamos segue um modelo individualizado que tende a ser replicado; cada indivíduo encontra um jeito específico de incorporar novos eventos a sua narrativa, seguindo uma rota que descortina a identidade, valores endossados, marca discursos culturais, papéis de gênero, classe, raça, e a posição social do sujeito-autor na construção e na performance de sua estória (MCADAMS, 2006). Assim, ao revelar seu mito, a poeta alinhava um padrão de experimentação e interpretação dos eventos vividos, desenhando uma chave de leitura que participa da compreensão de sua experiência, ao mesmo tempo em que a constrói, eventualmente, ecoando em tudo que fez.

A formulação dessa estória é o principal desafio enfrentado por um indivíduo, já que é através dela que o sujeito: a) responde a demandas culturais que perpassam a constituição de sua identidade e b) posiciona-se em direção a um futuro desconhecido (MCADAMS, 2008). Através desse constructo o sujeito se situa e reconcilia sua individualidade com o mundo (*ibid.*). Desse modo, ao contarmos a estória de como nos tornamos quem somos e de quem

[12] "[...] is a patterned integration of our remembered past, perceived present, and anticipated future."

seremos, nós nos tornamos a própria estória, fabricando o mundo em que vivemos ao mesmo tempo em que este mundo nos cria, simultaneamente, ao longo de nossa existência. Sendo assim, longe de ser um delírio narcisista, a fabricação desse mito unificador é inerente à formação da identidade, e pode ser compreendida como um processo psicológico contínuo de tomada de responsabilidade social (MCADAMS, 1993). Da estória de si, do mito pessoal revelado, emerge um *self*, uma subjetividade ou uma individualidade que, em uma perspectiva lacaniana, é o sujeito da descrição fenomenológica da experiência psíquica ou o sujeito do inconsciente aparente em descrições empíricas e do desejo reunidas a partir de percepções dos sentidos (MACEY, 1995). Surge, portanto, um modo de existir ou um jeito de ser formado em função dos poderes que compõem o espaço sócio-histórico ou "sob a forma de conflitos e de luta contra poderes que limitam a autoconstrução e a afirmação dos direitos universais e específicos" (TOURAINE *apud* HOLANDA, 2012, p. 31), sendo uma expressão do que em nós se relaciona com as coisas, compreendendo uma relação com o tempo e com o mundo através da história, acrescenta Holanda (2012), em interpretação do pensamento de Foucault.

Dessa forma, os últimos escritos de Bishop apresentam uma sequência de fragmentos de espaço, experiências gravadas na memória de alguém que viveu, profundamente e desde muito cedo, o deslocamento. Entre o primeiro e o último poemas de **Geografia III**, a poeta visita várias partes do mundo; vai para a Inglaterra, passando por ilhas desconhecidas, com paradas no Canadá, Estados Unidos e Brasil; de ônibus, barco, de avião ou a pé, ela constrói seu autorretrato, suplementado pelos textos da seção "V. 1968-1979: *San Francisco*, Ouro Preto, *Cambridge*, *Boston*." Na estória que constrói, há uma quebra na linearidade narrativa provocada pela ausência de um lugar que signifique e marque a poeta, já que o espaço não é encarado como prática de um lugar, mas como prática de lugares, que, como defende Augé (2012, p. 80), procede de um duplo deslocamento:

> do viajante, é claro, mas também, paralelamente, das paisagens, das quais ele nunca tem senão visões parciais, "instantâneos," somados confusamente em sua memória e literalmente, recompostos no relato que ele faz delas ou no encadeamento dos slides com os quais, na volta, ele impõe o comentário ao seu círculo.

Nesse sentido, a estória de si que narra é semelhante a um álbum de fotos de viagens, sem um ponto de retorno. A permanência nos espaços é curta e marcada por deslocamentos físicos e evasões psicológicas recorrentes, e o sujeito que conta está sempre em contato com outros mundos, ausentes e distantes. Partindo dessas constatações, reuni imagens de lugares, animais, objetos e pessoas mencionadas em seus últimos escritos, dispondo-os como se

espalhados num chão de sala. Arranjadas aleatoriamente, da imagem central da garotinha, vestida para o frio da América do norte, pode-se partir para qualquer outro ponto do conjunto de fotos, num movimento de vai e vem, de zigue-zague, que representa a movimentação da poeta no mundo. Da análise da figura abaixo, pode-se perceber que há uma profusão de paisagens, de cores e, portanto, de readequações implicadas em cada mudança, colocando essa subjetividade no centro de um processo de permanente reajustamento a cada nova parte do espaço:

Figura 1: Lugares, objetos, pessoas e bichos mencionados por Bishop em seus últimos escritos.

A morte do pai e a perda da mãe para a insanidade induziram a mudança de Elizabeth Bishop para o Canadá e ensaiaram um estágio geral de deslocamento, repetido sistematicamente em sua vida. Essa convivência contínua com o trânsito, com a impermanência das coisas, a libertou de qualquer posição fixa sobre a qual pudesse ter construído sua subjetividade (JARRAWAY, 1998), instituindo um tipo de relação diferenciada com o espaço, que sempre resultava em novos deslocamentos. Cronicamente deslocada, "sempre simplesmente removida da integridade, do significado, do conforto e da segurança que todos nós buscamos em nossas vidas"[13] (MILLER, 1993, p. xi, tradução nossa),

[13] [...] always just removed from the wholeness, meaning, comfort, and security that we all seek in our lives.

Bishop reviveu sistematicamente a fragmentação do *self*, reinventando-se várias vezes dentro de novos mundos a partir da bagagem que trazia consigo e das influências dos novos fragmentos do espaço. Assim, a poeta remonta sua trajetória e revela seu mito pessoal, num ato de imaginação que desloca não só a si mesma, mas também as paisagens que utiliza para recompor sua estória. Esta especificidade insere esse conjunto de textos dentro de uma problemática do tempo e do espaço, na qual a escrita é considerada "um lugar de reconciliação da angústia e do desejo" (BURGOS, 1982 *apud* JOACHIN, 2010, p. 16). Juntos, seus poemas formam um conjunto de *flashes* de uma vida em trânsito que pode ser compreendido como um *bildungsroman*, através do qual o leitor acessa traços criativos tão imbricados na própria vida, que a memória e a vida em si se confundem: "a arte 'copiando o real' e o próprio real, / a vida e sua memória de tal forma comprimidas / que uma vira a outra. Qual é qual?"[14] (BISHOP, 2012, p. 361, tradução de Britto). Como um conto de fadas, essa estória expressa um conjunto típico de qualidades: um tom narrativo; imagens pessoais; cenários ideológicos; cenas fundamentais; protagonistas conflitantes, e uma prévia de um provável final (MCADAMS, 1993), conferindo-lhe um tipo de "lógica implícita" (JOACHIM, 2010, p. 179) caracterizada por três tendências coesivas: a) a marca do deslocamento, b) o imago do viajante, e c) a mecânica do fingimento; rotas que usarei para recontar essa estória.

Em relação à primeira dessas três recorrências, partindo do poema "Uma Bêbada"[15] (BISHOP, 2006, p. 150, tradução nossa), no qual analisa sua relação problemática com o álcool, passando por "Na Sala de Espera"[16] (BISHOP, 2011, tradução de Britto), no qual representa a descoberta de sua condição de mulher, até chegar em "Cinco Andares Acima"[17] (*ibid.*), no qual esconde profundas reflexões sobre a vida, desde o início, Bishop se instala ou é instalada em um espaço fronteiriço, transferido de sua experiência pessoal para sua poesia, num traço de sua poética que é, como disse Martins sobre Drummond (2006, p. 15), "uma maldição ou benção mundana." No poema "Uma Bêbada," escrito entre 1968 e 1979, mas só publicado no livro organizado por Quinn, a poeta reelabora uma de suas primeiras recordações (MILLIER, 1993). Nele, o sujeito enunciativo, que jura lembrar-se de tudo, retoma sua primeira infância; ele assiste a chegada das pessoas que escapavam pelo mar do grande incêndio de Salém de 1914. Terrivelmente sedenta, a criança de três anos de idade

[14] "art 'copying from life' and life itself, / life and the memory of it so compressed / they've turned into each other. Which is which?"
[15] A Drunkard.
[16] In The Waiting Room
[17] Five Flights UP

chorava no berço enquanto observava sua mãe e os vizinhos distribuírem café ou comida, ou qualquer outra coisa para os refugiados do fogo:

> Eu estava terrivelmente sedenta mas mamãe não me ouvia
> Eu a chamava. Lá no gramado
> ela e alguns vizinhos estavam dando café
> ou comida ou alguma coisa para as pessoas desembarcando nos barcos
> de vez em quando eu a via de relance
> e chamava e chamava – ninguém dava qualquer atenção[18]
> (BISHOP, 2006, p. 150, tradução nossa).

Sem ser ouvida por nenhum deles, a menina assistia às pessoas jogando mangueiras sobre os telhados das casas de verão de *Marblehead Neck*, sugerindo que a resposta para a insatisfação está no espaço exterior. Há, no texto, uma profunda cisão entre a casa, o espaço íntimo, e o espaço externo, aparentemente mais satisfatório, acolhedor, e mais atraente. A experiência da sede, inclusive, é deixada para trás pela reinserção do enunciador, da garotinha, nessa segunda parte do espaço – a praia. Nela, a menina encontra destroços, evidencias de outros e novos mundos, que garantem, junto com a paisagem entrecoberta de fumaça, a manutenção provisória da utopia de que outra realidade é possível: "Na manhã brilhante, do outro lado da baía, / o fogo ainda ardia, mas sob a luz do sol / não víamos mais chamas, somente nuvens de fumaça."[19] (BISHOP, 2006, p. 151, tradução nossa). Na praia marcada pela tragédia recente, a voz enunciativa foca sua atenção nos elementos que compõem esse segundo cenário, saltando de um para outro objeto, transformando o espaço em um tipo de texto, instaurando um procedimento de leitura mecânico, através do qual se evade da vivência com o outro. Cuidadosamente, a voz enunciativa pontua os resquícios do fogo, as cinzas e os estranhos objetos que encontra – destroços catapultados pelo calor das chamas de um lado da baía para o outro, em um céu vermelho de fogo. Perdida na leitura do espaço, a garotinha apanha um objeto do chão e é bruscamente interrompida pela mãe:

> Eu apanhei uma meia calça preta de algodão
> de uma mulher. Curiosidade. Minha mãe disse rispidamente
> *Solte isso!* Eu me lembro claramente, claramente –
>
> Mas desde aquela noite, daquele dia, daquela repreensão
> Eu sofro de uma sede anormal
> Eu juro que é verdade – e lá pelos

[18] I was terribly thirsty but mama didn't hear / me calling her. Out on the lawn / she and some neighbors were giving coffee / or food or something to the people landing in the boats - / once in a while I caught a glimpse of her / and called and called - no one paid any attention -

[19] In the brilliant morning across the bay / the fire still went on, but in the sunlight / we saw no more glare, just the clouds of smoke.

> vinte ou vinte e um anos de idade eu já tinha
> começado a beber, e beber – Eu não consigo
> me saciar e, como você já deve ter notado,
> eu estou meio-bêbada agora... [20]
> (BISHOP, 2006, p. 151, tradução nossa).

Através da recomposição dessa primeira lembrança, a poeta evidencia que essa desassistência original teve sérias repercussões sobre sua subjetividade, e sobre sua dor emocional (BARR, 1999), desencadeando acontecimentos futuros. Bishop estabelece uma conexão entre a sede que sentiu e o alcoolismo que desenvolveu e que a acompanhou por toda a vida. Sugere, ainda, através da ideia da repressão de sua tentativa de segurar a meia calça, uma ligação entre essas experiências e sua sexualidade. E aponta, por um lado, para estratégias de abordagem da memória, e, por outro, para um traço da cultura norte-americana na qual "Tudo começa pelas Casas" (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 223), como conclui Jarraway (2015), em sua análise dos romances ***Missing Mom***, de Joyce Carol Oates (2005), e ***Zuckerman Unbound***, de Philip Roth (1981). A própria poeta marca, contudo, que a interpretação que dá aos fatos foi construída paulatinamente, através de uma estratégia estética que reforça o fosso entre o fato vivenciado e o sujeito empírico, como sugerem os versos seguintes: "Eu vi alguns barcos chegando à praia / cheios de pessoas escapando (eu não sabia disso)"[21] (BISHOP, 2006, p. 150, tradução nossa). Em seguida, as lembranças da chegada dos desabrigados se confundem com a imagem do quadro ***Washington Crossing the Delaware***, do pintor alemão, naturalizado estadunidense, Emanuel Gottlieb Leutzee: "Um barco, contornado de preto (e depois eu / pensei nisso como tendo sido parecido com *Washington* Crossing the Delaware, todo preto – / em silhueta –)"[22] (*ibid*.), sugerindo que o registro poético é uma encruzilhada transcultural, heterocrônica e heterotópica, criada a partir da sobreposição da memória e de elementos da experiência, evidenciando um reconhecimento posterior do real motivo para o comportamento da mãe – acudir refugiados, uma excusa, em certo sentido –, que revela um processo de negociação, identitário e ideológico, dentro da representação (WALTER, 2009), e também dentro de sua própria estória, de seu mito pessoal.

---

[20] I picked up a woman's long black cotton / stocking. Curiosity. My mother said sharply / *Put that down!* I remember clearly, clearly - / I swear it's true – and by the age / of twenty or twenty-one I had begun / to drink, and drink – I can't get enough / and, as you must have noticed, / I'm half-drunk now...
But since that night, that day, that reprimand / I have suffered from abnormal thirst - / [...]

[21] I watched some boats arriving on our beach / full of escaping people (I didn't know that).

[22] One dory, silhouetted black (and latter I / thought of this as having looked like / Washington Crossing the Delaware, all black – in silhouette –)

Sendo assim, para além da veracidade do evento representado, da qual a voz lírica ironicamente duvida no último verso, "E tudo que estou te contando pode ser mentira"[23] (BISHOP, 2006, p. 151, tradução nossa), o que importa é a insurgência do deslocamento, da casa para a praia, como resposta a estímulos insatisfatórios provenientes das interações humanas. O poema aponta, assim, para uma estratégia de escape que se realiza através do deslizamento no espaço, da observação da paisagem, e do escorregamento para um mundo da imaginação, especulativo, indiciando que o desvio do núcleo familiar está relacionado aos conflitos que encontrou na convivência com esse grupo. Em outros termos, a poeta representa um distanciamento que se dá em razão de um estímulo externo, evidenciando que a opção por um espaço mais marginal surge como resposta aos atritos encontrados no ambiente. A criança, portanto, adota outra localização, distante da casa, e se posiciona na brecha intermediária entre o faz de conta e o um mundo insatisfatório e opressor de sua mãe, criando uma triangulação na qual se atribui o vértice mais distante das outras pessoas como a posição ideal.

A estratégia evidencia um jeito *gauche* de ser e de experimentar o mundo que, por um lado, no sentido espacial, afasta a poeta do centro, deslocando e desenraizando-a, e, por outro, no sentido subjetivo, coloca-a como inadequada e incompatível com o meio (SANT'ANA, 1972). De qualquer forma, fora de lugar, a poeta representa uma experimentação do mundo a partir do movimento, a partir de um estar sem raízes, desterritorializado, que inicia um processo de sujeição a um fluxo implacável, de si e das coisas, que a desvincula da origem, da referência familiar, e das redes de vizinhanças que poderiam estabilizar a identidade (CARLOS, 2007). Segundo Millier (1993, p. 6), o poema revela também um contexto que transformou a pequena Elizabeth em uma "*avoidant child*," um tipo de padrão comportamental infantil forjado na relação com os responsáveis pelo cuidado. Embora não explique o que isso significa, a biógrafa defende que, na tentativa de lidar com a dor de perder o pai e com o desequilíbrio emocional da mãe, a poeta desenvolveu uma orientação pseudo-independente em relação à vida, mantendo a ilusão de poder tomar conta de si completamente sozinha. Como pontuam Bruce *et. al.* (1995), uma criança exposta a uma situação traumática, responde inicialmente com uma vocalização – o choro, cuja função é chamar a atenção do responsável pelo cuidado para a situação ameaçadora que vivencia. Se de forma recorrente o choro não alcança o resultado esperado, a criança altera sua forma de agir podendo adotar um comportamento dissociativo; uma resposta caracterizada pela desvinculação do estímulo exterior e uma resultante conexão com o mundo interno, marcada pelo devaneio, pela

[23] "And all I am telling you may be a lie"

fantasia, pela despersonalização, pela desrealização e por estados de fuga. Depois de sucessivos desapontamentos, a criança adota um estado de rendição, um "*state of surrender*" (BRUCE et. al., 1995, p. 279), entregando-se a um estar caracterizado pela ausência e pela indiferença. Para Catlett (2005), o sujeito que experimenta esse tipo de vínculo tende a manter-se afetivamente distante e a evitar a intimidade em suas relações, já que a proximidade com o outro provoca desconforto e insegurança. As relações afetivas posteriores, portanto, são definidas pela manutenção de uma distância segura e, também, de comportamentos solitários.

No poema "Na Sala de Espera," já em outro lugar, em *Worcester, Massachusetts*, uma menina de quase sete anos deixa o espaço urbano e entra em uma antessala de um consultório odontológico, repleta de abajures e revistas e de adultos desconhecidos vestindo galochas e casacos. Enquanto sua tia Consuelo é atendida, a garotinha lê a *National Geographic* e observa imagens até chegar a fotos de mulheres negras nuas, com fios em volta do pescoço, como um bulbo de luz. Nesse lugar de estranhos, um espaço ao qual não adere, senão pelo esforço de concentração, pela conversa consigo mesma, a menina, tomada de surpresa, mas acanhada demais para interromper a leitura, escuta um "oh!," um grito de dor na voz de sua tia, não muito alto, nem demorado; um grito que se confunde com sua própria voz, vindo de dentro, do consultório do dentista ou de si mesma. Essa confusão a empurra em um turbilhão de emoções resultantes de seu autorreconhecimento; ela é uma mulher, como a tia, uma Elizabeth, como qualquer outra:

> Sem pensar em nada
> eu era minha tia boboca,
> eu – nós – estávamos caindo, caindo
> nossos olhos grudados na capa
> da *National Geographic*,
> de fevereiro de 1918.
>
> Eu disse pra mim mesma: três dias
> e você terá sete anos.
> Eu estava dizendo isso para interromper
> a sensação de estar caindo, caindo
> do mundo redondo, a rodar
> no espaço frio e escuro.
> Mas eu senti: você é um eu,
> você é uma Elizabeth,
> você é uma delas.[24]
> (BISHOP, 2011, p. 322, tradução nossa).

[24] Without thinking at all / I was my foolish aunt, / I - we - were falling, falling, / 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. / 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, / you are an Elizabeth, / you are one of them.

Na antessala do consultório, um lugar que não a sustenta, que a deixa solta no ar, como se em queda livre, a garotinha se pergunta a razão de ser também uma delas, não ousando mais olhar para aquilo que também era: "Por que eu tinha que ser minha tia, / ou eu, ou quem quer que fosse?"[25] (BISHOP, 2011, p. 324, tradução nossa), todas iguais, unidas por peitos horrendos. Sem coragem de encarar a revista novamente e de deparar-se outra vez com o que era, a garotinha desliza sobre uma e outra ondas, grandes e negras, e volta à sala desconfortável, muito clara e quente demais, de onde se projeta mentalmente para o espaço exterior: "A guerra acontecia. Lá fora, / em *Worcester, Massachusetts*, / era noite e estava úmido e frio / e ainda era o quinto dia / de fevereiro de 1918"[26] (BISHOP, 2011, p. 324, tradução nossa). Assim, a guerra não se refere somente ao primeiro grande conflito mundial, já que se passava distante dos Estados Unidos, mas também a uma experiência interior, separada do espaço de *Worcester*. A garotinha não encontra segurança em lugar nenhum. Não há conforto na sala de espera, nem na cidade fria, úmida e escura, restando somente o litígio consigo, a peleja com sua própria identidade, e uma insolúvel desarmonia com e no mundo.

Esse tornar-se mulher evidencia uma desterritorialização profunda da identidade e uma inadequação às formas de subjetivação mais frequentes em seu contexto cultural, provocando uma espécie de vertigem identitária, na qual o sujeito não sabe exatamente onde está, qual é a sua posição, seu lugar, nem aonde chegará. Conforme Molinier, no prefácio do livro ***Theórie Queer et Culture Populaires****: de Foucault à Cronenberg*, de Teresa de Lauretis (2007, p. 26, tradução nossa): "Essa incerteza, essa indefinição, essa vertigem identitária, se são menos opressivas do que as identidades estabilizadas, são também terrivelmente angustiantes, como a sensação de cair no vazio."[27] Para Jarraway (2015, p.34), nessa zona indiscernível, sem ter onde se segurar, cada movimento é um cair eterno no abismo, uma reaparição do "de novo," como pontua Stevens em seu poema, "*Adult Epgram*": "É o mesmo sempre-nunca-cambiante, / Uma aparição do De Novo, a *diva-dame*."[28] (STEVENS, 1997, p. 353, tradução nossa). Como alternativa a esse tornar-se mulher em queda, resta somente a reafirmação de si – "eu disse pra mim mesma: três dias / e você terá sete anos de idade"[29] (BISHOP, 2011, p. 180, tradução nossa). Sendo assim, através desse cair, Bishop aponta para a noção deleuziana de

[25] Why should I be my aunt, / or me, or anyone?
[26] The War was on. Outside, / in *Worcester*, Massachusetts, / were night and slush and cold, / and it was the fifth / of February, 1918.
[27] Cette incertitude définitionnelle, ce vertige identitaire abrupt, s'ils sont moins opprimant que l'étou des identités stabilisées, sont, en première intention, épouvantablement angoissants, comme peut l'être la sensation de tomber dans le vide.
[28] It is the ever-never-changing same, / An appearance of Again, the diva-dame.
[29] I said to myself: three days / and you'll be seven years old.

identidade que transforma a ausência de uma origem na própria origem, no começo de tudo. Assim, sem nada dizer sobre os eventos anteriores de sua vida, seu autorretrato se inicia com uma grande sede, nunca saciada, e com uma queda num abismo, para dentro de si mesma.

A poeta, portanto, instaura um movimento, sem partida, sem fim, uma linha de devir que, como nos lembra Deleuze (*apud* JARRAWAY, 2015), só tem um meio, um miolo, que não é a média, mas o movimento rápido, a velocidade do deslocamento que, como tal, cria uma zona proximal e de indiscernibilidade, uma terra de ninguém, não localizável, que aproxima as duas extremidades da linha, trazendo um ponto para mais perto do outro, uma proximidade de fronteira, sempre inalcançável. Nesse sentido, seu autorreconhecimento enquanto mulher em uma antessala de consultório não é ocasional, mas uma resposta às demandas do mundo, que desde muito cedo lhe reservou esta condição – um ser sempre provisoriamente instalado. Seja em casa de parentes, seja como interna na *Vassar College*, como turista, estrangeira ou como egressa, depois de muitos anos, para uma terra natal que já não era mais sua, a poeta viveu intensamente o trânsito, o desencaixe, e a impermanência. Artisticamente, esse contundente traço biográfico é agarrado, resultando, simultaneamente, também em um agarramento da tendência histórica da literatura norte-americana de atracar na distância o elemento necessário para a reflexão sobre o *self* – "a subjetividade como um processo de dissidência constantemente se engajando com o mundo a partir de um espaço distanciado da diferença"[30] (JARRAWAY, 2015, p. 13, tradução nossa); a subjetividade como uma diligência existencialmente incompleta, que faz da ausência da origem a própria origem, transformando a vida em uma busca inexequível – prospecção infinita, desejo de perdição.

Nessa trajetória em direção a lugar nenhum, em "Canção do Café da Manhã"[31] (BISHOP, 2006, p. 158, tradução nossa), poema confessional publicado postumamente no livro organizado por Quinn, a voz enunciativa fala para a mulher amada,[32] sua última companheira, de olhos terrivelmente azuis. A mulher com quem dormiu na noite anterior, 32 anos mais jovem, é chamada de "graça salvadora,"[33] ou seja, a redentora que a libertou de sofrimentos. Nesse sentido, a poeta vê seu passado como uma acumulação de dores e revela uma sensação de impotência diante dos acontecimentos da vida; ela é a expectadora que não

[30] [...] subjectivity as a dissident process constantly engaging the world in a distanciated space of difference.
[31] Breakfast song.
[32] Nos últimos anos de sua vida, um período ainda muito obscuro, Bishop viveu uma relação amorosa com Alice Methfessel, para quem deixou quase todos os seus bens, inclusive a Casa Mariana em Ouro Preto. Em fevereiro de 2017, Megan Marshall lançou um livro, **Elizabeth Bishop:** A Miracle for Breakfast, baseado na correspondência mantida entre Bishop, três de suas companheiras e sua psicanalista. As cartas que baseiam o livro foram encontradas somente no segundo semestre de 2010, pela última companheira de Alice, Angela Leap.
[33] Saving Grace

interfere nos acontecimentos. O conforto da cama aquecida pelo hálito quente da mulher amada e a própria intimidade criam uma atmosfera acolhedora desfeita pelo pressentimento da morte; a voz, então, é assombrada pelo medo que extingue o aconchego e a lança em um lugar frio, imundo, insuportável:

> Hoje eu te amo tanto
> Como posso suportar ir
> (tão logo quanto devo, eu sei)
> para a cama com a morte feia
> naquele lugar frio, imundo,
> dormir lá sem você,
> sem o hálito agradável
> sem o calor noturno íntimo,
> com o qual me acostumei?[34]
> (BISHOP, 2006, p. 158, tradução nossa).

Na visão de quem sabe que tudo é passageiro, o conforto e o ambiente acolhedor disparam a sensação de que algo ruim vai acontecer, e o aconchego empurra-a para divagações sobre o fim de sua vida e para imagens do interior de um túmulo, antecipando o que, inevitavelmente, voltará a advir – tudo mudará de novo. Dessa forma, o deslocamento para outro espaço, nesse caso imaginário, é vivenciado por um sujeito ressabiado pela vida, que, de tanto perder, evita possuir, alojando-se no próprio deslocamento. Obviamente, a instabilidade está não no conforto em si, mas no sujeito enunciativo que tem dificuldades de aceitá-lo, transformando em transitório o próprio tempo presente que, na língua inglesa, é utilizado para falar de hábitos, de verdades imutáveis. Na voz desse enunciador, o uso do advérbio 'hoje' no sexto verso do poema: "Hoje eu te amo tanto," dá a afirmação um caráter transitório e provisional, retirando o status de verdade inquestionável, de prática reiterada no tempo, inserindo essa assertiva em um mundo fluído, no qual o que é agora pode não ser mais amanhã, ou mesmo daqui a pouco. O hoje é, assim, uma reafirmação da transitoriedade; um recado da impermanência a lembrá-la obstinadamente que todas as coisas são finitas, que esse mundo acolhedor pode ser somente mais um em uma sequência. Na mesma direção, mas de forma mais incisiva, no poema "Uma Arte"[35] (BISHOP, 2012, p. 363, tradução de Britto), sexta composição de **Geografia III**, o deslocamento é ainda mais agudo. O enunciador se posiciona como observador solitário de uma sucessão de acontecimentos; de objetos até os espaços da intimidade, da convivência, e do afeto, tudo lhe é sistematicamente levado, ficando

[34] Today I love you so/ how can I bear to go/ (as soon as I must, I know)/ to bed with ugly death/ in that cold, filthy place,/ to sleep there without you,/ without the easy breath/ and nightlong, limblong warmth/ I've grown accustomed to?
[35] One Art.

somente a impressão de que deve aprender a conviver com isso. O poema gera a sensação de que a vida é o encadeamento de subtrações que forçam novos deslocamentos, inclusive de acomodação psíquica. Esse fenômeno é abordado a partir da constatação de que muitas coisas, mesmo coisas triviais, parecem ter sido feitas para serem perdidas, de forma que perdê-las não deve ser visto como uma catástrofe; das chaves de casa, à hora mal gasta, passando por lugares, nomes, planos de viagens, três casas e até reinos e continentes, todos serão levados pelo tempo, já que tudo contém em si o intento de ser perdido, à revelia de quem possui.

Além de reunir uma série de referências biográficas à trajetória da poeta, como esclarece em entrevista concedida em 1977 a David W. McCullough,[36] como as três casas que perdeu – a casa de *Key West*, na Flórida, a casa que construiu com Lota de Macedo Soares em Samambaia, Petrópolis, no Rio de Janeiro, e a Casa Mariana em Ouro Preto, Minas Gerais, seu último pouso no Brasil –, o poema sugere que outras perdas virão e que se deve aceitar isso com parcimônia, já que nada é permanente. Essa necessidade de conviver com as subtrações é insistentemente ratificada na repetição do verso "A arte de perder não é nenhum mistério"[37] (BISHOP, 2012, p. 363, tradução de Britto) que, como um mantra, lembra a poeta da necessidade inexorável de conviver com os vazios deixados, de aceitar a transitoriedade da vida e de aprender a despossuir: "– 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"[38] (*ibid*.). Apesar de insinuar tranquilidade e maestria nesta arte, o uso do imperativo em "Escreve!" na última estrofe do poema, assim como a insistente reiteração do mantra-verso – "A arte de perder não é nenhum mistério" – denunciam que essa convivência com a impermanência das coisas foi conquistada, se é que foi, a duras penas, num exercício praticado ao longo de uma vida. Ou, ainda, uma tentativa desesperada de autoconvencimento, de autopersuasão, que só comprova a fragilidade dessa assertiva, a inseguraça e a hesitação feroz de seu sujeito enunciativo, que parece estar solto no mundo.

No último poema de **Geography III**, "Cinco Andares Acima," aprofundando seu deslocamento no mundo, o afastamento é ainda mais crônico, separando a voz enunciativa de todos os outros seres, resultando em um isolamento brutal. No texto, ainda no escuro, um pássaro desconhecido começa o dia no galho de sempre, respondendo a suas inquietações com simplicidade, com seu canto, com a singela aceitação da repetição do dia; o cachorro do vizinho, do mesmo modo, não se incomoda com as reprimendas de seu dono, não tem

[36] Org. Monteiro (2013).
[37] The art of losing isn't hard to master.
[38] - 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.

vergonha. Para os bichos, tudo está resolvido, não há necessidade de dúvida, já que o tempo passa com tranquilidade; "ontem trazido para hoje com muita leveza!"[39] (BISHOP, 2011, p. 369, tradução nossa). Na contramão disso, no último verso do poema, o enunciador dispara: "(um ontem que eu acho quase impossível de levantar.)"[40] (*ibid*.). A experiência desse sujeito, que observa a manhã aparentemente de dentro de um quarto, no quinto andar de um prédio, tem o peso da acumulação dos anos, das interrogações não respondidas, da inexistência de um mesmo galho, onde pudesse cantar seu canto sem preocupações. A manhã que divide com os animais é para ele outra manhã, enorme, ponderosa, meticulosa; a árvore é uma outra árvore, vitrificada pela luz que risca cada ramo, artificializando a vida. Os bichos, pelo contrário, parecem possuir outra relação com o mundo, têm uma mesma árvore, um galho, e aceitam o movimento do tempo de forma muito mais tranquila, parecendo perceber que a vida se repete levemente, a cada novo dia. Dessa maneira, há o reconhecimento, aqui menos explícito, de que se desliza num mundo artificializado, sem nunca aderir completamente, em um processo de permanente movimento, desencadeado pela acumulação de reprimendas e reprovações.

Esses primeiros retratos sugerem que a poeta acreditava viver uma repetição de um padrão relacional que, embora quebrado vez por outra, empurrou-a para um espaço fronteiriço, não só espacialmente, mas também subjetivamente. Nesse lugar deslocado, ela se agarra a criação de hábitos, inclusive ao de mover-se no espaço, e foge da realidade através da imaginação, tentando encontrar mecanismos de convivência com o isolamento e com a impermanência das coisas. Ela inventa uma rotina de independência que nunca é, de fato, experimentada, a fim de conquistar um espaço afetivo de tranquilidade. Assim, Bishop habita o deslocamento, e consegue viver num mundo onde não há certezas, agarrando-se ao espaço como quem, no mar, se agarra a uma boia; o importante é "deixar as coisas acontecerem, agarrar-se a alguma coisa que flutua aleatoriamente no ar," disse em uma entrevista concedida a Lucie-Smith,[41] em 1964, em resposta ao que era essencial para o seu trabalho poético.

Se a trajetória impõe um contínuo processo de afastamento, de fragmentação e reorganização da identidade, sua reelaboração implica a necessidade de encontrar alguma unidade. E se a identidade é uma estória, as personagens desta estória podem funcionar como elementos para sua unificação e coesão. Dessa forma, nos relatos que usei para traçar as tendências de seu autorretrato, há a aparição recorrente da personagem fora de lugar, explicando, em certo sentido, o vínculo que a poeta pressupunha ter com as pessoas e com os

[39] _ Yesterday brought to today so lightly!
[40] (A yesterday I find almost impossible to lift.)
[41] Org. Monteiro (2013).

lugares. Esse vínculo é construído pela relação fictícia entre o olhar e a paisagem, revelando também uma imagem do subconsciente através da qual se enxerga as relações sociais. Nesse sentido, o viajante ou o ser fora de lugar é um imago da poeta, a segunda recorrência de seu mito pessoal; um conceito personificado e idealizado do *self* (MCADAMS, 1993), que fornece um mecanismo de acomodação para os diversos papéis sociais desenvolvidos por alguém, determinando um modelo inconsciente de como se percebe a si e ao outro. Ele existe não só como imagem de si, mas também como projeção no outro; se Bishop se vê assim, fora de lugar, há um efeito dessa percepção na forma como compreende o outro, geralmente como mais um ocupante da sala de espera, outro viajante, ou como um sujeito enraizado, fixado a algum lugar, localizado no tempo e no espaço. Em "Poema,"[42] por exemplo, sexto texto de **Geografia III**, na estrofe em que representa uma conversa sobre o *sketch* deixado para trás pelo tio-avô artista, George,[43] o sujeito enunciativo se reconhece na figura do parente emigrado, mas é corrigido por seu interlocutor, uma tia, provavelmente, que retifica o grau de parentesco, afastando o tio desse eu:

> Um esboço feito em uma hora, "num só fôlego"
> tirado de um baú e dado a alguém
> *Quer pra você? Acho que eu nunca mais*
> *vou ter espaço pra pendurar essas coisas.*
> O seu tio George, não, era meu tio,
> de você seria tio-avô, deixou tudo com a mamãe
> quando voltou para a Inglaterra.
> Ele era até famoso, sabe, da Real Academia...[44]
> (BISHOP, 2011, 361, tradução de Britto)

Através de identificações como essa, com o tio que se mudou para a Inglaterra, a poeta dá coerência aos diversos papéis que viveu em sua vida, ligando-os todos; o de órfã, de poeta, de "etnóloga," etc. Sendo assim, o viajante / ser fora de lugar unifica a pluralidade de papéis a partir de um traço comum, positivo, articulando sua transcendência do eu estável para uma subjetividade que se desdobra em uma infinidade de possibilidades. Como pontua McAdams

[42] Poem.
[43] A Universidade de Acadia, em Wolfewille, Nova Escócia, Canadá, conserva bens móveis antigos que pertenceram à família materna de Elizabeth Bishop. Entre fotos, cartões, talheres, uma bússola, etc., há um quadro de George Wylie Hutchinson, tio-avô da poeta que, além de pintor, foi ilustrador de obras de escritores britânicos como Arthur Conan Doyle, autor de *Um Estudo em Vermelho*, que marca o surgimento de Sherlock Holmes e Watson na literatura inglesa, e Robert Louis Stevenson, autor de *A ilha do Tesouro*; ambas ilustradas por ele, *Uncle* George. Imagens digitalizadas do material disponível nos arquivos da instituição, inclusive do quadro *Ells Island and Twickenham Church on the Thames*, podem ser visualizadas no site da instituição, disponível em: http://openarchive.acadiau.ca/cdm/landingpage/collection/BBHS.
[44] A sketch done in an hour, "in one breath," / once taken from a trunk and handed over. / Would you like this? I'll probably never have room to hang these things again. / Your Uncle George, no, mine, my Uncle George, / he'd be your great-uncle, left all with Mother / when he went back to England. / You know, he was quite famous, an R.A. ...

(1993), é importante notar que a fragmentação da identidade em diferentes papéis não é, necessariamente, uma escolha, mas parte de uma demanda da configuração social contemporânea. Nesse caso, as casas de parentes, nas quais não há mais espaço para "essas coisas," essas artes, sopros insignificantes de vida, apontam também para um mundo alterado pela reprodução do capitalismo, impondo mudanças sociais, econômicas, e tecnológicas que põem fim a comunidade integrada (MCADAMS, 1993), exigindo a segmentação da identidade para acomodar as diferentes esferas da vida; para cada domínio, um novo eu.

Em "Viajar, Poema de Amor"[45] (BISHOP, 2006, p. 162, tradução nossa), poema de ***Edgar Allan Poe & The Juke-Box***, é da figura de um turista que se elabora a enunciação e os elementos do espaço se descortinam a partir das informações fornecidas por um guia: "E aqui devemos ver: / 'A Ponte Suspensa que Oscila, / A Extraordinária Igreja Congregacional'"[46] (BISHOP, 2006, p. 162, tradução nossa). Atenta, ciente de seu poder de significação, a turista alerta que nada do que é dito deve limitar a imaginação; busca datas e períodos de construção dos prédios numa tentativa de preencher o vazio do texto, do próprio espaço, e de estabelecer conexões entre eles e o contexto histórico do lugar visitado. Assim, a enunciação enfatiza a transformação do espaço em signo das mudanças no modo de viver e de organizar o território, e o apresenta como um traço marcante da modernidade e da objetificação da vida, como pode ser inferido nos seguintes versos:

> A calçada parece ter derretido,
> e endurecido de novo, não parece?
> Minha avó me disse que aquilo é chamado de "asfalto."
> Sim, é como se ela tivesse derretido e escorrido
> ao redor daqueles olmeiros.[47]
> (BISHOP, 2006, p. 162, tradução nossa).

Já em "Crusoé na Inglaterra"[48] (BISHOP, 2012, p. 326, tradução de Britto), segundo poema de **Geografia III**, há uma referência direta à figura do explorador inglês da cidade de York, filho de pai alemão, encarnado no romance do escritor Daniel Defoe. Em seu **Romance das Origens, Origens do Romance**, Marthe Robert (2007) analisa Robison Crusoé de Daniel Defoe não só como obra basilar na formação daquilo que hoje entendemos como sendo um romance, mas também como um texto que ilustra, veladamente, o complexo de Édipo, um fator humanamente universal, segundo a teórica, no qual se rejeita a realidade empírica

[45] Travelling, A love Poem (or just Love Poem?)
[46] "And here we must see: /"The Swaying Suspension Bridge," / "The Exquisite Congregational Church""
[47] The sidewalk looks as if it had / melted, doesn't it, and hardened again. / My grandmother told me that kind is called "asphalt." / Yes, it looks as if it had melted and run / around those elm-trees.
[48] Crusoe in England

imediata em função de um sonho pessoal. Como pontua Robert, a articulação desse sonho foi abordada por Freud em **O romance familiar dos neuróticos**, um texto de 1909, que aponta para um padrão narrativo elaborado a partir do momento em que a criança enfrenta uma primeira decepção com seu núcleo familiar idealizado, motivando-a a adentrar um real não domesticado, indócil. Refugiando-se no sonho, a criança rearranja sua narrativa, criando uma fábula que explica o fato de ser mal nascida e mal amada. Conforme Robert (2007, p. 101),

> a vida e as surpreendentes aventuras de Robinson Crusoé tem efetivamente como motivo central a renegação por parte de um adolescente de dezoito anos que, no momento de assumir uma posição, recusa a escolha da família porque quer correr mundo, provavelmente pelo gosto da aventura, mas sobretudo para fazer fortuna rápido e alçar-se assim de uma vez acima da vida medíocre que lhe preparam os seus.

Sendo assim, encorajado a buscar uma vida tranquila no estudo do direito, Crusoé sucumbe à tentação de tornar-se viajante e parte em um navio rumo à Londres. Depois de uma viagem mercante bem sucedida, ele embarca em outra, na qual seu navio é capturado por piratas mouros. Levado como escravo para a África, Crusoé consegue fugir e navega a costa desse continente até ser socorrido por um explorador português que o leva para o Brasil, onde se estabelece como proprietário de terras e, rapidamente, enriquece. Inquieto com essa acomodação, e movido pela ganância, Crusoé embarca em uma nova viagem para capturar pessoas no oeste africano e escravizá-las. Contudo, seu navio naufraga próximo à costa de Trinidad e, numa ilha deserta qualquer, ele tenta reestabelecer certa normalidade, mantendo um sistema de contagem do tempo e um diário em que registra suas aventuras. Na ilha, sustentado por cabras e por frutas silvestres, Crusoé reproduz de forma rudimentar seu jeito de viver, recuperando práticas anteriormente aprendidas, mesmo em um ambiente novo e completamente diferente, fazendo ecoar, no presente, um modo de vida do passado. Vinte e oito anos depois, de volta à Europa, a personagem descobre que suas plantações no Brasil foram muito rentáveis e vende suas propriedades. Curiosamente, Bishop, no período em que escreveu esse texto, já com mais de 60 anos, e de volta aos Estados Unidos, tentava desfazer-se da Casa Mariana, sua morada em Ouro Preto, Minas Gerais, seu último pouso no Brasil.

Na primeira estrofe de "Crusoé na Inglaterra," o eu enunciativo vê nos jornais notícias sobre o nascimento de uma ilha vulcânica e lembra que, na semana anterior, leu um relato de passageiros de um navio que testemunharam o surgimento de um lugar assim, sugerindo que outros e novos lugares são sempre possíveis. Em seguida, a voz enunciativa descreve o processo de formação dessa nova espacialidade:

> primeiro uma fumaça, a dez milhas de distância;
> depois um ponto negro – basalto, é quase certo –
> surgiu no binóculo de imediato
> e cravou o 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.[49]
> (BISHOP, 2012, p. 327, tradução de Britto).

Na descrição que faz de sua ilhota, nem redescoberta, nem rebatizada, o enunciador pontua: "Pois eu tinha cinquenta e dois / vulcõezinhos vagabundos que eu subia / com uns poucos passos incertos –"[50] (*ibid*.). E, dessa forma, resgata a imagem de outro viajante: o Pequeno Príncipe e seus minúsculos vulcões. Solitário, o enunciador lembra que costumava subir nas bordas do vulcão mais alto e de lá contar os outros: "nus, cor de chumbo, decapitados. / E eu pensava: se eles fossem do tamanho / que um vulcão devia ter, então eu seria um gigante"[51] (*ibid*.). Pensando nisso, Crusoé evita considerar o tamanho real dos bichos que vivem com ele na ilha, problematizando a questão da perspectiva; tudo é um ponto de vista. Logo, Crusoé não pensa no tamanho das cabras, nem das tartarugas, "e das gaivotas, e as ondas sobrepostas / – um hexágono de ondas reluzentes / quase quebrando, sem jamais quebrar, / brilhando, brilhando, embora o céu / ficasse quase sempre nublado."[52] (*ibid*.). Ele se pergunta sobre todas as coisas. E, descobre, através da observação, que as crateras dos vulcões são quentes ao toque, que as tartarugas chiam como chaleiras, e que a ilha toda, vez por outra, sibila. Nesse lugar vivo, efervescente, o homem ressente a vida solitária: "Bonitas, sim. Mas não me faziam companhia."[53] (*ibid*., p. 329). Na ilha, Crusoé geralmente sente pena de si, e diz não lembrar quando escolheu morar ali, nem saber o que fez para merecer aquela punição. E, embora não encontre resposta, sabe que deve ter feito alguma coisa errada. O náufrago sente pena de si e se questiona sobre o que há de errado em sentir autocomiseração. Então, com as pernas tremendo de familiaridade, sobre a cratera de um vulcão, ele diz a si mesmo: '"Piedade começa em casa.' Assim, quanto mais / eu tinha dó de mim, mais em casa

[49] at first a breath of steam, ten miles away; / 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. / None of the books has ever got it right."
[50] Well, I had fifty-two / miserable, small volcanoes I could climb / with a few slithery strides –
[51] naked and leaden, with their heads blown off. / I'd think that if they were the size / I thought volcanoes should be, then I had / become a giant
[52] over-lapping rollers, / – a glittering hexagon of rollers / closing and closing in, but never quite, / glittering and glittering, through the sky / was mostly overcast.
[53] Beautiful, yes, but not too much company.

me sentia."[54] (*ibid*.). Nesse lugar, a repetição tediosa dos dias, o mesmo sol, nascendo e se pondo naquela ilha, onde havia uma única coisa de cada bicho, de cada planta, de cada espécime, empurra Crusoé para tentativas de escapar da rotina. Ele usa um tipo de groselha para produzir álcool. Toca sua flauta caseira. E, embriagado com a bebida espumante, dança no meio das cabras: "A menor das indústrias insulares / me inspirava uma emoção profunda. / Não, não é verdade; a menor de todas / era uma filosofia infeliz."[55] (*ibid*., p. 331). Nesse ritual quase pagão, Crusoé se mistura com os bichos, que não são, em nenhum sentido, menores do que ele, mas irredutíveis, e ainda selvagens. Eles o aceitam talvez porque pensem que são como ele, uma cabra ou uma gaivota. O peso e a culpa humanos o atacam e Crusoé se pergunta o porquê de não saber, o porquê de não ter feito um esforço maior para saber mais:

> 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.[56]
> (BISHOP, *ibid*., tradução de Britto).

A sabedoria clássica representada pela tragédia grega e pela astronomia não lhe trouxe alento. Os livros que estudou eram muito lacunosos e incompletos e, juntos com os poemas que tentou recitar, não lhe trouxeram ventura alguma. De volta à Inglaterra, a primeira coisa que fez foi checar o que significa essa felicidade, esse êxtase que esperava encontrar nos livros, mas sem mencionar o que descobriu, se é que descobriu, sua mente se lança novamente nas lembranças da ilha. Como alternativa à impossibilidade de conhecer totalmente através dos livros, Crusoé recomenda abraçar a aventura, a empiria, e empreender a viagem de construção do mundo. Essa jornada personalíssima e intransferível se mistura com a própria vida, com o processo de tentar apreender as coisas, de nomeá-las, batizá-las e de rebatizá-las, ininterruptamente. Quiçá por isso, mais adiante no texto, o homem rememore um pesadelo que teve, no qual sua ilha solitária se multiplica e se transforma em arquipélagos infinitos

[54] 'Pity should begin at home.' So the more / pity I felt, the more I felt at home.
[55] I felt a deep affection for / the smallest of my island industries. / No, not exactly, since the smallest was a miserable philosophy.
[56] 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 / 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.

diante de seus olhos. Como ovas de sapo, derramando no mar uma infinidade de girinos, sua ilha explode em vários pequenos mundos, criando novos itinerários que o homem só conseguirá percorrer depois de muitos anos. Crusoé, então, reconhece uma obrigação – sabia que teria que viver em cada nova ínsula, registrando sua fauna, flora e geografia, assim como o pequeno aventureiro do livro de Antoine de Saint-Exupéry [1943]. Essa era sua sina,[57] viver por muitas eras, na condição de forasteiro, sem nunca chegar. Nesse sentido, não há acomodação à pequena ilha onde viveu, nem muito menos à grande ilha para qual retorna, e, tampouco, às ilhas menores que se multiplicam diante de seus olhos. Há somente uma ameaçadora proliferação de caminhos e possibilidades; abundantes, inesgotáveis e inevitáveis.

Como avisa no título do poema, seu explorador é o viajante egresso, mas não conformado. Ele é um homem dividido entre a aventura no desconhecido e o país natal. Crusoé se espanta com o mundo, surpreende-se com o que viveu, e lembra de sua pequena ilha com saudade. Tem saudade, particularmente, de Sexta-Feira, com quem teria tido um filho, não fosse ele também um homem. Obviamente, várias das imagens permitem uma leitura biográfica do poema, apontando, por exemplo, para a pequena ilha como sendo o paraíso tropical em que morou no Brasil, e ainda para uma associação entre Sexta-Feira e Lota de Macedo Soares, com quem, durante algum tempo, Bishop pensou em adotar uma criança (MILLIER, 1993). Sendo assim, o poema sugere que a poeta ordena, alegoricamente, os pequenos mundos que visitou e as terras em que viveu. Evocando tempos, lugares e uma multiplicidade de ambientes, o texto representa, sobretudo, uma conciliação de sua subjetividade com as forças que podem ter provocado o deslocamento. Ele harmoniza os lados de seu movimento, e aponta para a necessidade de observar os detalhes, de prestar atenção nas minúcias do mundo, insinuando que a viagem, além de responder aos empurrões que recebeu, atendeu a seu desejo de saber na prática, de cair na estrada, levando-a a lugares distantes e maravilhosos, dos quais, em sua memória, não consegue se afastar completamente.

Concluindo esse processo de identificação com a imago do viajante, no poema "Lá, lá longe, onde eu encontrei..."[58] (BISHOP, 2006, p. 147, tradução nossa), publicado em ***Edgar Allan Poe and the Juke Box***, de forma muito mais explícita, o eu do poema se mistura com a própria poeta. Partindo de suas memórias, mencionando inclusive o nome de uma pessoa de quem foi amiga nos anos em que morou no Brasil, Bishop se transforma no próprio viajante egresso, e se recorda dos animais estranhos com os quais conviveu, como quem dividia o pão, que pareciam gostar dela, mas que naturalmente a esqueceram no momento em que partiu. Ela

[57] A palavra sina é utilizada na tradução de Britto (2012).
[58] Far far away there, where I met...

se lembra de um dia ótimo com Rosinha, e parece interpelar a amiga, buscando uma confirmação daquilo que aconteceu. Diz que odeia memórias, sugerindo que elas nos perseguem no tempo e, em seguida, sem fazer conexão entre essa e a próxima coisa, menciona as camadas sobrepostas dos hexágonos das células das colmeias não comidas pelos ursos; ela se lembra das "janelas de sacada,"[59] e que a baía, o geográfico, é só um pequeno detalhe. Dessa maneira, transitando, viajando também nas camadas da memória, Elizabeth Bishop encontra no imago do viajante uma forma de atribuir um sentindo positivo a sua vida, e uma perspectiva unificadora de articulação de sua estória de deslocamento e fragmentação.

Em vários de seus poemas, sua presença é sentida, não de forma explícita, mas de um modo sorrateiro, sem anúncio, misturando-se, pelas frestas, aos objetos e à paisagem que descreve. Em "Poema," por exemplo, Bishop fala de um estudo, um *sketch* de uma pintura, de quase 70 anos, com tamanho similar ao de uma nota antiga de um dólar, americano ou canadense; um esboço de um quadro que viveu livre e feliz como uma relíquia de família, sem valor, passado adiante para proprietários que somente às vezes o observavam. Embora as identificações sejam veladas, não há como fugir das semelhanças que unem a história do quadro e a sua própria experiência: a idade; a ambivalência em relação ao pertencimento afetivo, à nacionalidade e a sua origem; a vida dedicada a uma arte pouco lucrativa e a constante passagem de uma para outra casa de parentes. Do mesmo modo, em "Fim de Março," também de **Geografia III**, existem conexões que ligam o texto a sua vida. Nele, Bishop, que acabara de retornar para *Massachusetts*, descreve um passeio na costa nos últimos dias do inverno; num fim de mês ainda muito frio para se caminhar na praia, principalmente naquela: grande, com tudo extremamente recolhido; a maré, o mar retraído, e os pássaros, no máximo, em pares. Estas condições não são empecilho para o sujeito que enfrenta o vento gelado e cortante do alto mar. As rajadas são tão frias que anestesiam seu rosto e impedem a formação de um bando de gansos canadenses, levantando das ondas baixas do mar um muro férreo de neblina. Acompanhado, o enunciador, calçando botas de borracha que o isolam da areia molhada, segue as pegadas de um cachorro, que de tão grandes parecem de leão, até encontrar um cordão molhado, enorme, sem fim, dando voltas e voltas até a linha da maré, que termina, enfim, numa massa branca e confusa, do tamanho de um homem – um resto de pipa ligado à terra fria por uma linha molhada, um cordão umbilical, dando voltas até chegar à massa esbranquiçada caída não no solo de onde saiu, mas no mar, fora do lugar.

[59] Bay windows

Há, portanto, uma espécie de simulacro em seus textos, uma mecânica do fingimento.[60] Essa é a terceira marca de seu mito pessoal, caracterizada pela ocultação, pelo soterramento de traços biográficos e de significados mais profundos em descrições objetivas, aparentemente superficiais da realidade. Existe, assim, um conteúdo implícito que precisa ser desenterrado, escavado de descrições articuladas em função da falsa ideia de neutralidade, que guia a elaboração de todo o seu trabalho poético e também o modo como conta sua estória. Nesse sentido, Bishop é avessa a autoexposição, pelo menos de forma explícita. Em 1966, por exemplo, em uma de suas aulas na Universidade de *Washington*, diante da revelação de seu aluno, Wesley Wehr, de que lia poesia confessional, caracterizada pela exposição da vida íntima do poeta, Bishop responde:

> E você não tem nada melhor pra ler, não? Estou bastante surpresa com isso. Odeio poesia confessional, e tem tanta gente escrevendo atualmente. Além disso, eles quase nunca têm algo interessante para "confessar." A maioria escreve sobre coisas que, para mim, é melhor que não sejam ditas. Querido, agora fiquei um pouco preocupada com seu gosto literário. Talvez seja melhor lhe enviar algumas edições velhas da *National Geographic*.[61]

Para Monteiro (2013), essa preferência pela discrição se baseia fortemente em seu senso estético e também em seu caráter pessoal; é isso o que ele infere a partir da anotação supracitada. No mesmo relato, Bishop ratifica essa percepção, quando fala com Wehr sobre psicanálise: "Por acaso tenho defesas *demais*?," pergunta Wehr, para quem Bishop responde, "*Demais*? É possível ter defesas *suficientes*?" Sendo assim, a poeta acredita na necessidade de esconder-se, de preservar sua intimidade, e aponta para a crença na circunspecção também como traço de seu estilo poético. Na mesma direção, no livro **Remembering Elizabeth Bishop:** An Oral Biography, Fountain e Brazeu (1994) descrevem um desconforto entre amigas, Bishop e a também poeta Adrienne Rich, relatado por Richard Howard, da seguinte forma:

> Adrienne Rich foi ver Elizabeth Bishop em *Boston* e tentou persuadi-la a ser mais direta sobre sua orientação sexual. Elizabeth não se mostrou favorável à empreitada. Depois da visita de Adrienne, eu me lembro dela descrevendo suas domesticidades em *Lewis Wharf*. "Você sabe o que eu quero, Richard? Eu quero armários, armários, e mais armários!" E gargalhou.[62] (*ibid*., p. 330, tradução nossa).

---

[60] Em um texto de 1934, somente recentemente publicado no livro *Edgar Allan Poe and The Juke Box*, Bishop utiliza o termo 'Mechanics of pretense' para descrever a obra de W. A. Auden.

[61] **Elizabeth Bishop: conversas e anotações de aula**, de Wesley Wehr, originalmente publicado em 1981, na Revista Anticoh Review, v. 39, n. 3. Org. Monteiro (2013).

[62] Adrienne Rich had been to see Elizabeth Bishop in *Boston* and had attempted to persuade her to be more forthcoming about her sexual orientation. Elizabeth did not regard the enterprise with favor. After Adrienne's

A anedota sugere que em sua poética Bishop buscava não revelar diretamente o conteúdo de seus textos, que deve ser, portanto, escavado, desenterrado de outras camadas. Esse traço atende ao desejo de falar de si, sem nada disso dizer; o que se evidencia é a posição do sujeito no mundo. Essa atitude se efetiva através de um esvaziamento do sentido e do conteúdo do observado, diluindo nele o olhar do próprio observador – o mesmo olhar, mas um outro, que num jogo especular, reflete a mulher por detrás do texto. Essa mecânica é fundada na ideia de que há um descompasso entre o que é expresso e o que é significado: "o que está sendo dito em palavras não é de jeito algum o que está sendo dito em 'coisas'"[63] (BISHOP, 2006, p. 183, tradução nossa). Esse mecanismo é também marcante em sua forma de unir e racionalizar os eventos de sua vida e de sentir o mundo – um mundo de significado velado, tácito, que esconde segredos em pequenos detalhes, um mundo da melancolia, no qual está em desconforto permanente e é sempre tentada pela evasão (KALSTONE, 2007, p. 73).

Em "O Alce"[64] (BISHOP, 2011, p. 342, tradução nossa), o quarto poema de **Geografia III**, a mecânica do fingimento é muito mais intensa e soterra não só a subjetividade da poeta, mas também reflexões profundas sobre a própria vida. O poema representa uma experiência de viagem, preenchida com referências simbólicas ao ciclo da vida: começa com a descrição do lugar de origem, o ponto inicial da jornada; um lugar úmido, no leste, lugar de pães e peixes, de encontro do rio com o mar, onde um viajante solitário embarca em um ônibus, depois de despedir-se, sob a supervisão de um cão, e de sete parentes. Em uma tarde crepuscular, salpicada de vermelho, o viajante inicia uma jornada solitária que, assim como o sol, dá-se em sentido oeste, para o poente. Descreve conversas de passageiros idosos que "ininterruptamente falando, em Eterno"[65] (BISHOP, 2012, p. 191, tradução nossa), mencionam doenças, aposentadorias, coisas finalmente sendo esclarecidas, e mortes. Estas interações são interrompidas pela aparição de um alce, de outro mundo, que bloqueia temporariamente a estrada, impedindo a passagem do ônibus. A interrupção, no entanto, é temporária – a vida, seu fluxo, continua, assim como o ônibus, cheio de passageiros surpreendidos com a força inexorável da natureza, da morte. Em nenhum momento o enunciador explicita a ideia de ciclo da vida, de vida como jornada, nem a noção melancólica de caminhada para a morte, mas estas preocupações estão presentes em todo o poema. Dessa

---

visit, I remember her describing her new domesticities at Lewis Wharf. "You know what I want, Richard? I want closets, closets, and more closets!" And she laughed.

[63] "[...] What is being said in words is not at all what is being said in "things".

[64] The Moose.

[65] "uninterruptedly / talking, in Eternity:"

forma, em uma camada mais superficial, a poeta descreve uma simples viagem de ônibus; em outra, mais profunda, reflete sobre a existência que, de tão fugaz, pode ser interrompida por qualquer eventualidade; assim como a jornada do ônibus é interrompida pela aparição do alce.

Nesse conjunto de textos, Bishop deixa transparecer evidências de uma subjetividade caracterizada por uma diligência incompleta, que transformou a vida em uma busca irrefreável por um lugar de acolhimento. A poeta apresenta razões dolorosas para o desencadeamento desse movimento contínuo de prospecção de um porto, misturando sua dor, a jornada, e a própria vida em suas representações. Através desse amálgama, dessa estória, Bishop se reconcilia com um passado traumático e se lança na viagem, descobrindo mundos, vivendo, reiteradamente, aventuras que ratificam sua crença na vida e na possibilidade de encontrar, em algum lugar, e apesar do mundo, um espaço afetivo de pertencimento. As representações que narram seu mito pessoal são reelaboradas através de recorrências que ligam os diferentes instantâneos de sua trajetória de deslocamento em um todo fragmentário, costurado através de um jeito enviesado de ver o mundo, de identificações com outros seres que também vivem na viagem, e de um resguardo de sua intimidade, revelada somente através da escavação do texto, até se alcançar camadas sutilmente soterradas. A incompletude que motiva sua jornada se realiza na percepção recorrente do ambiente imediato como insatisfatório e propulsor de um movimento para outra parte do espaço, instaurando uma divisão irreparável no jeito de ser dessa subjetividade, sempre bifurcada entre o aqui e o distante. Essa lógica implícita de seu trabalho articula diferentes segmentos de seu mito pessoal e reaparece, de formas diversas, em textos produzidos em outros momentos da vida, da juventude à idade adulta, que também são construídos a partir de elementos geográficos, de detalhes da paisagem, num esforço de localização no mundo que reverbera as reminiscências de uma vida que habita, cronicamente, o movimento, a busca por um ancoradouro. Em seus primeiros textos, no entanto, o desencaixe no mundo e a vivência na viagem aparecem, ainda, enquanto desejo, enquanto aspiração de quem, em espaços opressores, encontra, na vontade de fugir, um consolo – a manutenção do sonho de existir e de ser mais livre em outros cantos.

2.2 A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA HABITADA

We play at Paste—
Till qualified, for Pearl—
Then, drop the Paste—
And deem ourself a fool—
The Shapes—though—were similar—
And our new Hands

Learned Gem-Tactics—
Practicing Sands—
(Emily Dickinson)

No texto "*Mechanics of Pretence: Remarks on W. H. Auden*," escrito quando tinha pouco mais de 22 anos, mas somente publicado em ***Edgar Allan Poe and the Juke-Box***, Bishop parece metaforizar um processo vivenciado por todos nós; todos indiciamos um futuro, revelando vestígios do caminho que trilharemos ao longo da vida. Para McAdams (1993), esse processo é parte da construção de um mito pessoal. Não da perspectiva do vivido, do já experimentado, mas do intento de árvore contido em toda semente. Embora a palavra pretensão remeta à tentativa de fazer crer em algo ilegítimo, ela implica também um tipo de vontade manifesta – escolhe-se alguma coisa para fazê-la verdadeira:

> Muito pode ser feito através da pretensão. Crianças fingem falar uma língua estrangeira ou registram seu alfabeto de imitação em seus livros de escola, e inspirados nos mesmos motivos, crescem para se tornar linguistas, gramáticos, e viajantes. Lord Byron, olhando no espelho finge ser o homem Byroniano, com seus cachos e colares, que vieram a existir em centenas. O crescimento da pequena nação em um império contém infinidades de tal pretensão, gradualmente se transformando na realidade infinita do império.[66] (BISHOP, 2006, p. 183, tradução nossa).

A poeta destaca, assim, que através da imitação o sujeito transforma motivos em verdade, sugerindo que o futuro é feito do presságio contido em pequenas coincidências. Sem indicar a fonte, Bishop cita o crítico literário inglês William Empson, que influenciou o desenvolvimento da nova crítica, para chamar essa mecânica de tendência à profecia; a vocação que os escritos de um poeta têm de se tornarem reais. Obviamente, esse processo pode ser pensado no sentido contrário – a insistência de ver, nos escritos de um poeta, o real. Em qualquer dos casos, sua percepção é possível porque a busca de significado, inerente à construção da estória de si, encontra resposta para o porquê das coisas na própria narrativa construída. Em certo sentido, essa tendência ressoa a ideia de coerência temática, um mecanismo coesivo comum na fabulação de um mito pessoal que, para Habermas e Bluck (2000), é um tipo de operação cognitiva, uma eleição inconsciente de um tema geral, um valor, ou princípio que integra diferentes episódios da vida de um sujeito e comunica quem se é. Em Elizabeth Bishop, como nota Alice Quinn (2006, p. *x*, tradução e grifo nossos), certos

[66] Much can be done by means of pretence. Children pretend to speak a foreign language or inscribe its imitation alphabet in their school books, and inspired by the same motives, grow up to become linguists, grammarians, and travellers. Lord Byron, looking in the mirror, pretended to be the Byronic man, and the Byronic man, with his curls and collars, came into existence by the hundred. The growth of the small nation into the empire contains infinities of such pretense, gradually turning to the infinite realities of empire.

detalhes reaparecem, insistentemente, evidenciando a existência de uma coerência similar entre seus textos inacabados e a obra publicada pela escritora, conectando tudo o que fez:

> E há inumeráveis fragmentos e esboços de poemas, trabalho que ela não finalizou para sua satisfação ou que considerou insignificante; rascunhos com *frases que a assombraram, aparecendo de novo e de novo em seus cadernos ao longo dos anos*; rascunhos com linhas escritas nas pressas, mas acompanhadas por um esquema de rimas selecionado; fragmentos que exibem *gestos verbais familiares aos leitores de Bishop, a partir de resoluções mais bem sucedidas daqueles gestos em poemas que conhecemos* – tudo isso trabalho que, por uma razão ou outra, ela escolheu não publicar, mas que não destruiu.[67]

Como uma assombração, emergindo de novo e de novo em todos os cantos, frases e gestos verbais similares se repetem. A editora usa um verbo, substituído por exibir na tradução, que elucida a importância dessas marcas nos trabalhos escolhidos para compor ***Edgar Allan Poe and the Juke-Box***: *showcase*, que remete à ação de guardar e, ao mesmo tempo, mostrar as melhores qualidades de alguma coisa. A mesma palavra pode ser utilizada como substantivo e, nesse caso, tanto significa um reservatório com laterais transparentes no qual se guardam objetos importantes, um mostruário, quanto uma situação ou evento que exibe as melhores características de alguma coisa. Nos dois casos, *showcase* reforça a ideia de que os textos apresentam uma conexão em que cada elemento contém e está contido no todo. As recorrências percebidas por Quinn, como a repetição de um tipo similar de incidentes, de ideias e de imagens, ou mesmo de um tipo de personagem, revelam padrões do desejo, dando suporte às intenções, às ações e aos eventos interpessoais (MCADAMS, 1993) representados. Essas reincidências criam uma espécie de topos que a poeta tende a reiterar, num fluxo sem início e sem fim, que reafirma, infinitamente, o mesmo padrão motivacional, a mesma profecia. Para McAdams (*ibid.*), na infância o inconsciente coleta as imagens que reaparecem no padrão motivacional da estória de si, determinando um legado que afeta diretamente o seu tom narrativo – um conjunto inconsciente de atitudes não verbais sobre o *self*, sobre o outro, sobre o mundo, e sobre como essas três coisas se relacionam entre si, irrompendo nos gestos de nossas elucubrações, determinando uma harmonia entre o que é, o que foi e o que será.

Como não tive acesso a textos escritos pela poeta na infância, vale destacar alguns dados biográficos: aos oito meses de idade, a escritora perdeu seu pai, e sua mãe perde, não só o marido, mas o direito de permanecer nos Estados Unidos. Sem a cidadania americana,

[67] And there are innumerable fragments and drafts of poems, work that she did not complete to her satisfaction or considered trifling; drafts with *phrases that haunted her, showing up again and again in her notebooks over the course of years*; drafts with lines written out in a rush but accompanied by a chosen rhyme scheme; fragments that showcase *verbal gestures familiar to Bishop readers from the more successful resolution of those gestures in the poems we know* - all of it work that for one reason or another she chose not to publish but did not destroy.

Gertrude Boomer teve que regressar junto com a filha para *Great Village*, Nova Escócia. Lá, nessa província marítima do Canadá, Elizabeth Bishop morou na casa dos avós maternos; a instabilidade emocional de Gertrude aumentou, resultando em sua hospitalização em um manicômio, onde ficou até morrer, em 1934. Nesse novo canto de mundo, e durante alguns anos, Bishop viveu em um espaço marcado pela tensão, e pela preocupação constante com as crises nervosas de sua genitora. Aos cinco anos, ela foi removida dessa casa para a casa dos avós paternos nos Estados Unidos, onde passou a ter crises frequentes de asma e outras doenças associadas a questões emocionais, que resultaram em novo deslocamento; foi morar com uma tia, irmã de sua mãe, em um bairro de imigrantes, também na região de *Boston*.

Na adolescência e início da idade adulta, até aproximadamente os quarenta anos, o eu se debruça sobre questões ideológicas e escolhe um corpo de crenças e valores sociais que o guia na interação com o mundo. Nesse momento da vida, o eu trabalha consciente e inconscientemente na definição do panorama ideológico de seu mito – "um cenário de crenças fundamentais que situam a estória em um contexto ético e religioso particular"[68] (MCADAMS, 1993, p. 36, tradução nossa), ou seja, um conjunto de valores e crenças que o localizam em um determinado contexto sociocultural. Para Žižek (1999, p. 7), que observa a ideologia de uma perspectiva muito mais ampla, ela é a "matriz geradora que regula a relação entre o visível e o invisível, o imaginável e o inimaginável, bem como as mudanças nessa relação," revelando os mecanismos ocultos que ativam as engrenagens sociais. Nesse sentido, nada está fora da ideologia, mas sempre dentro e em função dela; todo gesto, toda ação e todo movimento estão inseridos no escopo da ideologia, que para o autor:

> pode designar qualquer coisa, desde uma atitude contemplativa que desconhece sua dependência em relação à realidade social, até um conjunto de crenças voltado para a ação; desde o meio essencial em que os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social até as ideias falsas que legitimam um poder político dominante (ŽIŽEK, 1999, p. 9).

No processo de confecção de um cenário ideológico se põe em questão a relação do ser com o social, enfatizando o jogo que se estabelece entre a consciência de si e o grupo, revelando dinâmicas de assujeitamento, mas também de resistência, em oscilações que variam culturalmente (SPINK, 2011), e em relação com a ideologia. Tais oscilações respondem às problemáticas do meio e do tempo, e, simultaneamente, desnudam os papéis sociais adotados, preferidos, ou autorizados a cada individualidade, materializando e determinando as posições

[68] [...] a backdrop of fundamental beliefs that situates the story within a particular ethical and religious location

de pertença, assim como os mecanismos e as técnicas de autoridade que submetem os corpos individuais (*ibid*.). Curiosamente, em uma entrevista concedida a Alexandra Johnson em 1978, Bishop afirmou que "a imaginação tem, sim, a sua geografia própria."[69] Parafraseando a poeta, da análise de seus textos, de seus primeiros escritos, pode-se acessar a geografia de sua imaginação – seu padrão motivacional, mas também o cenário ideológico de seu mito pessoal –, construída em relação com a ordem invisível que regula as relações sociais, imagináveis e inimagináveis. Nesse sentido, a geografia de sua imaginação – as oscilações que caracterizam a poeta – não é independente, mas uma resposta articulada pela individualidade, mesmo que inconscientemente, ao sistema de crenças e de verdades encontrado. Como nos lembra Bishop, em citação do livro ***First Lessons in Geography***, de 1884, citado como epígrafe do livro **Geografia III**, a geografia da imaginação é como um mapa, "uma fotografia do todo, ou de uma parte, da superfície da terra,"[70] (MONTEITH *apud* BISHOP, 2011, p. 178, tradução nossa), delineando trajetos possíveis no mundo social, anunciando quem ela viria a se tornar.

Elizabeth Bishop anuncia, desde muito cedo, suas sujeições, preferências, e escolhas ideológicas, antecipando quem veio a ser: escritora, estrangeira, cronicamente deslocada, em busca de um porto sempre distante. Estas facetas de sua subjetividade são elementos de uma condição que irrompe desde os seus primeiros escritos disponíveis, até seus textos mais recentes, publicados já no fim da década de 1970. "Eu apresento Penélope Gwin..."[71] (BISHOP, 2006, p. 3, tradução nossa), escrito no final da adolescência, parte da seção "Poems from Youth," de ***Edgar Allan Poe and the Juke-Box***, é um dos primeiros poemas disponíveis de Elizabeth Bishop. Ilustrado com bichinhos de pelúcia, um pinguim, um cachorrinho e outros pequenos animais, o texto, como nota Quinn (2006, p. *xi*), jamais encontraria lugar na obra publicada de Bishop, mas, do ponto de vista temático, ele está completamente inserido em seu trabalho, focando, ora na busca de Penélope por cultura e artes, em lugares distantes, ora na representação dessa heroína como inconciliável com os padrões sociais de seu grupo.

Assim, enquanto na mitologia grega Penélope é a esposa devota que espera por mais de vinte anos o retorno de Ulisses, sua Penélope é uma heroína que não tem interesse na vida familiar, que se recusa a casar e reluta em aceitar a presença das tias, que lhe causam tremores e vontade de evadir-se. A ideia de destruir as tias parece surgir de um desprezo pela figura da mulher moldada pelo patriarcado, aprisionada e excessivamente paparicada, condição à qual Penélope não quer se submeter. No poema, dando voz à heroína, Penélope é diretamente

[69] **Geografia da Imaginação**, entrevista concedida a Alexandra Johnson, originalmente publicada na *Christian Science Monitor*, em 23 de março de 1978, p. 20-30. Org. Monteiro (2013).
[70] A picture of the whole, or a part, of the Earth's surface.
[71] I Introduce Penelope Gwin

citada: "Eu não me deixarei ser amimada / E essa alma livre não será encarcerada"[72] (BISHOP, 2006, p. 3, tradução nossa). Para ela, a vida familiar é deprimente, impeditiva e limitadora de sua expressão: "Eu acho que leva à depressão profunda / e eu nasci para me expressar"[73] (*ibid*.). Consigo, além de joias, a heroína carrega somente duas coisas: "um balão azul para levantar meus olhos / Acima de toda mesquinharia e mentira,"[74] e, ainda, "Uma planta num vaso limpo e compacto / para me esconder de qualquer tia perseguidora"[75] (*ibid*.).

Penélope afirma ter visto uma tia assim subindo a calçada em sua direção e diz ter desviado seu olhar para o outro lado, encerrando sua fala no poema com os seguintes versos: "Eu detesto minhas tias com todo o meu coração / Especialmente quando elas se dedicam a Arte. / E qualquer coisa no formato de uma / Pode me fazer tremer, virar, e correr."[76] (*ibid*.). O primeiro eu, o que apresenta a amiga Penélope, retoma a enunciação e informa que a senhorita Gwin fará uma pequena apresentação sobre suas andanças no mundo, por estradas no campo, por sessenta estados, e por diferentes países. No mundo distante, segundo a amiga, Penélope encontra águas correntes, toma ótimo chá quente e conversa intimamente com a realeza europeia. A heroína, então, retoma a enunciação e fala de um encontro que teve com uma amiga no Jardim das Tulherias, em Paris. Essa terceira pessoa, de olhos francos e honestos, alimentava os pássaros com amêndoas e falava com os bichos através de palavras adocicadas. Penélope narra, brevemente, outro encontro, dessa vez no Rio Tibre, na Itália, onde pescava. Mais adiante, ela continua seu relato, destacando sua maior descoberta:

> Mas a Rússia foi, eu faço menção,
> O lugar onde achei a maior solução.
> Um devorador de tias, mandíbula amável,
> Apetite imenso, quase inacreditável.
> Uma Tia olha para ele e desbota,
> Mesmo se for da que pinta e esboça. [77]
> (BISHOP, 2006, p. 4, tradução nossa).

A heroína recusa ainda a ideia do casamento: "Uma mirada no meu pretendente rejeitado – / Um preceptor alemão muito bem apresentado. / Mas não! De homem nenhum, eu serei casada, / Da vida, estou certa, a dura empreitada / Além do mais, o prazo dele já havia

[72] I will not let myself be pampered / And this free soul must not be hampered
[73] I find it leads to deep depression / And I was born for self expression.
[74] A blue ballon to lift my eyes / Above all pettiness and lies
[75] A neat and compact potted plant / To hide from a pursuing Aunt.
[76] My aunts I loath with all my heart / Especially when they take up Art. / And anything in the shape of one / Can make me tremble, turn and run.
[77] But Russia was, I bring to mind, / The place I made the biggest find. / A Russian Aunt-Eater it was / Large appetite and lovely jaws. / An Aunt will look at him and faint / Even the kinds that sketch or paint.

expirado"[78] (*ibid*.). Alguns anos depois de ter escrito o poema, em 1930, Bishop foi apresentada por Barbara Chesney, sua colega de classe, a Robert Seaver, ex-namorado da amiga (MILLIER, 1993; QUINN, 2006). Recém-graduado do Hamilton College, Seaver era um homem bonito e interessante, parcialmente paralizado por sequelas de uma poliomielite contraída ainda na juventude (QUINN, 2006). Por muito tempo, os dois se mantiveram amigos e costumavam sair durante os anos em que a poeta estudou no *Vassar College*. Depois de graduar-se, a poeta foi com ele para uma pequena ilha chamada *Cuttyhunk*, na costa de *Massachusetts*, onde passaram o verão. Em um de seus cadernos, Bishop fez anotações de observações atribuídas ao rapaz:

> Bob disse em *Nantucket* que uma vez que a água chega onde as ondas entram no cascalho grosso, e ondulante, ela soa como o crepitar da gordura quente em uma panela. A água por trás da casa da Sra. Crane [mãe de sua amiga da faculdade, Louise Crane], entrando em pequenas ondas deslizantes sobre a areia, ele disse que soava como alguém retirando a neve com uma pá.[79] (BISHOP *apud* QUINN, 2006, p. 247, tradução nossa).

Um ano depois, Seaver pediu a poeta em casamento, mas Elizabeth Bishop não aceitou. Como bem nota Quinn, essa relação é retomada por Elizabeth Seaver Helfman, irmã do rapaz, no livro ***Remembering Elizabeth Bishop***: An Oral Biography, de Fountain e Brazeau (1994, p. 68): "Eu acho que a relação dela com meu irmão a preocupava porque ela de fato se importava muito com ele. Essa é minha teoria. De um jeito que ela nunca quis se envolver. Ela disse que jamais se casaria com ninguém, e jamais se casou."[80] Em 1936, Seaver enviou-lhe um cartão postal e, em seguida, cometeu suicídio. No verso da correspondência, recebida depois da morte do rapaz, Bishop encontrou a seguinte mensagem: "Elizabeth, Vá para o inferno"[81] (QUINN, 2006, p. 246). O falecimento de Seaver aconteceu no mesmo ano em que Bishop retornou de uma longa temporada na Europa e, embora os pais do rapaz duvidassem da *causa mortis*, para a irmã, ela foi de fato o que foi reportado pela polícia – um suicídio (FOUNTAIN; BRAZEAU, 1994). Esse evento trágico se soma a série de acontecimentos catastróficos, envolvendo familiares, amigos e pretendentes, com os quais

---

[78] One glimpse at my rejected suitor– / He was a handsome German tutor. / But no! I would be no man's wife, / The stark reality of life / For me, and he was past his time.

[79] Bob said at Nantucket once the water, where the waves come in on a coarse, rolling gravel, that it sound[ed] like hot fat sputtering in a pan. The water behind Mrs. Crane's house [mother of her college friend, Louise Crane], coming in in short, sliding waves of sand, he said sounded like someone shoveling snow.

[80] I think that her relationship with my brother worried her because she did care so much about him. That's my theory. In a way she never really wanted to get involved. She said she was never going to marry anyone, and she never did.

[81] Elizabeth, Go to hell

Bishop precisou aprender a conviver. No mesmo caderno em que anotou as observações de Seaver, no começo de julho de 1935, ela registrou uma conversa com sua amiga Margaret Miller. Depois de descrevê-la de forma doce e carinhosa, Bishop lembra que, sentadas numa sala funerária, as duas tomavam sorvete enquanto conversavam, e registra: "Eu disse que famílias me parecem como 'campos de concentração' – onde as pessoas, de fato, deixam sair suas naturezas sádicas"[82] (BISHOP *apud* QUINN, 2006, p. 248, tradução nossa), revelando uma visão extremamente avessa à família que tinha e também à ideia de unir-se em um grupo.

Retomando o poema, sem se agarrar ao casamento tradicional nem à família, estruturas que, frequentemente, estabilizam a posição de alguém no mundo, Penélope encerra sua fala com um pensamento que atribui, ao que tudo indica, ao Cardeal Richelieu, o francês Armand Jean du Plessis, chefe do Conselho de Estado do Rei Luis XIII: "'O que não é é e o que é não é' / (Dito pelo General Richelieu / No caso de você não saber) Adieu."[83] (BISHOP, 2006, p. 4, tradução nossa). Há, portanto, uma incompatibilidade entre a heroína e as práticas do meio social imediato; como água e óleo, a personagem não se mistura totalmente, engajando-se na viagem, projetando a felicidade em mundos distantes, enquanto mantém uma relação orbital com o núcleo social e familiar. No poema, a voz de sua anfitriã, então, retoma a enunciação e fecha, ironicamente, o texto: "Estou certa que todos admiramos a senhorita Gwin / Quão tão doce e gentil ela tem sido..."[84] (*ibid*.). O *blog US Writing Post-1945* (2014, n.p.) traz um trabalho intersemiótico que tenta recriar, em fotografia, o cenário apresentado no poema. Nas duas fotos disponíveis, os autores do ensaio colocam Penélope Gwin em primeiro plano, na tentativa de "evidenciar a distância entre a personagem principal e a narrativa que decorre em seu redor, tal como é característico na escrita de Bishop." (*ibid*.). De forma non-sense, mas em profunda sintonia com o texto, a imagem une todas as personagens do poema em um mesmo espaço. O resultado dessa junção ilustra bem aquilo que o *blog* chama de uma paisagem interior de Elizabeth Bishop:

[82] I said that families seemed to me like "concentration camps" – where people actually let out their sadistic natures.
[83] 'What is not is and what is not' / (Spoken by General Richelieu / In case you didn't know) Adieu.
[84] I'm sure we all admire Miss Gwin. / How very sweet and kind she's been...

Figura 2: "I Introduce Penelope Gwin," foto de Inês e David, disponibilizado no *blog US Writing Post-1945*.

Simbolicamente, o balão, imagem recorrente em Bishop, e a planta no vaso falam de uma posição enviesada no mundo, expondo um contraste absoluto entre o desprendimento da bexiga e o enraizamento do vegetal. Penélope, nesse sentido, não está completamente em nenhum dos polos, mas em uma brecha entre as duas coisas. Essa posição intermediária pode resultar, por um lado, do peso da convivência com o grupo familiar e, por outro, do desejo de viver uma vida sem amarras, na viagem. Para Deleuze e Guattari (1996), esse enviezamento é um meio, uma terra de ninguém, ilocalizável, que aponta para uma descarga do desejo no instante, através da qual o prazer é obtido no próprio instante, na própria posição, dando vazão a impulsos aparentemente vindos de fora, que nos fazem passar de um ponto a outro, em escolhas binárias sucessivas – a raiz ou o balão; enraizar-se ou voar-se, por exemplo, provocando microfissuras nas relações entre os elementos do conjunto. Essas brechas surgem quando as coisas vão melhor do outro lado, no lugar distante, mas não só em razão disso, pondo tudo em um jogo micropolítico no qual, como nos lembra F. Scott Fitzgerald, em seu ***The Crack-Up***, parcialmente citado por Deleuze e Guattari, implica um beco sem saída, que liberta ao mesmo tempo em que aprisiona:

> A famosa "evasão" ou fuga para longe de tudo é uma excursão dentro de uma armadilha, mesmo se a armadilha inclui os mares do sul, que são somente para aqueles que querem pintá-los ou neles navegar. Uma ruptura clara é uma coisa da qual não se pode regressar; ela é irreparável porque faz o passado deixar de existir. Sendo assim, como eu não mais podia cumprir as obrigações que a vida tinha me reservado ou que eu mesmo tinha me reservado, por que não arrasar a concha vazia

> que tinha moldado minha postura por quatro anos? [85] (FITZGERALD, 2017, n.p., tradução nossa).

Nesse sentido, dando continuidade ao duelo com os papéis tradicionalmente reservados às mulheres, no poema "Uma vez em uma colina eu encontrei um homem"[86] (BISHOP, 2006, p. 5, tradução nossa), também escrito no final da adolescência, a voz enunciativa fala de um sonho no qual se deparou com um sujeito vestido com um manto estrelado e sapatos pontiagudos, cujas palavras a envolveram em uma fumaça mágica e a levaram para um lugar distante. Tomada pela mão, à medida que subiam, pássaros voavam, as árvores riam e coelhos saltitavam nos caminhos, até alcançarem uma pequena casa com quatro paredes, uma porta e um teto, onde foi deixada sozinha, trancafiada pelo homem, que a acusa de ter rezado a oração errada: "Foi o pai nosso dito ao contrário!"[87] (BISHOP, 2007, p. 5, tradução nossa). Na casa desconhecida, a garota olha o mundo através da fechadura da porta e se pergunta: "que terra estrangeira é essa?,"[88] sugerindo um brutal estranhamento da realidade imediata. O homem desaparece como névoa. E, a menina tenta, então, olhar pelas janelas, mas o mundo escorrega como se tivesse sido ordenado a se esconder, nunca mostrando sua face. Só de relance enxerga um ou outro morro nevado ou mar solitário. Na tentativa de escapar, a garota fere as juntas dos dedos na parede, machuca seu joelho na porta e, em vão, pronuncia todas as palavras mágicas que conhece. Caída no chão, a menina chora em desespero, no interior de uma casa onde não sentia o tempo passar, nem o amanhecer, nem o cair da noite. Presa num lugar desconhecido, ela passa a ter medo de tocar na porta; e também teme encostar-se às paredes, pois acredita que elas estão cheias de pessoas e feras sombrias, rostos pálidos pendurados. Ela se pergunta quem está lá fora, quem está na multidão de coisas nas paredes e nos seus sonhos. Deixada para sempre com o vento, a menina reconhece que esse modo de viver, que sabe eterno, é um jeito espantoso de existir. Acostumada ou amedrontada, ela ameaça seu interlocutor imaginário: "Eu acho melhor você ir embora. / Eu posso arrombar a porta para você. / E se ele voltar e não me encontrar / E se a

[85] The famous "Escape" or "Run away from it all" is an excursion in a trap even if the trap includes the South Seas, which are only for those who want to paint them or sail them. A clean break is something you cannot come back from; that is irretrievable because it makes the past cease to exist. So, since I could no longer fulfill the obligations that life had set for me or that I had set for my*self*, why not slay the empty shell who had been posturing at it for four years?
[86] Once on a Hill I Met a Man
[87] It was the Lord's Prayer wrong way round!
[88] What foreign land is this?

casa dele estiver estragada, o que fará?"[89] (BISHOP, 2007, p. 7, tradução nossa), apontando para uma possível submissão a esse lugar, distante e isolado, como morada ou como prisão.

Embora não haja menção direta no poema, o encarceramento, as faces e as feras, assim como a multidão de coisas nas paredes podem remeter ao conto **O Papel de Parede Amarelo**,[90] de Charlotte Perkins Gilman (2009, tradução nossa), publicado em 1892. No texto escrito em primeira pessoa, a escritora discute os efeitos do casamento sobre a saúde mental da mulher. A casa distante, colonial, uma propriedade de herdeiros, marcada pela tradição e por regras impostas pelo marido, para onde também foi levada pela mão, nesse caso, pelo casamento, é um lugar de onde a protagonista quer de qualquer forma fugir, mas ao qual vai, progressivamente, 'ajustando-se', sendo submetida, até ser completamente trancafiada dentro do quarto. Na relação com o outro, impedida de fazer tudo o que gostava, inclusive de escrever, a protagonista 'aceita' o quarto assombrado, apegando-se à tentativa de descobrir os mistérios por trás das paredes, até perder, completamente, a sanidade. Construindo seu conto com elementos autobiográficos, Charlotte Perkins Gilman representa uma relação matrimonial marcada pelo cerceamento da liberdade, e pela redução progressiva do espaço físico, até o total confinamento da mulher, recomendado pelo marido médico como tratamento para seu desequilíbrio emocional e para sua suposta tendência à histeria. De modo similar, Bishop faz repercutir o dano causado por relações abusivas às vítimas dessa opressão, recapitulando um sonho que reflete sobre seus efeitos na liberdade e no arbítrio da mulher.

Nesses dois poemas, o lugar da relação com o outro, a família, por um lado, e com um possível marido, por outro, é representado como opressivo e enlouquecedor, respectivamente. Sendo assim, a construção de um novo núcleo familiar, social, não aparece como alternativa. É, pelo contrário, explicitamente rechaçada por Penélope e, visto como ilusório no segundo texto; acompanhar um homem, tomada pela mão, implica sucumbir a outro tipo de sujeição. Nesse sentido, os textos funcionam, também, como ponderações sobre possíveis consequências do desejo de evadir-se; de um lado, a liberdade, a possibilidade de viver fora do ambiente coercivo e de suas determinações, e de livrar-se do aprisionamento associado à relação matrimonial tradicional; de outro, a ameaça da solidão, do vazio e do isolamento que pode afligir aquele que vive distante, que se desgarra. Em ambos os casos, como destaca Jarraway (2015, p. 19), em reflexão sobre o pensamento de Theodor Adorno em ***Minima Moralia***, a distância pode funcionar como um mecanismo, em certo sentido negativo, de

[89] I guess you better go away. / I might break down the door for you. / And if he came and found me gone / And his house is spoilt, what would he do?
[90] The Yellow Wall Paper.

autoproteção que gera uma zona segura, excluindo a alteridade da experiência, permitindo a fabricação de uma perspectiva diferente para a existência, para uma individualide que destoa.

A distância, portanto, é uma alternativa para um jeito de ser que não se conforma às regras. Através do afastamento do meio imediato, o sujeito adquire a possibilidade de posicionar-se de outra forma sobre questões imbricadas em seu lócus. Na distância se encontra um espaço que, embora solitário, parece mais seguro para a diferença. Essa possibilidade é ratificada, inclusive, no título de seu primeiro poema, que aponta sutilmente para uma sexualidade divergente; o sobrenome Gwin é um sinalizador do desencaixe, já que, como observa Quinn (2007), a palavra é muito semelhante ao termo *gouine,* em francês, uma gíria para lésbica, comum entre mulheres que se vestiam de homem nos anos 1920. Há, desse modo, a sinalização de angústias específicas; a rejeição ao casamento e a inadequação à vida familiar parecem ser um forma de furtar-se da possibilidade assustadora de viver uma relação forçada por padrões incompatíveis com o seu desejo. Somente trinta anos depois, já no Brasil, esse conflito parece se dissipar, diluindo-se em uma nova realidade, mas não inteiramente.

Na segunda parte de ***Edgar Allan Poe and the Juke-Box***, que reúne poemas escritos em Nova Iorque, na Europa e na Flórida, entre os 18 e os 25 anos, Bishop, de forma mais explícita, retoma eventos de sua vida, como a morte de seu avô, remoendo o mesmo padrão temático, agora já de um ponto mais distante no tempo. A poeta inicia o poema "Até logo –"[91] (BISHOP, 2006, p. 13, tradução nossa), por exemplo, com os seguintes versos: "Você está saindo da terra, / mas só por uma pequena distância."[92] No poema, tanto o sujeito enunciativo quanto seu interlocutor fictício, o avô, imaginado vestindo uma camisa desgastada de gabardine, parecem menores e mais velhos do que de fato são. A vida é como um terminal de passageiros, quente e superlotado, e as pessoas estão todas em trânsito. Essa comparação implica duas distâncias; a que existe nas relações entre os passageiros que circunstancialmente ocupam o terminal, e a distância que a separa do avô. De forma *sui generis*, a fragilidade das relações interpessoais, do laço entre os passageiros do terminal, é reiterada no vínculo mantido entre os clientes de um restaurante:

> fizemos listas em um guardanapo de papel meio molhado –
> O que somos nós, nessa corja,
> nesse restaurante barulhento –
> bem na janela ensebada
> as / lisas / asas pesadas retardadas
> Ela espera para / negociar

[91] *Good-Bye* –
[92] You are leaving the earth, / but only a little distance

> ela te enterrará como uma semente –
> Se segure,
> Segure-se, enquanto eu te perco.[93]
> (BISHOP, 2006, p. 13, tradução nossa)

A fragilidade dos vínculos se repete em outros poemas. Os amigos, inclusive, são efêmeros: "Amigos adoráveis, perecíveis, / cada um ocasionalmente acaba"[94] (BISHOP, 2006, p. 9, tradução nossa). Estes versos citados como epígrafe da segunda seção de ***Edgar Allan Poe and the Juke-Box*** reaparecem em diferentes versões em seus rascunhos, paulatinamente evidenciando que foram escritos para Margaret Miller, amiga com quem Bishop dividiu um quarto no *Vassar College*. Em uma viagem que fizeram juntas para a França em 1937, Miller, que queria ser artista plástica, teve um braço destruído em um acidente de carro (MILLIER, 1993; QUINN, 2006). Assim, a vida, separada da morte por um intervalo da espessura de um fio de cabelo, no texto anterior, é mais um índice da fragilidade, da delicadeza do nó que nos mantém atados à vida, vista, em "Até Logo –," como um conjunto de intenções listadas em um guardanapo úmido de papel. Como estamos sujeitos às intempéries do tempo, o luto é a parte mais difícil da caminhada: "Tome um Martini. O grande esforço está ainda por começar"[95] (BISHOP, 2006, p. 13, tradução nossa). Nesse mundo indócil e solúvel que se apresenta para a poeta, de amigos perecíveis e de nenhuma certeza, o único refúgio disponível parece ser o exercício solitário e cotidiano de cultivar uma habilidade autônoma. Assim, no poema "Canção – para o Clavicórdio"[96] (BISHOP, 2006, p. 20, tradução nossa), a poeta reconhece que o amor, entendido aqui como tranquilidade e vínculo afetivo, a um grupo, inclusive, determinando sensação de pertença, não está em lugar nenhum, nem aqui nem lá, nem se foi, nem achou nenhum outro pouso; o amor não é velho, nem novo, nem o que se pensa que ele é. O amor não é pessoa, "Ele é você"[97] [o clavicórdio] (*ibid.*), uma prática. Com base em Certeau (2014), pode-se dizer que, através do desenvolvimento dessa habilidade musical, a poeta subverte o cotidiano, afirmando-se na criação de uma rotina de independência, fora da impermanência, costurada a partir de um modo de usar para finalidades e em função de fatores estranhos, transformando o clavicórdio em outro instrumento – um fazer, um utensílio utilizado como estratégia de equilíbrio no caos-mundo.

---

[93] we made lists on a half-wet paper napkin – / What are we, in this mob, / in this noisy restaurant – / just at the misty window / the / slick / heavy wings slow it waits to / negotiate / it will deposit you like a seed – / hold on / hold on, as I lose you.
[94] Perishable, adorable friends / each sometime ends
[95] Have a Martini. The great effort is yet to begin
[96] Song – for the Clavichord
[97] He's you.

Na terceira parte do livro organizado por Quinn, com poemas escritos em *Key West*, *Washington, D.C.*, *Yaddo,* e Nova Escócia, Bishop continua circulando em torno do desgarrar-se, do perder-se em um mundo sempre transitório. O poema "O que seria o pior de tudo..." [98] (BISHOP, 2006, p. 33, tradução nossa) resume, de certa forma, o argumento que tento desenvolver aqui; a partir de uma especulação sobre um futuro, semelhante a um sonho, o sujeito enunciativo, distante, extraviado da pessoa amada que o busca, posiciona-se no meio de um mundo de outros, regido pelas forças do acaso. Num mundo polimorfo, possibilidades do estar perdido, do pior de tudo, se revezam: ora multidão, ora floresta, ora desastre nacional. Assim, como se jogada no centro da roda dos ventos, o enunciador pode tomar qualquer direção, pode seguir em qualquer sentido. Em razão dessa proliferação de caminhos, ela se perde, portanto, perambulando, incapaz de manter-se em pé e de esperar, simplesmente. A voz enunciativa sabe que existe alguém, em algum lugar; ela/e acolhe refugiados, levando-os de volta para as pessoas que ama, o que aponta para a crença na existência de um lugar do acolhimento. Na penúltima linha, separando as duas partes do verso por um espaço alargado, o enunciador afirma: "eu não tenho casa" "nem você tem,"[99] e conclui, "Eu acho melhor a gente preparar uma cena como essa,"[100] insinuando, assim, que tudo pode ser somente performance. Mesmo assim, os textos até aqui analisados sugerem que o desencaixe em relação ao grupo social, ao seu lócus imediado, aparece no trabalho da poeta desde muito cedo, em todas as relações representadas, e independentemente de onde estivesse, como resposta às suas insatisfações, implicando o abraçamento da distância, de um afastamento seguro. Esta é uma crença basilar na sua interação com o mundo, e dá-se em função da busca por um espaço mais livre para sua subjetividade, ecoando um padrão que se repete, insistentemente, em seus textos – a prospecção por um lugar possível, jamais encontrado.

Seus trabalhos em prosa escritos até os quarenta anos, em sua maioria, foram compilados em ***Prose*****:** Elizabeth Bishop, livro editado por Lloyd Schwartz. Várias de suas composições são marcadas por um Eu que se confunde com a poeta, sugerindo a presença autobiográfica do autor empírico, ao mesmo tempo em que apresentam um olhar sobre o outro afastado (KLINGER, 2012). Há, portanto, uma acentuação da primeira pessoa; um alter ego da escritora que transpõe uma fronteira e fala sobre outro mundo, subalterno, construído a partir de experiências fáticas, registradas também em diários, cartas e memórias da escritora, obscurecendo a fronteira entre fato e ficção. Outros textos não nutrem esse compromisso com

[98] What would be the worst of all...
[99] I have no home Neither have you.
[100] I feel we best prepare some scene like this.

a autorreferencialidade, mas falam da poeta tanto quanto os primeiros. Não por revelarem a verdade, mas por representarem uma posição historicamente construída, sempre marcada pelo não pertencimento, pelo descentramento, pela posição de observadora no mundo; traços que compõem a lógica que emprega para racionalizar as experiências, ratificando a geografia de sua imaginação, ao mesmo tempo em que revelam o cenário ideológico de seu mito pessoal.

Em "O Batismo"[101] (BISHOP, 2014, tradução nossa), seu primeiro conto, publicado em 1937, então com 26 anos, Bishop parece analisar o difícil processo de fazer escolhas – de escolher caminhos e, consequentemente, valores. A protagonista, Lucy, a mais nova de três irmãs, vê chegar, junto com um inverno rigoroso, de frio tão intenso que estender lençóis no varal "era como lutar com gaivotas monstruosas de gelo"[102] (BISHOP, 2011, p. 3, tradução nossa), um drama psicológico terrível. Ela se sentia culpada de alguma coisa, acreditava ter feito algo muito errado na infância. Leitora ávida de livros de viagem, Lucy encontrava forças para atravessar o inverno na leitura em voz alta de textos como "As Maravilhas do Mundo" e outro dedicado a Palestina e Jerusalém (*ibid*.). Por um tempo, ela deseja se tornar missionária, mas depois decide se converter para outra igreja, a igreja batista, mais rígida e severa que a igreja presbiteriana de suas irmãs. Como não era batizada, a personagem resolve realizar o ritual de imersão total ainda durante o inverno; ela mesma quer quebrar o gelo, romper a camada grossa que a impedia de submergir na água e assim sentir-se feliz. Impedida pelo pastor, Lucy é forçada a esperar pelo início do degelo das montanhas. Mesmo assim, a exposição ao frio lhe causa uma gripe que desce para o peito. Uma vez realizado, o batismo não é suficiente para aplacar seu desejo de evadir-se. Apesar de tentada pela viagem, a mulher decide ficar, mas sucumbe ao peso de suas escolhas; no rigor da fé, tenta eliminar sua vontade de escapar, mas acaba simultaneamente com a própria vida, permitindo pensar que, para Bishop, a vida deve ser vivida em prol da realização do desejo, mesmo que seja de subtrair-se.

Lucy constrói um cenário ideológico em oposição ao de seu grupo familiar, optando pela marcação simbólica de sua diferença; aceitar outra religião é antes de tudo uma sinalização do desencaixe. A personagem é construída, portanto, em uma posição que a separa das irmãs, aparentemente mais ajustadas aos padrões do núcleo social. Assim como Lucy ingressa na igreja batista, Bishop abraçou um mundo diferente, construindo para si uma posição em que estava também descentrada. Enquanto escrevia o conto, a jovem Elizabeth precisava de respostas significativas para questões imbricadas na estrutura social em que se encontrava e, no seu caso, as respostas não poderiam ser diferentes. Nos anos anteriores à

[101] The Baptism.
[102] it was like fighting with monster icy seagulls.

publicação de "O Batismo," a escritora tomou decisões importantes, responsáveis por seu posicionamento no mundo, como nos mostra Millier (1993): Bishop saiu do *Vassar College*, em 1934, decidida a ser escritora e a morar em Nova Iorque. Seus amigos deixaram a instituição e retornaram para suas casas e ela se hospedou num quarto quente de hotel, o *Hotel Brevoort*, onde passou quase três semanas contemplando as incertezas do futuro, enquanto procurava por um apartamento. No fim desse período, Mary McCarthy e seu marido Harold Johnsrud encontram um apartamento de um quarto, amplo e com lareira, no extremo da cidade, onde a poeta passaria a morar a partir de julho. Embora assustada com o mundo que se avizinhava, Bishop precisava se convencer de que não havia saída; sufocar suas vontades seria o mesmo que aniquilar-se; viver, por conseguinte, implicava aceitar a grande aventura.

Além de "O Mar e Sua Costa," em 1937, Bishop lançou também "Na Prisão"[103] (BISHOP, 2011, p. 18, tradução nossa). Neste último conto, um jovem aspirante a escritor sonha com o dia em que será encarcerado – o dia em que sua vida começará de fato. Totalmente absorvido por essa ideia, ele lembra que para quem já o conhece, essa medida será desnecessária, tendo em vista que ele "já vive, em relação à sociedade, muito como se estivesse encarcerado"[104] (*ibid*.). Na tentativa de explicar a diferença entre escolha e necessidade, ele diz, sugerindo que sua existência, livre, é um tipo distinto de prisão:

> a existência-hotel que agora eu levo pode ser comparada em muitos aspectos à vida na prisão, eu acredito: há corredores, os quartos celulares, o grande grupo de pessoas desvinculadas, com propósitos diferentes em estarem lá que anima cada um dos quartos; mas mesmo assim ainda se apresentam grandes diferenças.[105] (*ibid*.).

Entre as dessemelhanças, ele pontua a ambientação típica dos hotéis, os elementos da decoração, os extintores, etc., e, sobretudo, o dever de se estar dentro da prisão. Depois de mencionar e descrever a rotina de presos em regime semiaberto, o narrador diz que, embora sejam "condenados libertinos,"[106] ainda pesa sobre a vida deles a "perpétua irritação de todas as meias medidas, de não se saber onde se está"[107] (*ibid*., p. 19). Ele, então, comenta o romance ***The Enormous Room*** de E. E. Cummings, e diz que o texto é eivado pela viciosa sensação de que o preso será libertado; pontua que **O Conde de Monte Cristo** é marcado, negativamente, pela exposição da injustiça. Ele menciona vários outros livros e os critica

[103] In Prison
[104] I already live, in relationship to society, very much as if I were already in prison.
[105] The hotel-existence I now lead might be compared in many respects to prison-life, I believe: there are the corridors, the celular rooms, the large, unrelated group of people with the different purposes in being there that animate every one of them; but it still displays great differences.
[106] libertine convicts
[107] the perpetual irksomeness of all half-measures, of "not knowing where one is at."

igualmente, até chegar a considerações sobre sua própria experiência, a que ainda terá no cárcere: deverá manter a sanidade; lerá livros muito entediantes, quanto mais chatos melhor, sobre assuntos completamente estrangeiros para ele, tudo isso porque compartilha com *Monsieur Teste*, personagem do romance homônimo de Paul Valery, a certeza de que '"nossos pensamentos são refletidos de volta para nós, muito assim, através de expressões feitas por outros'; e eu me resignei, ou de fato eu falo muito francamente, a extrair qualquer informação e alegria que eu possa desse – lamentável mas irremediável – estado de coisas." (*ibid*., p. 22). Alguns parágrafos depois, já bem perto do fim do conto, o narrador declara:

> Muitos anos atrás eu descobri que poderia ter sucesso em um lugar, mas não em todos os lugares, e nunca, nunca, eu poderia ter sucesso de forma ampla. No mundo, por exemplo, eu estou muito sob a influência do vestir, por mais absurdo que isso possa ser. Mas em um lugar onde todos se vestem de modo similar, eu tenho o dom de ser capaz de desenvolver um estilo próprio, uma coisa que pode ser até admirada e imitada por outros. Quanto maior for a minha sentença, embora eu constantemente me encontre pensando nela como sendo uma sentença perpétua, mais devagar eu devo ser em me estabelecer, e mais certas são minhas chances de sucesso.[108] (*ibid*., p. 24).

Nos textos seguintes, Bishop continua um estudo sistemático sobre o sujeito fora de lugar, inadequado. Dessa maneira, a escritora põe, como marca anos depois no poema "Galos,"[109] "um ativo / deslocamento em perspectiva"[110] (BISHOP, 2011, 37, tradução nossa), reapresentando, agora em prosa, uma mesma-outra variante do processo de deslocamento, da assunção de sua *gaucherie*, de sua condição de dissidente. No texto "Hospital Mercedes"[111] (BISHOP, 2014, tradução de Britto), escrito em 1941, mas só publicado em 1984, aproximadamente quatro anos após sua morte, Elizabeth Bishop se volta para a marginalidade social, adicionado os párias sociais de *Key West*, onde então morava, às figuras de deslocados anteriormente observadas. Soma o negro e os trabalhadores explorados pelas fábricas de charutos às figuras da mulher viajante, traseuntes de rodoviária, missionária, e dissidente religiosa. No texto em primeira pessoa, farto em detalhes autobiográficos e referenciais, a narradora reconhece o sobrenome de um morto em um epitáfio no jornal local, num dia de verão de 1940; José Chacón, um velho solitário que trabalhou por mais de quarenta anos

[108] Many years ago I discovered that I could "succeed" in one place, but not in all places, and never, never could I succeed "at large". In the world, for example, I am very much under the influence of dress, absurd as that may be. But in a place where all dress alike I have the gift of being able to develop a "style" of my own, something that is even admired and imitated by others. The longer my sentence, although I constantly find my*self* thinking of it as a life-sentence, the more slowly shall I go about establishing my*self*, and the more certain are my chances of success.
[109] Roosters.
[110] an active / displacement in perspective
[111] Hospital Mercedes.

fazendo charutos. Sabendo que o hospital é, de fato, um asilo, a personagem decide encontrar o único parente vivo do morto; o sobrinho também chamado José Chacón, um cubano gordo e falastrão; um homem rico, dono de um café, que deixou o tio morrer sozinho e à mingua. No café se esconde um cassino ilegal onde se joga pôquer e *bolito*, um tipo de loteria com bolinhas numeradas. Interpelado sobre a morte do tio, José Chacón explode como se o velho fosse seu inimigo – morreu de bebida, sozinho porque não conseguia morar com ninguém.

A narradora decide, então, visitar o hospital, doado à cidade pelo dono de sua maior fábrica de charutos, onde o senhor estava internado. Enquanto espera a freira que tem fama de santa, responsável pelo lugar, a narradora observa os detalhes do prédio descrito como uma construção esquisita que imita o estilo espanhol, comum em Cuba entre produtores ricos de charutos. A construção em madeira foi erguida em torno de um pátio, mas com janelas góticas marcadamente americanas; as colunas que sustentam o primeiro piso estão completamente corroídas pelo cupim. Quando a freira enfim chega, as duas saem em um tipo de visita guiada aos quatro pacientes que estão no hospital, mantidos com uma doação mensal de $130 dólares de seu antigo proprietário e ajudas coletadas entre a população local. Lá, vivem permanentemente uma mulher louca, dois cubanos, Tommy e Soony, irmãos octagenários internados na instituição há quatorze e três anos respectivamente. E, além deles, Milton, um negro cubano, tuberculoso, aceito no hospital somente porque o lugar estava vazio. A narradora se incomoda com o diminutivo[112] empregado no nome dos irmãos que antes trabalhavam na fabricação de charutos e escuta da freira que Milton não deveria estar lá, já que os negros possuem o seu próprio lugar. Nesse contexto onde tudo tem dois lados, a narradora reflete sobre a ambivalência de toda boa ação e, mesmo duvidando da honestidade da freira, entrega dez dólares à senhora Mamie, assumindo, ela mesma, uma posição também ambivalente. A narrativa está articulada com o espaço de *Key West*; o prédio do hospital ainda existe e também conserva marcas do tempo. De forma sutil, o texto faz uma severa crítica àquela realidade, apresentando, no cupim que rói a madeira das pilastras do Hospital, uma metáfora para a podridão do sistema de exploração e expropriação dos trabalhadores cubanos e negros; jogados, benevolentemente, no fim da vida, num lugar reservado para os animais.

Assim que construiu o hospital, seu dono não sabia o que fazer com o prédio, então usou o pátio para guardar quatro cavalos; o mesmo número de pacientes que, no momento, ocupavam o lugar. Ironicamente, cavalo foi a palavra utilizada por Thomas Savery, retomada por James Watt, para expressar a força de uma máquina a vapor, facilitando a inserção de sua

[112] Embora não seja uma regra, a adição do -y a um substantivo como um nome próprio denota o grau diminutivo.

engenhoca no mercado; um motor de dois cavalos pode realizar o trabalho de dois desses bichos. Embora o termo não seja aceito no Sistema Internacional de Unidades como unidade de medida da potência de um motor, o *horsepower* em inglês, cavalo ou cavalo-vapor em português, representa, na física, extraoficialmente, a quantidade de energia fornecida por uma fonte em uma unidade de tempo, ou seja, a velocidade da transformação da energia em trabalho. Em Bishop, cavalo pode representar a velocidade da transformação da vida em charuto no sistema estadunidense de exploração do trabalho de sujeitos marginalizados, já que bicho e homem trocam de posição no decurso do tempo, ocupando, os dois, a mesma posição.

Assim, como um animal ruminante, que desloca o alimento de volta do estômago à boca para remastigá-lo, Bishop regurgita reminiscências do escravismo estadunidense, remoendo seus efeitos no tempo presente. Proibido em 1863, 78 anos antes da elaboração do texto, o regime racista continua reverberando no interior dos prédios da cidade, dentro dos pilares, de forma disfarçada, escondido no comportamento das pessoas. Suas marcas ainda podem ser percebidas no preconceito que se tem contra Milton, que não deveria ser aceito nem naquele lugar. A freira explica: "Na verdade, não os aceitamos; eles têm o lugar deles. Mas esse está tão doente, e temos tão poucos pacientes..."[113] (*ibid*., p. 46, tradução de Britto). Bishop denuncia ainda o sistema de exploração instituído nas fábricas de charuto de *Key West*; apesar dos esforços de convencimento do sobrinho, José Chacón, o tio, não morreu por causa do álcool, mas em razão de uma expropriação intensa que perdurou por mais de quatro décadas, em um regime que possuía poder não só sobre a vida, mas também sobre a morte dos trabalhadores; José Chacón vive e morre da benevolência do dono da fábrica de charutos, cuja ação bondosa, como toda caridade, tem sempre um lado negativo. Essa ambivalência é representada pelo dono da fábrica que exaure a vida dos trabalhadores e, paralelamente, compensa a exploração com doações à cidade. Ela é também percebida no interior do café, em verdade um cassino, no uso do prédio do hospital, que em momentos históricos diferentes abriga um mesmo número de cavalos e de pacientes, e até mesmo, no nome José Chacón, compartilhado pelo tio, empregado, e pelo sobrinho, dono de estabelecimento comercial, sempre contrapondo duas faces de uma mesma moeda, de um mesmo sistema de exploração.

Vale observar que uma nova representação do deslocamento, do não pertencimento, é justaposta ao estudo que faz: nota-se que a condição de deslocado, de fora de lugar, nem sempre é resultante da ação volitiva do sujeito, como sugeriam os primeiros textos, mas é também forjada pelo vínculo que se nutre com a sociedade. Todos os marginalizados do

[113] We don't exactly take them, they have a place. But he is so sick and we have so few patients.

conto, em posições sempre ambivalentes, são explicitamente representados como frutos do arranjo social. Essa percepção se aprofunda em "Os Filhos do Fazendeiro"[114] (BISHOP, 2014, tradução de Britto), texto de 1948, no qual a poeta explora a vida de uma família simples, do campo, provavelmente em algum ponto do Canadá. Já com dois filhos, depois da morte de sua primeira esposa, o fazendeiro se casa novamente com a filha do pastor, com quem tem mais duas filhas. Em uma segunda casa, construída depois que a primeira propriedade foi destruída por um incêndio, o casal e os filhos moraram juntos com os pais do homem até a morte destes. Próximo ao salgueiro que ladeava a primeira sede da fazenda, ainda existe um celeiro, que continua sendo utilizado para guardar as ferramentas usadas para cultivar a terra. Como eram untensílios caros, o empregado da propriedade dormia lá todas as noites a fim de evitar que fossem subtraídos. Um dia, o patrão e seu empregado foram até a cidade para tratar, provavelmente, da venda de um lote de terra e pernoitaram na localidade; o texto não esclarece isso, apenas sugere, deixando dúvidas sobre a razão da viagem e sobre o porquê do pernoite. Nessa noite, os filhos do homem são deixados com a madrasta, que distribui o afeto entre as crianças de forma absolutamente desigual – ama suas filhas, suporta seus enteados.

No frio intenso, os dois meninos são obrigados a dormir no celeiro para cuidar das ferramentas. Antes de deixar a casa, as crianças procuram as luvas do menor, mas uma das irmãs as havia escondido. Como não conseguem convencer a madrasta histérica a procurá-las, os dois saem de casa em disparada, fugindo também do frio intenso, prenunciado no caminho pelos cambões de milho petrificados pelo gelo. Com os pés congelados, os meninos chegam finalmente ao destino, onde tentam em vão encontrar os lençóis do empregado, mas desistem, eventualmente; tentam, com feno, construiur uma camada protetora que os isole do frio cortante, mas o esforço é em vão. O menor começa a ter alucinações sobre o porquê da plantação de milho não ter sido colhida, sobre o pai que, provavelmente, estaria comendo feijões em um restaurante que um dia havia visitado, até finalmente adormecer; junta seus joelhos aos joelhos do irmão, abraça seu corpo, e nunca mais acordam. Amanhece e os dois irmãos são encontrados mortos sob o feno. A notícia da fatalidade é estampada em letras garrafais nas primeiras páginas dos jornais locais, mas o tamanho dos caracteres vai diminuindo aos poucos nos diários de lugares mais distantes, até desaparecer no meio de outras notícias nas cidades da costa, denunciando, dessa maneira, a desimportância das pequenas tragédias. Como forma de expressar seus sentimentos, o pai demite o funcionário.

[114] The Farmer's Children.

A narrativa que se inicia como um conto de fadas, inclusive fazendo uso da expressão *once*, equivalente a 'uma vez' em português, traz vários elementos do universo das histórias infantis: a madrasta, irmãs semelhantes a princesas, e irmãos órfãos, revelando a conexão da poeta com esse tipo de literatura, sem, contudo, adentrar no mágico, no fabuloso. No texto, eminentemente realista, o deslocamento é resultante de esquemas de poder, metaforizados na distribuição do afeto e do cuidado e também na relação patrão-empregado, na qual normalmente se pune os mais frágeis. É no trato com a segunda mãe, na segunda casa, facilmente associada ao contexto pós-colonial estadunidense, canadense ou brasileiro, que se gesta a força que expele crianças de suas casas. Os primeiros filhos do patrão são empurrados para cuidar do que mais importa – as ferramentas com as quais se ganha dinheiro. As filhas do casal não só são deixadas no calor do quarto, como recebem um cobertor extra da mãe, que faz questão de se certificar de que elas estão devidadmente protegidas do frio. O pai, por sua vez, que já tinha transferido o dever de cuidar dos filhos para outra pessoa, terceiriza também a responsabilidade pela tragédia, culpando outro coitado, mais um excluído naquele contexto.

Em 1948, já com 36 anos, Bishop publica o conto "A Governanta"[115] (BISHOP, 2014, tradução de Britto), no qual uma narradora em primeira pessoa, que se aproxima da poeta, conversa em uma varanda de *Cape Cod*, *Massachusetts*, com uma senhora surda, filha de mãe espanhola e pai inglês, nascida em um navio de viagem para a Inglaterra. As duas observam fotos de lugares através de um estereoscópio, um instrumento de duas lentes que, juntando imagens de um mesmo objeto, obtidas de ângulos ligeiramente diferentes, provoca um efeito tridimensional na visão que se tem da foto. Assim, em uma das fotografias, a mulher que está exatamente em frente à igreja de Marselha, na França, parece estar quinze metros distante da construção, deslocada. Juntas, a narradora e a governanta observam ainda um cartão em cuja imagem aparece uma mulher beijando o carteiro, enquanto o marido, debruçando-se na janela, tenta atingir a cabeça do outro homem. No fim da seção, resta a foto da estufa do rei da Bélgica, no qual as flores foram todas pintadas manualmente de vermelho. Há, portanto, uma série de referências à ambivalência das coisas e da própria personagem, a Senhora Senett, Carmen Senett, metade inglesa, metade espanhola. Todos os verões, ela volta provisoriamente para sua casa, em *Cape Cod*, com os cinco filhos de seu empregador, o senhor Curley, que morava em *Boston*. No inverno, apesar de sempre resistir, de desejar ficar, a mulher volta para *Boston*, para a casa da família onde era governanta; por ser surda, ela era a única que

[115] The Housekeeper.

aguentava os cinco filhos do patrão. Embora não pudesse escutar, conseguia ler os lábios e se comunicava muitíssimo bem, respondendo sempre num tom muito mais alto que o necessário.

Certo dia, a senhora Senett decide levar as crianças para um piquenique e, como não tinha carro, pede à narradora que a ajude a transportá-los até um lago próximo. Depois de fazer o favor, a narradora passa a receber presentes frequentes e se envolve na tarefa diária de devolver pratos vazios para a governanta, que os mandava cheios de comida. Embora não seja católica, todos os domingos a governanta leva as crianças para a igreja; normalmente, acontece algum tipo de embate para que ela também assista à missa, pois o filho mais novo do senhor Curley teme que a alma dela vá para o inferno. Resistente, firme em suas convicções, a governanta se mantém fora da igreja, enquanto espera a missa terminar. Por um lado, não abraçar a religião católica implica uma renúncia à adesão ao grupo, ao céu, ao 'paraíso' de pertencer; por outro, implica uma reafirmação de sua própria experiência histórica, caracterizada por um estar distanciado. Esta posição aparece de diferentes formas ao longo do texto: a sra. Senett nasce num navio em alto mar, entre a Espanha e a Inglaterra, duas culturas bem distintas; na conversa que inicia o conto, a narradora ora compara a senhora Senett às mulheres inglesas do século XVIII, ora às espanholas, já que possui a mesma austeridade. Ademais, a localização atual da governanta acentua seu não pertencimento; não só nasce em um návio, mas vem de um entre-lugar cultural, e divide-se entre duas casas, em um terceiro país, os Estados Unidos, reforçando, pela proliferação e sobreposição de lugares, sua condição de apátrida ou de exilada, no sentido que Vilém Flusser dá aos termos, uma situação configurada não enquanto ausência, mas enquanto excesso de lugares (GULDIN, 2010), enquanto superabundância espacial (AUGÉ, 2012). Para Guldin (2012, p. 27), seguindo Flusser, a mudança que o exilado vivencia impõe um processo de decomposição progressivo, deteriorando a realidade em seus componentes, e desfazendo a ligação que, supostamente, existiria entre as coisas, liquefazendo tudo, pondo-nos em abismo. Sendo assim, resta, ao sujeito, a possibilidade de transformar essa localização, de sofrimento, também em uma posição criativa, efetivada a partir da junção das migalhas das diferentes cosmovisões, num processo de tradução e retradução cultural que nunca encontra aterramento ou fixação (*ibid*.).

Para Carmen Senett, esta posição fronteiriça é também política, um jeito de ganhar um pouco mais que pratos vazios; ela também faz parte de um jogo de manipulação de afetos. Neste sentido, a permanência da governanta na casa do patrão, por exemplo, traz benefícios também para a mulher; não só financeiros, como se poderia pensar, mas compensações afetivas – ela percebe que também se realiza no cuidar das crianças, mas gosta de deixar

aberta a possibilidade de se evadir. Assim, a cada ano, repete uma performance: na mesa do jantar, comunica sua decisão de não mais voltar para *Boston*, para desespero do pai e das crianças que, inconsolados, rebelam-se contra sua vontade. No início do inverno, a velha governanta vai até a casa da narradora, junto com as cinco crianças, e dispara: "Isto não é uma despedida de fato, [...] Eu volto assim que conseguir me livrar dessas crianças ruins e barulhentas"[116] (BISHOP, 2011, p. 51, tradução nossa), mudando mais uma vez de opinião, como já havia acontecido no verão anterior. As crianças respondem a sua fala com movimentos frenéticos de suas cabeças, dizendo não com as bocas cerradas. Assim, o conto ratifica e amplia a compreensão de Bishop do deslocamento, focando no não dito, no não verbalizado, naquilo que está nas entrelinhas, e ainda na condição do exílio não só como fator de sofrimento, mas como elemento criativo, como forma de relacionar-se com o mundo. Se em "Hospital Mercedes" a ambivalência está na ação caridosa, aqui ela está em tudo, na posição de todas as personagens – todos possuem interesses e vontades, manipulados da melhor maneira possível com vistas à satisfação, mantendo vivo o jogo com o imprevisível.

Curiosamente, quase dez anos antes, na crônica "Gregorio Valdez 1879-1939," publicada em 1939, Bishop cria um *mise en abyme* que metaforiza o processo que tentei recuperar através desses escritos, apontando para a recorrência de um mesmo *again*, de um tema, de um ponto de vista, refinado no tempo. No texto, escrito em razão do falecimento do pintor de origem cubana, pobre, que vivia em *Key West*, mas que não falava a língua inglesa, a poeta conta a história do quadro que encomendara ao artista. Depois de entregá-lo uma foto de sua residência, a escritora pede ao homem que inclua, na pintura, mais flores, o macaco do vizinho, um papagaio e um tipo de palmeira chamada de "árvore-do-viajante"[117] (BISHOP, 2014, p. 35, tradução de Britto). Como não conhecia a árvore, Gregorio foi até o único exemplar dessa palmeira no local, e fez um desenho detalhado para usá-lo como modelo:

> Quando Gregorio veio entregar esse quadro, não havia ninguém em casa, de modo que ele o deixou na varanda, encostado na parede. Quando voltei pra casa naquela tarde, vi o quadro ainda na rua, ao longe – uma cópia da casa de bom tamanho, em verde e branco, encostada em seu modelo igualmente em verde e branco. No lusco-fusco do entardecer, as duas pareciam confundir-se, e tive a sensação de que, se chegasse mais perto, veria uma outra cópia em miniatura da casa na varanda da casa pintada, e assim por diante - como nos anúncios de *Old Dutch Cleanser*[118] (BISHOP, 2014, p. 36, tradução de Britto).

[116] "'This isn't really goodbye,' she said. 'I'll be back as soon as I get these bad, noisy children off my hands.'"
[117] A Traveller's Palm.
[118] When he delivered this picture there was no one at home, so he left it on the verandah leaning against the wall. As I came home that evening I saw it there from a long way down the street, - a fair sized copy of the house, in green and white, leaning against its green and white prototype. In the gray twilight they seemed to blur

No mesmo texto, a poeta menciona outros sinais da presença de Valdez no local, dentre os quais um trabalho pintado em um café, o Café Não Me Esqueças, ou Café No Me Olvidades (*sic*.), localizado em *Key West*, em frente à Sociedade de Cuba. Na obra, o pintor reproduz a imagem do próprio estabelecimento em uma de suas paredes internas; ele pinta o nome do café na parte superior da construção, pinta um céu azul, os postes e a fiação elétrica da rua, tudo reproduzido com perfeição, segundo a poeta, provocando um efeito de repetição do café dentro dele mesmo. Na visita que fez ao lugar, Bishop percebe descontentamento na fala de seu proprietário para quem a pintura de Valdez não era mais tão perfeita, já que a fábrica de cigarros não existia mais e as cores das portas e janelas haviam mudado de azul para laranja. Nos dois casos, a poeta enfatiza a justaposição da imagem ao objeto representado, destaca a possibilidade de incluir e encontrar na representação elementos que não pertencem ao real, e realça, na fala do proprietário, as mudanças no espaço, que o inquietam, enfatizando que estamos todos e tudo sujeitos a transformações, a mudanças que vão se sobrepondo uma à outra, num processo contínuo de sedimentação, de acumulação do tempo, de experiências, e de novas tintas que, na diferença, reforçam um tema aproximado.

Assim como a pintura do Café Não Me Esqueças conserva cores que não mais existiam no prédio representado e a pintura da residência exibe elementos que não fazem parte da casa da poeta, o mito pessoal preserva especificidades de um passado, modificadas ao longo do tempo; ele vai sendo reformulado e novos elementos vão sendo inseridos ou retirados, mas o fio condutor que liga uma peça a outra permanece, sempre e nunca igual. Nesse sentido, não somos um só, mas sobreposições, de imagens, de eventos, de experiências e também de nossos próprios relatos, sobre o mundo e sobre nós, num conjunto de fractais. Metaforicamente, as imagens da aposição da representação ao objeto representado ajudam a entender o processo de construção do mito pessoal que acumula as marcas do tempo; uma camada sobreposta à outra, numa dinâmica que é vista por McAdams (1993) como um processo de estratificação do *self*; a casa na varanda da casa pintada justaposta a própria casa representada; a representação do café no interior do prédio que abrigava o café, exibindo, mesmo com uma nova configuração, uma latente coerência, os mesmos motivos, de novo e de novo, num fluxo contínuo de agregação. Este agrupamento, no caso da poeta, é reunido a partir de uma perspectiva que destaca a solidão e a incerteza das personagens nas relações sociais, e o abraçamento da distância como mecanismo de proteção, demarcando

---

together and I had the feeling that if I came closer I would be able to see another miniature copy of the house leaning on the porch of the painted house, and so on, - like the Old Dutch Cleanser advertisements.

alegoricamente uma geografia, um terreno a partir do qual suas representações tendem a se erguer, recuperando traços congêneres que aparecem em suas articulações literárias mesmo quando seu mito pessoal não é diretamente abordado, vibrando de maneira disfarçada.

Dessa forma, uma versão do cenário ideológico é sobreposta à outra que, por sua vez, é soterrada por uma nova variante, por elementos do espaço e por experiências que se somam ao que já existe, reunidos através de um cenário ideológico coesivo, construído em diferentes fases que, embora não muito bem delimitadas, já que ocorrem de forma simultânea, influenciam o resultado final. Logo, os textos analisados são faces de uma lapidação contínua de um mesmo tema, de ideias e de valores recuperados e revisitados ao longo do tempo. Sendo assim, a leitura desses textos revela que, no caso de Elizabeth Bishop, essas questões são respondidas com um escopo ético e epistemológico que a desloca da proteção e do acolhimento, construindo, num mundo indócil, uma realidade sem casa, na qual os sujeitos, particularmente os mais marginalizados, são submetidos, de forma completamente arbitrária e aleatória, a violência cotidiana de relações humanas desiguais. Para McAdams (1993), no momento da vida em que se começa a cogitar possibilidades alternativas para o *self*, aborda-se também questões básicas sobre o que é certo e o que é verdadeiro, delimitando-se uma base ideológica sobre a qual se constrói a identidade. Talvez por isso, essa geografia reapareça também em textos escritos no Brasil, quando Bishop tinha mais de quarenta anos, na reconstrução de memórias de sua infância difícil em *Great Village* e em *Boston*, repercurtindo o mesmo deslocamento e inadequação social, dessa vez através de opções que reafirmam a inexistência de um lugar, sua ficção de independência, e sua captura crônica pela viagem.

2.3 UMA INFÂNCIA INVENTADA

> I never knew him. We both knew this place,
> apparently, this literal small backwater,
> looked at it long enough to memorize it,
> our years apart. How strange. And it's still loved,
> or its memory is (it must have changed a lot).
> (Elizabeth Bishop)

Nos últimos escritos de Elizabeth Bishop, analisados na primeira seção deste capítulo, o eu literário levanta dúvidas sobre a estória que narra. Em "Uma Bêbada," por exemplo, jura que tudo que relata é verdade, disparando cinco versos abaixo, no último do poema, que tudo que está contando pode ser mentira. Do mesmo modo, em "Poema," Bishop insiste na dificuldade de reconhecer, na representação, o objeto representado, indiciando que o tempo

altera e corrói o registro mnemônico arquivado na memória. E em "Santarém," outro poema do período, publicado em 1978, o enunciador afirma: "Claro que eu posso estar lembrando tudo errado / depois de - quantos anos mesmo?"[119] (BISHOP, 2012, p. 373, tradução de Britto), insinuando que o relato poético da viagem para a cidade paraense não é totalmente confiável, mas um enlace das nuances entre recordação, esquecimento e imaginação. No mesmo sentido, em uma entrevista a George Starbuck,[120] Elizabeth insiste na imprecisão das informações que usa para compor seu trabalho, apesar de seu esforço permanente, de sua busca pela exatidão: "Mas você sabe, sou imprecisa. Sabe o poema sobre ter quase sete anos, no consultório dentário, lendo a revista *National Geographic*?," pergunta ao entrevistador; "Tem algo errado neste poema, e pensei que talvez ninguém nunca fosse perceber." E explica:

> Minha memória confundiu duas edições de 1918 da revista. Sem tê-las visto desde então, pesquisei na Biblioteca Pública de Nova Iorque. Na edição de fevereiro, tinha um artigo, "*The Valley of 10.000 Smokes*" [O vale de dez mil chaminés], sobre o Alasca, de que me lembrava também. Mas as coisas da África, na verdade, estavam na edição seguinte, de março. Quando enviei o poema para a *The New Yorker*, escrevi para Howard Moss e disse que deveria confessar que aquilo estava um pouco errado. A revista recebeu isso bem e disse que não tinha problema. Mas, desde então, duas pessoas descobriram que não estava correto.

Dessa maneira, a poeta expõe a falha em seu trabalho memorialístico, apontando para o fato de que, nessas composições, seu controle sobre a precisão das informações é relativamente limitado. Ademais, a poeta sinaliza que há um cruzamento de elementos de diferentes períodos, evidenciando um esforço de recordação, caracterizado como sugere Walter (2009, p. 20), por um "complexo processo seletivo que (re)codifica imagens e pensamentos," transformando-os em um ato de resistência articulado contra o tempo e também contra o deslocamento. Com uma trajetória iniciada por uma ruptura violenta, a reconstrução de seu passado é feita a partir de escombros coletados no trânsito ao longo do tempo, não existindo possibilidade de certeza. Reforçando essa imprecisão em torno de seus relatos memorialísticos, em um de seus diários, numa entrada de 1935, então com 24 anos, Bishop demonstra não ter clareza em relação aos eventos que, posteriormente, passaram a ser compreendidos como definidores de sua experiência e também de seu trabalho:

> Um conjunto de incidentes aparentemente não cronológicos vindo do passado tem reaparecido. Suponho que deve haver algum cordão os unindo, alguma fonte aguando-os todos. Algumas coisas jamais desaparecerão, serão esclarecidas, fincarão raízes, com o passar do tempo. Elas são meus monumentos de família,

[119] Of course I may be remembering it all wrong / after, after - how many years?
[120] Org. Monteiro (2013).

> afundando um pouco mais dentro da terra a cada ano, tedioso [?] silenciosamente, mas se tornarão mais firmes, e inscritos com significados gradualmente legíveis, como cartas escritas com 'tinta mágica'[121] (Somente 5 metáforas). (BISHOP *apud* KALSTONE, 2007, p. 23, tradução nossa).

Eventos desse conjunto, como sugere, foram alterados pelo tempo, forjados em um processo contínuo de seleção de experiências marcantes. Algumas coisas foram inventadas e inseridas na narrativa que, posteriormente, construiu de si de forma lógica e coerente, através de seu padrão individualizado de processamento da experiência, de seu mito pessoal. E outras coisas, como também parece ser o caso, foram esquecidas, desaparecendo de sua consciência. Esse esquecimento, ao mesmo tempo em que a protege psicologicamente, evitando o contato direto com a dor, bloqueia certas informações, criando um fenômeno comumente chamado de trauma. Essa ferida mnemônica pode ser considerada uma memória doente, que vibra, inconscientemente, na ação presente do sujeito, numa espécie de retorno do que foi recalcado (RICOEUR, 2004). Tendo seu acesso dificultado, qualquer tentativa de relatar uma memória assim é, antes de tudo, uma tentativa de narrar o inenarrável, já que o testemunho existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade (SELIGMANN-SILVA, 2008). De qualquer forma, a tentativa de reconstruir o passado estabelece uma ponte entre o eu presente e o eu, outro, atendendo ao desejo de narrar, comum naqueles que experimentam memórias assim.

Geralmente depois dos quarenta anos, segundo McAdams (1993), o sujeito começa a juntar ideias sobre o futuro com experiências passadas e com o presente, criando narrativas propriamente ditas, destacando, em seu acervo mnemônico, experiências que justificam a fabricação da realidade que vive. Essa tentativa de explicar como o presente foi inventado é chamada por Habermas e Bluck (2000) de coerência causal; um mecanismo que se revela quando alguém resgata um acontecimento anterior e o enxerga como um ponto de inflexão na compreensão de sua experiência corrente. No caso de Elizabeth Bishop, esse período coincide com uma grande mudança – em 1951, com exatamente 40 anos, a poeta decide empreender uma longa viagem de circunavegação da América do Sul que, interrompida por uma crise alérgica ao caju, como gostava de contar, resulta em sua mudança para o Brasil, onde viveu por quase duas décadas. Embora em 1934 e 1935, então com vinte e três, vinte e quatro anos, Bishop tenha tentado escrever um texto memorialístico a partir de experiências de sua

[121] A set of apparently unchronological incidents out of the past have been reappearing. I suppose there must be some string running them together, some spring watering them all. Some things will never disappear , but rather clear up, send out roots, as time goes on. They are my family monuments, sinking a little more into the earth year by year, boring [?] silently, but becoming only more firm, and inscribed with meanings gradually legible, like letters written in "magic ink" (only 5 metaphors).

infância, chamado de **Reminiscências de *Great Village***[122] (tradução nossa), somente com sua relocalização no globo, ela consegue abordar sua infância diretamente, pois, como sugere em seu diário, suas recordações não eram claras; ou melhor, elas ainda precisavam ser reelaboradas em um processo de trabalho com memórias inacessíveis. Para Miller (1993), somente com o reposicionamento no estrangeiro, a poeta narra de forma desimpedida sua infância e passa a fazer uso poético de suas experiências:

> Nesse período, ela ficou profundamente interessada nas circunstâncias familiares de seus primeiros anos, e escreveu ansiosamente para sua tia e primo pedindo artefatos, tesouros de família, relatos de primeira mão da vida na Nova Escócia do final do século XIX e início do século XX. [...] Os relatos em prosa, poesia e cartas sobre sua infância, vertidos nesse período único de segurança em sua vida adulta, contrastam com suas tentativas anteriores de escrever uma novela autobiográfica. Eles exploram de modo franco, em flashbacks em primeira pessoa, como era ser uma criança naquelas circunstâncias, sem pai e essencialmente sem mãe, entre pessoas duas gerações removidas,[123] com conversas e eventos circulando ameaçadoramente em torno da tragédia que dizia respeito a sua vida.[124] (MILLER, 1993, p.1, tradução nossa).

Na recomposição de seu passado, como pontua Millier, Bishop recorre a narrativas de outras pessoas, de sua tia e primo, e cria versões em diferentes gêneros que exploram como era ser uma criança naquelas circunstâncias. Assim, ela não se debruça sobre traumas diretamente, mas explora um *topos* construído em relação com o deslocamento que 'escolheu' habitar, num processo de aproximação, pelas beiradas, que nunca chega a tocar o centro; numa espiral em torno do mesmo núcleo coesivo. Numa conversa com Ashley Brown,[125] por exemplo, quase quinze anos depois de se mudar para o Brasil, Bishop diz não ter o costume de ler em português, apenas jornais e alguns livros: "Depois de todos esses anos, sou como

---

[122] Reminiscences of *Great Village*. O texto original, nunca publicado, está arquivado na Coleção Especial do Vassar College, em Nova Iorque, onde Bishop estudou, na Série IV, No. 54.10. Embora eu não tenha tido acesso direto ao manuscrito, Sandra Barry, gentilmente, compartilhou comigo sua transcrição do documento. No texto, escrito logo após a morte de Gertrude Boomer, falecida no dia 24 de maio de 1934, Bishop reelabora sua relação com a figura materna, chamada de Easter que, na Nova Escócia, é o nome que se dá ao vento frio que traz a neve no inverno, me contou Barry. A poeta tenta, ainda, reconstruir o cotidiano da pequena vila canadense, através de um alter ego masculino, um garotinho chamado Lucius, recuperando atividades e práticas que faziam parte de sua rotina naquela parte do mundo.

[123] Considerando a ambiguidade do termo já no original, optei por uma tradução literal da palavra *removed*. Acredito que a palavra foi usada pela biógrafa em função de textos nos quais a poeta usa o termo remoção para descrever suas experiências de deslocamento. Isso acontece, por exemplo, em "A Ratinha do Campo."

[124] During this time, she became deeply interested in her family's circumstances in her early years, and she wrote anxiously to her aunt and cousin asking for artifacts, family treasures, firsthand historical accounts of life in Nova Scotia in late-nineteenth and early twentieth centuries. [...] The accounts of her childhood that poured out of her in prose, poetry and letters in this only extended period of security in her adult life contrast with her earlier attempts at an autobiographical novel. They explore in franc first-person flashbacks how it felt to be a child in those circumstances, fatherless and essentially motherless, among people two generations removed, conversation and events circling ominously around unspoken tragedy concerning her life.

[125] Org. Monteiro (2013).

um cachorro. Compreendo tudo o que me dizem, mas não comunico muito bem." Se após uma década e meia a relação com a língua portuguesa ainda era essa, pode-se imaginar que no início da década de 1950 a sensação descrita era ainda mais forte. Desse modo, é impossível pensar nas conversas e falas incompreensíveis e inacessíveis em torno da pequena Elizabeth, mencionadas por Millier, e não relacioná-las ao que sente uma estrangeira que não domina a língua do país em que decide morar. Assim, embora existam laços entre seu trabalho literário e os traumas vividos na infância, há também uma participação do material que encontrou nesses relatos de segunda-mão e no Brasil na composição da estória de si que passou a contar.

As reelaborações do passado dependem fortemente do tipo de matéria prima que encontramos através da cultura; cada uma fornece um catálogo de imagens únicas, que são tomadas por cada pessoa de forma singular (MCADAMS, 1993). No caso de Bishop, existem culturas, no plural, fornecendo elementos que, eventualmente, influenciam na composição de sua estória. Desse modo, sua releitura do passado cria um domínio intermediário, uma encruzilhada transcultural, articulada como confluência de tempos e espaços, a partir de atravessamentos, cortes e mesclas, inextricáveis (WALTER, 2009). Destarte, a premissa de Przybycien (2015), exposta em **Feijão Preto e Diamantes: o Brasil na Obra de Elizabeth Bishop**, de que, no país, a poeta estabelece identificações que facilitam a narração de sua própria infância é extremamente promissora. Para a pesquisadora, a fascinação da poeta pelo diário **Minha vida de menina** de Helena Morley, pseudônimo de Alice Brant, livro que traça um retrato da vida em Diamantina entre 1893 e 1895, resulta também do encontro com um alter ego, uma menina que também poderia ter se tornado uma grande escritora, mas que teve uma sorte diferente da sua, já que as circunstâncias nas quais se encontrava não permitiram o desenvolvimento de seu talento; uma menina que poderia ter sido ela, num lugar que poderia ser *Great Village*. A poeta Marianne Moore, amiga de Bishop, já havia percebido esta relação em uma análise que fez da obra traduzida e do texto que a introduziu no mercado americano; existia uma forte afinidade entre a autora do diário e sua tradutora: "A atitude para com a vida revelada no Diário, a clara percepção de Helena e a sua precisão parecem um retrato duplo, sendo a exatidão das observações do prefácio uma extensão, no estilo, da poesia e dos outros escritos de Miss Bishop"[126] (MOORE *apud* PRZYBYCIEN, 2015, p. 154). E a própria poeta, em entrevista concedida a Léo Gilson Ribeiro,[127] em 1964, também reconhece essa relação:

[126] O prefácio mencionado por Moore é na verdade uma introdução. Nas reedições de 1977 e de 1997, além da introdução, há um prefácio; um texto de duas páginas escrito por Bishop.
[127] Org. Monteiro (2013).

> [...] Lembro-me de uma infância passada numa cidadezinha que era, a bem dizer, uma aldeia mesmo. Levávamos uma vida retirada, dedicada inteiramente à família, mamãe fazia manteiga em casa, eu quando menina levava as vacas pro pasto... Quando traduzi para o inglês o **Minha vida de menina**, que descreve sua infância em Diamantina, achei que havia muita semelhanças entre os ambientes que ela descreve e o da minha meninice.

Bishop sugere que o duplo se dá também em relação ao reconhecimento do vínculo específico que nutriu com o espaço através do confronto da condição de sua infância, de seu ambiente, com a condição e o ambiente da menina do diário. Assim, como a pequena Elizabeth de "Na Sala de Espera" se reconhece na mulher girafa da *National Geographic*, a mulher adulta reconhece sua posição no mundo, o tipo de vínculo que nele lhe era consubstancial, através da mediação do literário. Como lembra Castro (2015), em seu livro **Metafísicas Canibais**, isso se dá não porque encontre o mesmo no outro, mas porque se depara com uma imagem estendida de si na qual não se reconhecia, ganhando a possibilidade de refletir sobre sua posição a partir de novas variáveis e conteúdos, assumindo-se como variação,versão ou transformação. Em 1977, por ocasião da reedição, nos Estados Unidos, do diário que havia traduzido, a poeta escreve um prefácio curto para a obra, no qual percebe na escrita uma função peculiar: manter vivo um passado distante e indisponível e torná-lo próximo e acessível, justificando seu apreço pela cidade mineira, também pela sensação de reencontro que vivencia ao visitar o lugar pela primeira vez; encontra lá a infância perdida de Helena Morley:

> Eu nunca voltei a Diamantina, nem quis de fato voltar. Remota, triste e empobrecida como era, gostei muito da cidade, talvez porque ela me lembrasse a Diamantina da infância de Helena, a escrita saindo das páginas de seu diário, e tomando vida de novo, como tinha acontecido. De qualquer forma, eu sou supersticiosa sobre voltar aos lugares: eles mudam; você muda; até mesmo o clima pode mudar. Eu fico feliz de ver o livro sobre a juventude de Helena aparecer de novo; ele e minhas memórias de Diamantina permanecem ainda, ambos, como temo já ter dito uma vez na introdução anterior, "como tinta fresca." (BISHOP, 1997, s/p, tradução nossa).[128]

Para a poeta, a representação literária recria uma realidade, mantendo-a, se não viva, fresca como tinta, possibilitando ao leitor um reencontro com um espaço desconhecido e com experiências que nunca teve. Nas páginas do diário, cuja tradução fora publicada pela primeira vez em 1957, a poeta conhece uma Diamantina que, embora triste, pobre e distante, é

[128] [...] I have not been back to Diamantina, nor have I ever really wanted to go back. Remote, sad, and impoverished as it was, I liked the little town very much, perhaps because it seemed so close to the Diamantina of Helena's childhood, the writing coming off the pages of her diary, and turning to life again, as it had happened. I am superstitious about going "back" to places, anyway: they have changed; you have changed; even the weather may have changed. I am glad to see Helena's youthful book appear again; both it and my memories of Diamantina remain, as I'm afraid I said once before, in the earlier Introduction, still "as fresh as paint.

um lugar de pessoas integradas ao espaço e à comunidade que se formou em função da exploração de diamantes; tem acesso à casa da matriarca de uma família cheia de primos, tios, netos e vizinhos, cujo cotidiano é repleto de histórias, cheiros, e sabores únicos. A introdução que fez para sua tradução do diário é um texto de quase trinta páginas, com características etnográfico-literárias, no qual a poeta descreve, dentre outras coisas, como teve acesso ao diário, que lhe fora recomendado por amigos como um dos livros que deveria ler para entender o Brasil, junto com romances de Machado de Assis e **Os Sertões** de Euclides da Cunha. Nela, Bishop preenche os vazios do diário com informações que julga essenciais para a compreensão da tradução pelo público americano: relata conversas que teve com sua autora, Alice Brant, então com 76 anos de idade, e fala sobre a nova realidade da mulher de Minas Gerais na elite do Rio de Janeiro, onde morava numa casa próxima à Lagoa Rodrigo de Freitas; descreve ainda uma viagem à Diamantina, na qual visitou lugares mencionados na obra, tecendo apontamentos sobre a paisagem local, sobre o estilo barroco que marca a arquitetura da cidade, e sobre os costumes e os hábitos alimentares típicos de sua população.

A Diamantina que sai do papel é construída como um pedaço de mundo onde tudo se "completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores" (AUGÉ, 2012, p. 73); inventada, em certo sentido, a partir da ilusão de sua autora ainda menina, de que vive em um universo fechado, localizado no tempo e no espaço, erguido em relação direta com o território conhecido, que perpassa a identidade de todo o grupo, determinando regras de convivência e de sociabilidade, só disponíveis para aqueles que dele fazem parte. Tomando para si essa Diamantina, a poeta preenche o vazio daquilo que acreditava ter perdido: o pertencimento a um grupo que, determinado por uma dinâmica do lugar, instaura não só a divisão dos sexos, mas também a posição familiar, política e econômica de cada indivíduo. Isso pode ser percebido em um fragmento da introdução, que vale a pena ser citado:

> Havia de fato uma avó, Dona Teodora, uma velha senhora, corpulenta e caridosa, que caminhava com uma bengala e administrava sua família e seus escravos libertos com uma vontade de ferro. Havia de fato uma Siá Ritinha que roubava as galinhas dos vizinhos, mas não as galinhas da mãe de Helena; um Padre Neves; uma tia inglesa solteirona, Tia Madge, que mantinha seus padrões, prolongando sua vida através das aulas que dava para negrinhos estreptosos, em uma cidade arruinada pela emancipação dos escravos e pela abertura das minas de diamantes Kimberly.
>
> Algumas das pessoas no diário ainda estão vivas, e os sucessores daqueles que estão mortos e enterrados parecem muito terem sido cortados do mesmo tecido. As meninas desinformadas, com saias talvez mais curtas, carregando sacolas de livros, pressionam seus narizes contra as janelas da sala de jantar do novo hotel e são tomadas por acessos de riso ao ver o estrangeiro comer seu almoço – em seu

> caminho para a escola dirigida pelas Irmãs da Caridade, a mesma escola da qual Helena fugiu. Os rapazes ainda lhes dão os mesmos apelidos (Eles chamam uma criança sardenta do meu conhecimento de Flocos, mas "Flocos" é um produto novo no Brasil do qual Helena foi poupada). A loja do Mota, onde Helena comprou suas botas, agora é a loja do Filho de Mota. Há ainda uma guarnição de soldados, agora fora da cidade; há um seminário, e padres jovens andam nas ruas e as pessoas falam com eles através das janelas gradeadas.[129] (BISHOP, 1997, p. xxvi-xxvii, tradução nossa).

Essa Diamantina é um tipo de *isolat*; um arraial onde vivem pessoas cujo traço identitário marcante é o pertencimento à ordem social que nele existe. Lá, há espaço para cada um dos indivíduos representados, que funcionam como peças de uma engrenagem maior; todos conhecem os negros que, supostamente alforriados, continuam trabalhando em um regime semiescravista, alugando sua força de trabalho por dia; conhecem também dona Rita e sabem que rouba galinhas, conhecem, inclusive, o percurso histórico que gera essas situações, não se concebendo essa Diamantina sem dona Rita, sem os negros de aluguel, que são fruto da mesma árvore de onde brotam todas as outras personagens. A posição de cada uma delas é determinada pela dinâmica do próprio lugar, que organiza e institui a função de cada uma, de forma mais ou menos estável, numa povoação protegida pelas montanhas de Minas Gerais.

Ainda menina, Helena não demonstra interesse nas relações de sua Diamantina com as outras partes do mundo. Seu pequeno arraial parece-lhe totalmente conhecido, por isso se centra na descrição de eventos do cotidiano e não explora os elementos da paisagem, nem sua geografia, muito menos o processo histórico de desenvolvimento dessa realidade – tudo já é sabido. A ideia de totalidade e de isolamento, no entanto, é fruto de uma fantasia, que, como nos alerta Augé (2012), é compartilhada tanto pelo habitante do *isolat* quanto por seu etnólogo – o lugar é visto como sendo um mundo fechado. Tanto o sujeito que o descobre quanto o sujeito que o habita tendem a desconsiderar as evidências de movimento que integram os relatos de fundação. Bishop, em sua introdução, menciona várias marcas da interação e da presença do outro naquele lugar: a influência dos mouros na arquitetura

---

129 There really was a grandmother, Dona Teodora, a stout, charitable old lady who walked with a cane and managed her family and her freed slaves with an iron will. There really was a Siá Ritinha who stole her neighbors' chickens, but not Helena's mother's chickens; a Father Neves; a spinster English Aunt Madge, bravely keeping up her standards and eking out a living by teaching small obstreperous Negroes, in a town financially ruined by the emancipation of the slaves and the opening of the Kimberly diamond mines.

Some of the people in the diary are still alive, and the successors of those who are dead and gone seem to be cut very much from the same cloth. Little uninformed girls, with perhaps shorter skirts, carrying satchels of books, press their noses against the dining-room windows of the new hotel and are overcome by fits of giggling at seeing the foreigner eat her lunch - on their way to the school run by Sisters of Charity, the same school that Helena ran away from. The boys still give them the same nicknames (They call a freckled child of my acquaintance Flocos, "Flakes," but that is a new product in Brazil and Helena was spared it). Mota's store, where she bought her boots, is now Mota's Son's store. There is still a garrison of soldiers, now outside the town; there is a seminary, and young priests walk in the streets and people talk to them through the latticed windows."

portuguesa da cidade; a família paterna de Helena, seu avô e seu pai são estrangeiros que, como tantos outros, foram para a região das minas gerais em busca de pedras preciosas; os negros escravizados removidos violentamente das costas africanas, de vários outros lugares; o filme de Greta Garbo em exibição no único cinema da cidade, e a sua própria presença; todos esses elementos demonstram que a cidade não era tão isolada como pensava, mas, mesmo assim, ela insiste na crença no *isolat*. Imaginar Diamantina de outra forma implicaria perder o ideal de lugar, que, a partir desse encontro, passa a utilizar na reconstrução de suas memórias.

Há, portanto, um preenchimento de sua estória a partir de uma nova teia semiótica; é da condição de estrangeira, não falante do português, que a poeta reelabora seus traumas e cria uma estória de si, reforçando laços, apontando semelhanças e causas, retomando os mesmos motivos e temas, mas da distância, numa tentativa de aproximação que explica a invenção de seu presente. Paralelamente à tradução do diário, no início da década de 1950, Bishop começa a escrever textos que reinventam sua infância, justificando as três recorrências de seu mito pessoal; a marca do deslocamento, a necessidade de manter-se neutra e o imago de viajante ganham uma origem – Gertrude Boomer, mãe de todos os deslocamentos, a que não pode ser incomodada, que requer silêncio e o controle de qualquer distúrbio. A mãe que surge de suas articulações literárias impõe uma sombra que a empurra para a rua, afastando-a completamente do pertencimento a qualquer *isolat*, destituindo-a de um paraíso da infância.

Em Elizabeth Bishop, o primeiro registro desse esforço de conciliação com o passado se dá na resenha **O que o jovem disse ao salmista**[130] (BISHOP, 2011, p. 266, tradução nossa), que a poeta escreveu sobre o livro ***Pantomine:*** *A Journal of Rehearsals*, de Wallace Fowlie, professor e escritor estadunidense (MILLIER, 1993). O texto não se relaciona diretamente com **Minha vida de menina**, mas deixa transparecer, de forma mais sutil, a mesma ideia de lugar. Depois de comentários genéricos, a poeta compara uma experiência apresentada na obra resenhada à sua própria experiência: os dois, Fowlie e Bishop, embora em idades diferentes, mais ou menos no mesmo período, experimentaram um passeio de pedalinho em *Boston*. Fowlie descreve o passeio que fez aos quinze anos de idade como definidor de sua consciência e de sua relação com a cidade, que girava em torno dele em um panorama cíclico. A centralidade do acontecimento está, assim, no sujeito e a cidade é vista quase como uma fortaleza circular a protegê-lo. Bishop descreve a sua experiência da seguinte forma:

[130] What the Young Man Said to the Psalmist

> O meu primeiro passeio em um pedalinho ocorreu aos três anos de idade e é especialmente memorável pelo fato de que um dos cisnes nadando ao nosso redor mordeu o dedo da minha mãe quando ela lhe ofereceu um amendoim. Lembro-me do buraco na luva de pelica preta e de uma gota de sangue. Eu não quero me colocar como um modelo no modo de enfrentar as severas realidades de passeios de pedalinho a fim de desacreditar a idealização do Sr. Fowlie, – mas há muito pouco de sangue, suor ou lágrimas no livro do Sr. Fowlie.[131] (BISHOP, 2011, p. 266-267, tradução nossa).

O passeio de pedalinho da poeta em *Boston*, sua primeira cidade, distante uma hora de *Worcester*, *Massachusetts*, onde nasceu em 08 de fevereiro de 1911, é descrito de modo muito mais doloroso; o oposto da experiência do professor, cujo traço mais interessante, ironicamente, é a inexistência do conflito, segundo a poeta. O estudioso descobriu muito cedo seu lugar no mundo e só esperou que, como num passe de mágica, a própria vida o transformasse no fabuloso professor de francês que veio a ser (*ibid*.). Como Bishop destaca, os capítulos do livro de Fowlie foram cuidadosamente editados, mostrando somente episódios perfeitamente coerentes de sua vida, sem menção a conflito algum. Ela, no entanto, como faz questão de marcar, viveu o contrário disso – seu lugar foi descoberto, se é que foi, com suor, lágrimas e sangue. Embora perceba a idealização presente no relato desse homem, Bishop não entende que o seu relato, por mais doloroso, por mais traumático que seja, também decorre de um processo de seleção e edição, também é construído e, dessarte, similarmente idealizado.

Esse mesmo incidente reaparece em outro texto da poeta, escrito, provavelmente, dez anos depois, já na década de 1960: "Passeio de Pedalinho"[132] (BISHOP, 2006, p.155, tradução nossa), publicado em ***Edgar Allan Poe and the Juke-Box***. Talvez por não ter sido concluído, o poema cause uma espécie de estranhamento visual; a poeta joga palavras no papel de forma lacunosa e desorganizada, com grandes vazios e assimetrias na distribuição das frases, evidenciando que só tem acesso a resquícios desse passado, ressuscitado, provavelmente, a partir da leitura do relato de Wallace Fowlie. No canto superior direito do texto, três palavras em uma lista, que parece ser um esquema de rimas: *meddle*, *model* e *paddle*. A primeira delas significa imiscuir-se, envolver-se em alguma coisa que não te diz respeito; a segunda, modelo, e a terceira remar ou nadar, como um pato, impulsionando o movimento com as patas, empurrando a água para trás. Essa ação cria movimento através da propulsão, sugerindo que o acontecimento representado também impulsiona um deslocamento. Logo abaixo do título,

[131] My own first ride on a swan boat occurred at the age of three and is chiefly memorable for the fact that one of the live swans paddling around us bit my mother's finger when she offered it a peanut. I remember the hole in the black kid glove and a drop of blood. I do not want to set my*self* up as a model of facing the sterner realities of swan boat rides in order to discredit Mr. Fowlie's idealization, – but there is remarkably little of blood, sweat, or tears in Mr. Fowlie's book.

[132] Swan-boat ride

entre colchetes, "*Ballad of the Swan-Boat*," balada do pedalinho em português, tradução que não gera o mesmo contraste entre a artificialidade do barco-cisne e o cisne vivo que, no verso seguinte, nada na água morta. Em seguida, há uma sucessão de palavras e frases aleatórias: "*barco e pedais, amendoim–, a mão da minha mãe ofertando um amendoim de uma bolsa?"[133] Imagens visualmente fortes, associadas a sinais de interrogação e exclamação que reforçam a incerteza em relação a esse evento lacunoso do passado. Depois, mais uma sucessão de ideias intensas desconectadas:

> Pássaro desgraçado / Pássaro assustador, desgraçado! / A boiar, a boiar / suspenso / o lago todo oscilou / caiu / loucura & morte / Eu vi o buraco, eu vi o sangue. / estabelece (padrões) / Os canteiros de flores (no mesmo formato) / – o Estado de *Massachusetts* chancela / o Domo da Casa do Estado / uma crosta fina de sol. / dilúvio amniótico.[134] (BISHOP, 2006, p.155, tradução nossa).

Mesmo destoando do ponto de vista formal de seus textos, o poema segue o método que caracteriza seu trabalho – uma forte associação da memória e de seu significado, seu prazer e sua dor, reconstruídos através de imagens, sons, cheiros e sensações táteis (MILLIER, 1993), que revelam o espaço representado, mas também o valor subjetivo a ele vinculado. A presença de *Massachusetts*, a menção ao domo do prédio do governo estadual, aponta, portanto, para uma marcação do espaço – *Boston* é lugar de dor e sofrimento, onde se deu a ruptura original com o pertencimento; *Boston* é um lugar quebrado, o fluido amniótico estéril, a água morta do início do texto, empurrada para trás pelos pés da poeta, propulsionando um desencaixe que a lançou no abismo, no poço sem fim do movimento.

Assim, o passeio de pedalinho de Fowlie, num lugar tão protetor quanto o de Helena, parece ter projetado a poeta em direção ao passado, obrigando-a a reelaborar sua relação com a cidade de *Boston*, enfatizando o oco deixado pelo extravio do *isolat*. No mesmo sentido, **Minha vida de menina** parece tê-la transportado para *Great Village*, fornecendo os termos para traduzir suas experiências naquele outro canto de mundo. Em um de seus primeiros contos memorialísticos "Na Aldeia,"[135] publicado em 1953, Bishop (2011) trata dos anos em que viveu na vila canadense, começando sua narrativa com a descrição de um grito surdo que paira sobre a vila; um grito que ninguém escuta; o grito de sua mãe, levada para o hospício:

---

[133] *pontoons & pedals / peanut / my mother's had / proffered a peanut from the bag?

[134] Ungracious bird – / Ungracious, terrifying bird! / Afloat, afloat / suspended / the whole pond swayed / descended / madness & death / I saw the hole, I saw the blood. / set (designs) / The flower beds (in the same patterns) / –the State of Massachusetts seal / the State House Dome / its thinly crusted sun. / amniotic flood–

[135] In the Village.

> Um grito, o eco de um grito, paira sobre aquela vila da Nova Escócia. Ninguém o ouve; ele está lá suspenso para sempre, uma leve mancha nos límpidos céus, céus que os viajantes comparam aos da Suíça, muito escuros, muito azuis, de modo que parecem mais escuros em torno do horizonte – ou é em torno dos olhos? – a cor da floração nos pés de ulmeiro, o violeta sobre os campos de aveia; uma coisa que escurece os bosques, as águas e também o céu. O grito está suspenso assim, inaudível, na memória – no passado, no presente, e nos anos desse intervalo. Talvez, para começar, não fosse mesmo alto. Ele se instalou ali para ficar, para sempre. Seu tom seria o tom da minha vila. Toque o pára-raios no topo do campanário da igreja com a unha e você o ouvirá. [136] (BISHOP, 2011, p. 62, tradução nossa).

A descrição do grito me remete aos autofalantes postos nas torres da igreja de Diamantina, na Diamantina que Bishop visitou na década de 1950, vistos por ela com desagrado, já que são símbolos de um estilo de vida moderno que representam a degradação do lugar. Esta semelhança pode ser percebida no fragmento a seguir:

> Alguns sinos de igreja tocam e, em seguida, um grande barulho vem do alto-falante acima da porta da catedral e reverbera por toda a cidade. *Ave Maria, gratia plena*; a cidade vibra com ele e as lâmpadas no alto da cruz do lado oposto entram em atividade. É a hora do rosário, o terço de Helena, que lhe causou tanto "sofrimento" nas orações familiares e que agora é transmitido todas as noites durante o mês de Maio. Aos domingos, o mesmo alto-falante é usado para chamar as pessoas para a missa; às cinco horas ele estava tocando *The Stars and Stripes Forever*.[137] (BISHOP, 1997, p. XIX, tradução nossa).

No som do alto-falante ecoando pela cidade, impondo um convite a todos os moradores, empurrando o terço goela a baixo, Bishop parece ter encontrado a imagem que precisava para descrever o grito de sua mãe; um grito que lhe causa sofrimento, vontade de fugir, mas que está em todos os lugares. Sua dor é, portanto, traduzida na atualização da dor de Helena. Ademais, a música tocada no alto-falante da igreja, durante sua visita à cidade é a marcha patriótica dos Estados Unidos, "*The Stars and Stripes Forever*," considerada a obra prima de John Philipe Sousa, estadunidense de origem luso-espanhola, oficializada em um ato

[136] A scream, the echo of a scream, hangs over that Nova Scotian village. No one hears it; it hangs there forever, a slight stain in those pure blue skies, skies that travellers compare to those of Switzerland, too dark, too blue, so that they seem to keep on darkening a little more around the horizon - or is it around the rims of the eyes? - the color of the cloud of bloom on the elm trees, the violet on the fields of oats; something darkening over the woods and waters as well as the sky. The scream hangs like that, unheard, in memory - in the past, in the present, and those years between. It was not even loud to begin with, perhaps. It just came there to live, forever. Its pitch would be the pitch of my village. Flick the lightning rod on top of the church steeple with your fingernail and you will hear it.

[137] A few church-bells ring and then a great noise comes from the loud-speaker over the cathedral door and reverberates all over town. *Ave Maria, gratia plena*; the town vibrates with it and the light bulbs on the high cross opposite snap into activity. It is the hour of the rosary, Helena's *terço*, which caused her so much "suffering" at family prayers and which is now broadcast every evening during the month of May. On Sundays the same loud-speaker is used to draw people to mass; at five o'clock it was blaring out *The Stars and Stripes Forever.*

do congresso em 1897. Esse detalhe insinua uma relação conflituosa também com o país natal – a decadência do *isolat* se dá no contato com a cultura norte-americana, que se confunde com o grito da mãe, e, portanto, com sua loucura, revelando que o fim da proteção do isolamento se mistura, inconscientemente, com a deterioração do lugar, e com o avanço da cultura estadunidense sobre as outras partes do mundo. Nesse sentido, diferentemente de Dona Carolina, a mãe de Helena, que guia os filhos como um farol em **Minha vida de menina**, inclusive em incursões noturnas por trilhas montanhosas, empreendidas em busca do pai doente, a mãe literária que emerge de "Na Aldeia," somente um "ela," inominável, é um ponto de instabilidade, marcando os locais onde convivia com a filha com tensão, medo e insegurança. Ao invés de guiá-la, a figura materna promove o desejo de escapar de casa, de abrigar-se em tarefas cotidianas, distante das implicações inerentes a sua presença arrasadora.

Sendo assim, embora tente atrelar à *Great Village* um senso de simplicidade e plenitude perpassado pelo ambiente, por relações mais amplas, em comunidade, com parentes e vizinhos, já nesse primeiro parágrafo, os céus da vila são comparados aos céus da Suíça, muito escuros, muito azuis, revelando uma conexão assombrosa entre a mundialidade e esse pequeno pedaço de mundo. Ademais, na vila, como deixa claro no texto, a garotinha gostava mais da loja do ferreiro, onde se sentia muito em casa; um lugar escuro, cheio de sombras penduradas nas coisas e coisas nas sombras, um salão cheio de tanques para resfriar o ferro em brasa, onde as criações mais fantásticas do ferreiro Nate eram quentes demais para serem tocadas. A garotinha gostava também de levar a vaca Nety para o pasto alugado. Sempre sozinha, ladeando riachos, ela percorria trilhas montanhosas, até um canto de serra, onde, provisoriamente, era bom ficar:

> Por algum tempo, penso em não voltar mais para casa hoje, e ficar o dia inteiro aqui no pasto, onde tudo é tranquilo, brincando no riacho e subindo nos morrinhos cobertos de musgo, lá no trecho pantanoso. Mas de repente me vejo diante de uma solidão imensa, sibilante, ofuscante, e as vacas estão indo para a sombra dos pinheiros, os sinos delas batendo de leve, um por um. (BISHOP, 2014, p. 89, tradução de Britto).

Great Village é, ainda, constantemente ameaçada por interferências de outros cantos; *Boston* reaparece insistemente através de objetos vindos de lá: "cartões postais vem de um outro mundo, o mundo dos avós que enviam coisas, o mundo do perfume tão triste, e da manhã."[138] (BISHOP, 2014, p. 81, tradução de Britto). Essa relação alterada com o lugar é

[138] Pela confusão instaurada no texto, explicada mais abaixo, acredito que a garotinha fala de *Boston* não como sendo o lugar da manhã, mas o lugar do luto, e da dor.

traduzida através da condição de estrangeira, vivenciada enquanto escreveu o texto. Como mais um exemplo da tradução de sua dor através de sua situação presente, a garotinha confunde a palavra mourning [/ˈmɔːnɪŋ/], que significa luto, e a palavra morning [/ˈmɔːnɪŋ/], que significa manhã, preconizando um afastamento não só em relação ao luto vivenciado pela mãe, mas também em relação às circunstâncias em que, na infância, vivia:

> "Olhe aqui um chapéu de luto," disse minha avó, levantando um objeto grande, absoluto e preto, com grandes rosas pretas nele; pelo menos eu acho que são rosas, mesmo que pretas.
> "Lá está aquele casaco de luto que ela comprou no primeiro inverno," diz minha tia.
> Mas eu sempre acho que elas estão dizendo "manhã" em vez de "luto." Por que as pessoas usariam preto de manhã? A que horas da manhã começaria? Antes de o sol nascer?[139] (BISHOP, 201, p. 64, tradução nossa).

Em casa, na tentativa de protegê-la da instabilidade da mãe, a família envolve a criança em uma atmosfera artificializada, na qual as frases não se completam: "Ah, meu Deus. E como que...,"[140] diz a avó que "Não termina a frase."[141] (BISHOP, 2014, p. 83, tradução de Britto). Ademais, os acontecimentos não são explicados para a criança que precisa adivinhar o que pode ter acontecido: "Chego em casa e não me deixam subir a escada. Ouço minhas tias correrem de um lado para o outro, e parece que alguém deixa cair uma bacia de metal, com um som abafado, no tapete no corredor do andar de cima."[142] (BISHOP, 2014, p. 84, tradução de Britto), revelando que a casa é, na verdade, um lugar indecifrável onde tudo pode acontecer, no qual não há inteligibilidade, nem cumplicidade. Para Millier (1993), a poeta cresceu numa relação de estranhamento do mundo, forjando sua subjetividade, portanto, na relação com um vazio, com a falta de um lugar que nunca teve. Logo, a criança vive alienada, apartada das interações, da intimidade das práticas do seu grupo familiar, entre um desastre e uma quase reprimenda, iminente:

> A porta se abre. Minha tia mais nova entra no quarto. Há uma luz acesa no corredor, e todo mundo está falando ao mesmo tempo.
> "Não chore!," minha tia quase grita comigo. "É só um incêndio. Lá longe. Não vai machucar você, não. Não chore!"[143]

---

[139] "Here's a morning hat," says my grandmother, holding up something large, sheer, and black, with large black roses on it; at least I guess they are roses, even if black.
"There's that mourning coat she got the first winter," says my aunt.
But always I think they are saying "morning." Why, in the morning, did one put on black? How early in the morning did one begin? Before the sun came up?

[140] "Oh dear. And how is –"

[141] And she breaks off.

[142] Back home, I am not allowed to go upstairs. I hear my aunts running back and forth and something like a tin washbasin falls bump in the carpeted upstairs hall.

[143] The door opens. My younger aunt comes in. There is a lamp lit in the hall and everyone is talking at once.

A porta se abre para um corredor, um ponto intermediário entre o espaço da intimidade e os outros cômodos da casa, sugerindo que a solução encontrada pela criança é esse posicionamento enviesado, transitório, entre um lugar e outro. Alegoricamente, a imagem do corredor é extremamente significativa, apontando para uma cisão na relação com o meio, experimentada a partir de um interstício. Bishop representa, portanto, um tipo de exílio, que para Bianchi (2005), não é só a ausência de um lugar, mas a carência dele; um estado de consciência em que o sujeito deseja estar em outra parte, na qual se sinta pertencente; um estado de alienação no qual a consciência está em necessidade de outro lugar, sempre em errância, ciente de que está lá onde não mais está. A consciência, portanto, está sempre projetada em direção à outra parte, quase nunca um 'aqui'. Assim, quando se sente acolhida, tranquila, está isolada, num pasto ou em uma oficina onde não pode tocar nas coisas. Quando deveria poder tocar, na relação com os parentes, a criança se sente afastada e, pelo esforço de proteção empreendido pelos familiares, ignorada. Seu lugar, por conseguinte, pelo excesso de lugares que vão se sobrepondo é nenhum lugar, jamais se sentindo completamente acolhida.

Sobre *Great Village*, na entrevista que concedeu a Ashley Brown,[144] Bishop diz ter morado lá durante a Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1917, dos três aos seis anos de idade, frequentando a vila esporadicamente depois disso. Em outra entrevista,[145] assim como no texto literário em destaque, ela afirma que costumava levar as vacas para o pasto. Diante dos fatos apresentados, sua pouca idade e o curto período de tempo em que ficou na vila, levando em consideração ainda que sua mãe foi internada definitivamente em 1916, quando Bishop tinha somente cinco anos, as memórias representadas dificilmente remetem a experiências contemporâneas – é difícil pensar em uma menina de no máximo seis anos conduzindo uma vaca numa montanha qualquer da Nova Escócia. De qualquer forma, na reconstrução desse lugar, a poeta costura uma colcha de retalhos que, como nos lembra Klinger (2012, p. 40), em reflexão sobre o pensamento de Foucault, é um cuidado consigo, uma forma de obter conhecimento de si, e ainda, extrapolando o pensamento do teórico francês, nas sociedades midiáticas que a pesquisadora estuda, é também uma forma de produzir um efeito, tanto no "sentido de resultado quanto de impressão ou sensação," um "efeito de autenticidade ou efeito de real," artístico, e insistentemente articulado na obra de Elizabeth Bishop, inclusive através da articulação de dados autobiográficos com o literário.

"Don't cry!" my aunt almost shouts at me. "It's just a fire. Way up the road. It isn't going to hurt you. Don't cry!"
[144] Org. Monteiro (2013).
[145] Org. Monteiro (2013).

Em "Gwendolyn," também publicado em 1953, Bishop (2011) retorna à infância e fala sobre Gwendolyn Appletree,[146] particularmente, sobre três momentos em que essa garotinha figurou em sua vida: quando se conheceram; quando ela morreu e foi velada, e depois quando, junto com seu primo Billy, enterrou uma boneca como se sepultasse a amiga de cujo velório não participou. No conto, a avó da pequena Elizabeth era muito generosa quando a menina estava doente; dava-lhe sua cesta de botões, sua bolsa de retalhos, na qual encontrava os mesmos tecidos das roupas que a avó usava, e das roupas usadas por outros membros da família. De todos os objetos de sua progenitora, seu preferido era uma colcha de retalhos nos quais a matriarca bordava o nome e algum outro detalhe do dono do tecido; em cada pedaço, o nome de um amigo, de um vizinho, de um parente, etc., costurados juntos em um tipo de cobertor. A garotinha que, então, aprendia a ler, decodificava os registros ornados nos pedaços de pano e reconhecia, através do tecido, os conhecidos de sua avó. Acometida por uma crise de bronquite, a neta recebe, para seu deleite e assombro, uma boneca gasta pelo tempo, cujo nome não era mais lembrado. Seus defeitos só reforçam o encantamento da garotinha; a folga em seus patins, por exemplo, na visão da personagem, combinava com a personalidade da boneca. Ela era uma verdadeira companhia para a criança convalescente, e fazia todas as outras parecerem toscas e infantis. Na última parte do texto, já em um ótimo estado de saúde, a narradora é deixada na casa de uma tia, cerca de um mês após o funeral de sua amiga, para brincar com o primo Billy, enquanto os avós visitam outra parenta. As crianças optam pela amplidão do quintal da casa, mais interessante, onde sentiam todo o charme de estarem sozinhas e de não serem observadas. No quintal,

> A tarde longa e ensolarada se fez entre várias brincadeiras, discussões e reconciliações. Nós sugamos água de copos de geleia em canudos de cebolinha até ficarmos impregnados do cheiro deles; brigamos pela posse de insetos em caixas de fósforos. Para me provocar, deliberadamente, Billy pisou numa das caixas, esmagando seu habitante – plano. Quando fizemos as pazes após esse ato de violência, nós nos sentamos e ficamos algum tempo conversando, sem propósito, falando sobre morte em geral, como seria ir para o céu, mas estávamos ficando entediados e imprudentes, e por fim fiz uma coisa terrível: entrei em casa, fui até o quarto de minha tia Mary e voltei com a boneca aposentada, embrulhada em papel de seda. Billy jamais a vira, e ficou tão impressionado com ela quanto eu havia ficado.[147] (BISHOP, 2011, p. 75, tradução nossa).

[146] A personagem é inspirada em Gwendolyn Patriquin que, segundo Marshall (2017), era uma menina frágil, e muito bonita com quem Bishop brincava na Nova Escócia; morta em razão de uma diabetes não tratada.

[147] Various diversions, quarrels, and reconciliations made up the long, sunny afternoon. We sucked water from jelly glasses through chive straws until we reeked of them, and fought for the possession of insects in matchboxes. To tease me, Billy deliberately stepped on one of the boxes and crushed its inhabitant flat. When we had made up after this violence, we sat and talked for a while, desultorily, about death in general, and going to Heaven, but we were growing a little bored and reckless, and finally I did something really bad: I went in the

Depois de realizar uma cirurgia abdominal na boneca, as crianças tiveram a ideia de enfeitá-la com flores. E, sem saber como a associação com Gwendolyn começa, as duas passam a chamar o brinquedo pelo nome da amiga, eventualmente decidindo que aquele será seu enterro. Os avós retornam, e interrompem a cerimônia. "Billy foi mandado direto pra casa, e eu não me lembro agora que coisa terrível aconteceu comigo"[148] (*ibid.*, p. 76, tradução nossa), diz a narradora. No conto, o espaço externo é onde o luto se processa, e onde se realiza a reconciliação entre a vida e a morte, em detrimento da casa, lugar onde ocorre a punição. Como nos lembra Yi-Fu Tuan (2014), estamos agarrados ao lugar, à casa, que via de regra significa segurança e conforto, mas precisamos da liberdade do espaço. Em Bishop, o interesse das personagens na exploração do espaço exterior, sempre mais agradável, inverte essa relação mais frequente. Desse modo, mesmo em tudo vibrando o vínculo e a conexão histórica, construídos no cotidiano familiar, a casa, o lugar, não é suficiente – o interesse no espaço exterior está sempre ali, colocando-a na soleira da porta, entre a casa e a rua, sempre pronta para evadir-se. Para Jarraway (1998), essas memórias revelam uma imagem que aterrorizou seus avós paternos: a figura da mulher fora do sistema, deslizando entre posições de feminilidade, verificável na imagem da neta, única filha do primogênito, correndo de pés descalços na vila, comendo na mesa com adultos, e bebendo chá. De qualquer forma, a garotinha continua em queda, escorregando no espaço, sem jamais fixar-se em lugar algum.

Embora tenha publicado somente esses três registros autobiográficos em prosa no começo da década de 1950, neste mesmo período a poeta escreveu versões razoavelmente acabadas de outras memórias que também demonstram sua relação alterada com o lugar, seja ele qual for, e indiciam a presença subliminar de **Minha vida de menina** em suas elucubrações literárias. No conto "A ratinha do campo,"[149] publicado em 1961, por exemplo, Bishop (BISHOP, 2011, p. 106, tradução de Britto) retoma a estória do ratinho do campo e do ratinho da cidade, atribuída ao escritor grego Esopo. Na fábula, após ter convidado um amigo para visitá-lo, o ratinho do campo recebe também um convite; visitar a cidade onde mora seu amigo a fim de ver a fartura em que vive. Esse outro lugar, contudo, é cheio de perigos que expõem a vida do convidado ao risco constante de morte. Ao resgatar esta fábula no título de seu conto, Bishop estabelece uma identificação entre sua vida e a vida do ratinho, que, similar à vida de Helena, vivia feliz, com simplicidade, e sem medo; um ratinho que preferia o

house and upstairs to my Aunt Mary's bedroom and brought down the tissue-paper-wrapped, retired doll. Billy had never seen her before and was as impressed with her as I had been.

[148] Billy was sent straight home and I don't remember now what awful thing happened to me.

[149] The Country Mouse

pertencimento e a tranquilidade a qualquer forma de fartura e riqueza. Nesse sentido, como pode ser dito a partir de Berger (2003), o ratinho do campo é mais um índice do reconhecimento de sua própria condição. Em seu conto, Bishop narra a estória de sua transferência de *Great Village* para a casa dos avós paternos em *Boston*, reforçando a ideia de que, em sua trajetória, não há um ponto de retorno, já que não há segurança, conforto, nem acolhimento em lugar algum. Nesse sentido, com um novo deslocamento, dessa vez, para uma casa onde não queria ficar, a narrativa ratifica a relação social peculiar que lhe era consubstancial. No texto, a escritora representa o desejo de ter continuado em *Great Village*, na casa dos avós maternos, e a angústia em relação a sua transferência forçada para os Estados Unidos:

> Eu fui trazida de volta sem consulta e contra a minha vontade para a casa na qual meu pai havia nascido, para ser salva de uma vida de pobreza e provincianismo, uma vida de pés descalços, de pudins de sebo, de escolas insalubres revestidas de pedras de ardósia, talvez, para ser salva, até mesmo, dos erres invertidos da família de minha mãe. Com esse surpreendente par de novos avós, poucas semanas atrás não mais que um par de nomes, uma vida nova estava prestes a começar. Era um dia que parecia incluir meses dentro dele, ou até anos, todo um passado desconhecido que eu me fiz sentir que devia conhecer, e um estranho, imprevisível futuro.[150] (BISHOP, 2011, p. 89, tradução nossa).

A garotinha não consegue acomodar-se de modo confortável à nova realidade. Na nova casa, ela não tinha seus desejos e necessidades reconhecidos e as coisas com as quais se identificava, trazidas da Nova Escócia, e até seus erres invertidos, eram sistematicamente rejeitadas por esses familiares de quem pouco sabia. A cumplicidade entre a menina e esse núcleo familiar não se concretiza, impossibilitando o estabelecimento de uma relação afetiva de pertencimento. Como nota Przybycien (2015), na introdução que fez para **Minha vida de menina**, Bishop, na tentativa de criar conexões entre a menina e o público leitor, destaca a origem inglesa da família paterna de Helena. No diário, no entanto, as aparições desse núcleo são raras e, quase sempre, marcadas por conflitos. Helena se sente bem na casa da mãe de sua mãe, onde é pertencente. De modo similar, em seu próprio conto, Bishop explora suas sensações em relação aos diferentes lados de sua família. O modo como apresenta os pais de seu pai ilustra muito bem isso; usa "esse avô"[151] e "essa avó"[152] (BISHOP, 2011, p. 86,

[150] I had been bought back unconsulted and against my wishes to the house my father had been born in, to be saved from a life of poverty and provincialism, bare feet, suet puddings, unsanitary school slates, perhaps even from the inverted *r*'s of my mother's family. With this surprising extra set of grandparents, until a few weeks ago no more than names, a new life was about to begin. It was a day that seemed to include months in it, or even years, a whole unknown past I was made to feel I should have known about, and a strange, unpredictable future.
[151] this grandfather
[152] this grandmother

tradução nossa), termos que remetem a qualquer um, para reforçar o estranhamento daqueles parentes que não são seus. Essa escolha implica um distanciamento que fica mais evidente quando "essa avó" é comparada com "minha avó"[153] (*ibid*.), a avó materna, a quem se refere utilizando o adjetivo possessivo minha. A criança, portanto, se recusa a adjetivar, a apropriar-se desse novo contexto, no qual a ausência de carinho e cuidado vibra na escolha do léxico que descreve as ações das personagens, interpondo uma fissura instransponível entre a menina e os parentes que viviam nessa nova casa. No fragmento ele "varreu a avó pra fora do caminho"[154] (BISHOP, 2011, p. 86, tradução nossa), por exemplo, a expressão varreu, denuncia a falta de afeto com que seus parentes se tratavam; sua avó foi varrida, como lixo, para fora do caminho pelo avô, descrito como um deus [*god-like*] de ombros estranhos, blasfemador, e impetuoso. Nele, a única coisa que parecia natural e familiar era o olho estrábico que lembra a garotinha do olho de vidro da avó materna; da sua avó que ficara na casa da Nova Escócia, junto com todo um passado que deveria ser esquecido, pensa a menina.

Conforme Marshall (2017), em um livro baseado em cartas, recém-descobertas, enviadas por Bishop para sua psiquiatra e para três de suas companheiras, nesse novo canto, na residência de John e Sarah Bishop, lugar onde quase todos os filhos morriam, cinco de oito, três na infância, a menina adoeceu. Para o avô, essa sucessão de infortúnios era resultante da inabilidade de Sarah, que não sabia nada sobre crianças (*ibid*.). No entanto, nem o avô, nem o tio Jack, um dos filhos que restaram, sabia quando uma piada sobre o jeito da menina de seis anos se tornava assustadora; os dois adoravam provocá-la, gostavam de ameaçá-la, e ainda de excluí-la (*ibid*.). Quando o tio veio para ficar, e instalou-se na casa, Elizabeth sentiu-se aterrorizada: "eu fiquei morta de medo dele e ele não gostava de mim,"[155] escreveu Bishop em uma das cartas (*ibid*., p. 16, tradução nossa). Num outro exemplo da complexidade da relação com esse núcleo familiar, segundo Quinn (2006, p. 246), Florence,[156] a tia paterna de Elizabeth Bishop, figura de forma proeminente no conto "A ratinha do campo," particularmente na última parte, em que é chamada de Tia Jenny. No conto, a narradora afirma que foi levada pela tia a uma visita ao consultório do dentista, onde foi deixada na sala de espera, folheando a *National Geographic*. Quase quinze anos antes da publicação do poema "Na Sala de Espera," de **Geografia III**, ela descreve a antessala em

[153] my grandmother
[154] swept Grandma out of the way
[155] I was scared to death of him and he didn't like me.
[156] Segundo Quinn (2006), o poema "Na Sala de Espera" foi baseado em uma visita ao dentista feita pela tia Florence, acompanhada da pequena Elizabeth. No poema, a tia Consuelo é descrita como boboca.

termos muito próximos aos do poema. Sobre Florence, em uma carta escrita em 21 de maio de 1956 para Pearl Kazin, logo após ter ganhado o Prêmio Pulitzer, Bishop diz:

> Minha tia Florence, a mais velha, deu uma entrevista ao jornal de *Worcester*, e com a ambivalência característica da família anunciou que eu teria dado uma grande pianista (Eu acredito que ela nunca me escutou tocando piano uma única vez), e que "muita, muita gente não gosta da poesia dela, é óbvio," e que ela era minha "parente viva mais próxima," insultando, assim, duas tias vivinhas do outro lado da família...[157] (BISHOP, 1995, p. 318, tradução nossa).

Voltando ao conto "A ratinha do campo," a sensação de inadequação a esse novo espaço se fortalece na forma como descreve a nova casa; um lugar triste, escuro, velho e grande, com alterações em sua arquitetura original que desconsideravam seu estilo colonial pré-revolucionário, formando uma espécie de Frankenstein arquitetônico, preservado a todo custo, assim como os dentes do avô. Por sua localização em uma antiga área agrícola, a casa não compunha o cenário urbano, nem o rural. É uma casa estranha, onde a narradora explora seus cômodos como uma gata – sorrateira, silenciosa, e solitária. Seu espaço preferido é a sala da frente, raramente utilizada pelos outros membros da família. Foi o cachorro Beppo, um *Boston bullterrier*, de sua tia Jenny, que adotou a garotinha; ela se percebe no mesmo nível em que ele. Para Ferreira (2005), os elementos comuns entre homem e animal revelam também suas diferenças e semelhanças. Em outros termos, é a partir dessa identificação que Bishop se reconhece, e reconhece também sua posição naquele lugar. Nesse sentido, um evento vivido por Beppo é revelador do efeito da casa sobre sua subjetividade:

> Uma vez quando eu estava brincando com Beppo, ele desapareceu e não respondia a meus gritos. Finalmente foi encontrado, sentado no armário cabisbaixo e sozinho, olhando a parede. Ele estava se punindo. Depois nós descobrimos uma pequena poça de vômito no conservatório. Naturalmente, antes disso, ninguém o havia punido por seus ataques de gastrite; era tudo ideia sua, seu sentimento de culpa tipicamente Bostoniano.[158] (Bishop, 2011, p. 91, tradução nossa).

Através desse acontecimento, a narradora fala dos sentimentos que ela própria desenvolveu em *Boston*: uma forte culpa, uma forte excentricidade e uma consequente sensação de não pertencimento. Tudo isso é reforçado em outras passagens do mesmo texto:

---

[157] My elderly Aunt Florence gave an interview to the *Worcester* newspaper, and with true family ambivalence announced that I would have made a great piano player (I don't believe she ever heard me play the piano once) and that 'lots & lots of people don't like her poetry, of course,' and that she was my 'closest living relative,' thereby insulting two perfectly good live aunts on the other side of the family...

[158] Once when I was playing with him, he disappeared and would not answer my calls. Finally he was found, seated gloomily by himself in the closet, facing the wall. He was punishing himself. We later found a smallish puddle of vomit in the conservatory. No one had ever before punished him for his attacks of gastritis, naturally; it was all his own idea, his peculiar Bostonian sense of guilt.

as bonecas que levou de sua casa, tidas como velhas e inadequadas pela avó, foram todas substituídas por bonecas novas; uma das quais, adquirida para a viagem de trem que a levou da Nova Escócia, foi, pela avó, vestida com roupas monocromáticas escuras e nomeada com o nome Drussilla, tão desagradável que a garotinha chamava-a apenas de "a boneca"[159] (*ibid*., p. 88). Desse modo, a menina não conseguia simplesmente ser/pertencer ao lugar, como é explicitado no fragmento abaixo:

> Sim, eu estava começando a gostar um pouco de mim mesma, se ao menos vovó não tivesse aquele modo confuso de falar. Era quase como se brincássemos de casinha. Ela falava sobre "vovó" e sobre "garotinhas" e "pais" e sobre "ser boa" – coisas que antes eu nunca tinha considerado em abstrato, ou raramente na terceira pessoa. Parecia existir muito, muito mais em ser uma garotinha do que eu havia percebido: a expectativa de ser daquele jeito estava começando a me deprimir. E então ela dizia, "Onde está sua boneca? Onde está Drussilla?"[160] (BISHOP, 2011, p. 88, tradução nossa).

Ao falar de modo tão abstrato sobre ser uma garotinha, a avó instaura na pequena Elizabeth uma forte sensação de artificialidade; a previsão de tornar-se outra começava a deprimi-la. Esse processo de educação desconsidera o ser e passa a ser pautado no dever de ser: o dever de ser boa, de ser decente; o dever de ser educada, etc. Pertencer a esse lugar seria, portanto, uma negação daquilo que já era. Sendo assim, questionada por uma amiga sobre o paradeiro de seus pais, a pequena Elizabeth mente:

> Eu disse que meu pai tinha morrido; eu não me lembro de jamais tê-lo visto. E a minha mãe? Eu pensei por um momento e depois disse com uma voz emocionada: "Ela foi embora e me deixou... Ela morreu, também." Emma ficou impressionada e sensibilizada, e eu me odiei. Foi a primeira vez que eu menti deliberadamente e conscientemente, e a primeira vez que eu tive noção da falsidade e do grande poder da sentimentalidade – apesar de não conhecer a palavra. Minha mãe não estava morta. Ela estava em um sanatório, em um outro "surto nervoso" prolongado. Eu não soube naquele momento, e ainda não sei, se foi por vergonha que eu menti, ou por uma horrível necessidade de empatia, encenando meu papel triste e romântico. Mas o sentimento de auto-desagrado, de onde quer tenha vindo, era real demais. Eu pulei, para sair do meu *self* monstruoso que eu não conseguia impedir de mentir.[161] (BISHOP, 2011, p. 98, tradução nossa).

---

[159] the doll

[160] Yes, I was beginning to enjoy my*self* a little, if only Grandma hadn't had such a confusing way of talking. It was almost as if we were playing house. She would speak of "grandma" and "little girls" and "fathers" and "being good" – things I had never before considered in the abstract, or rarely in the third person. In particular, there seemed to be much, much more to being a "little girl" than I had realized: the prospect was beginning to depress me. And now she said, "Where's your doll? Where's Drussila?"

[161] I said my father was dead; I didn't ever remember seeing him. What about my mother? I thought for a moment and then I said in a sentimental voice: "She went away and left me... She died, too." Emma was impressed and sympathetic, and I loathed my*self*. It was the first time I had lied deliberately and consciously, and the first time I was aware of falsity and the great power of sentimentality – although I didn't know the word. My mother was not dead. She was in a sanatorium, in another prolonged "nervous breakdown." I didn't know then, and still don't, wether it was from shame I lied, or from a hideous craving for sympathy, playing up my sad

Para Millier (1993), na casa desses avós, Bishop se tornou alérgica a quase tudo, em seu interior e também no quintal; desenvolveu bronquite, asma e eczema, apresentando até mesmo sintomas da dança de São Vito, ou coreia reumática de Sydenham (do grego *khorea*, dança), um distúrbio neurológico que afeta a coordenação motora de crianças com febre reumática, ocasionando movimentos involuntários que dificultam a locomoção. A casa de *Great Village*, no entanto, já era um espaço do qual evadia, marcado pela tensão, pelo desejo de estar só, por desvios frequentes em forma de longas caminhadas solitárias. Mesmo assim, a nova remoção reforça um processo de exclusão e de identificação temporária com os excêntricos da segunda casa – os criados suecos, o cachorro, os espaços subutilizados, que ao longo da vida da escritora vai se acentuando. Essa tomada de posição em relação à realidade a configura como um sujeito marginal, um tipo *gauche* e descentrado; por um lado, afastada do centro familiar/social, deslocada e desenraizada, e, por outro lado, incompatível com o meio sociocultural (MARTINS, 2006). Assim, o deslocamento e o espaço esvaziado são sempre a melhor opção – um mal necessário, resultante da ruptura original, uma intoxicação que decompõe o lugar como porto seguro e instaura uma outra relação com o espaço vivenciado.

Já Helena Morley, a garotinha de **Minha vida de menina**, embora suba em bananeiras e decida vez por outra esconder-se no topo das árvores do quintal, não vive a necessidade de evadir-se, nem muito menos um autodesprezo. O desejo de furtar-se do espaço imediato, quando ocorre, é geralmente provocado por alguma tia solteirona, algum primo distante; parentes também do lado paterno da família. A casa de Helena, sua mãe extremamente protetora, a casa de sua avó materna, a matriarca, sempre cuidadosa e apaixonada por ela, são refúgios adorados pela menina. Nesses abrigos, as mulheres da família respeitam as crises de riso da garotinha e das negrinhas alforriadas na mesa do jantar com parcimônia, e entendem sua necessidade de comprar, vez por outra, um vestido novo, uma prenda qualquer. Em casa, Helena se sente a mais graciosa, a preferida da avó, da mãe e, depois, de todos os pretendentes – ela se descobre extremamente bonita olhando num espelho, vendo sua imagem refletida.

A decomposição do e no lugar, na casa, representada por Bishop, implica em um afastamento das interações do grupo; como água e óleo, suas personagens não se misturam organicamente com o meio, são indissolúveis, e vivenciam uma "estranhíssima noção de mal," como diria Deleuze (2002, p.37) que, em uma análise da correspondência mantida por

---

romantic plight. But the feeling of *self*-distaste, whatever it came from, was only too real. I jumped up, to get away from my monstrous *self* that I could not keep from lying.

Espinosa, percebe que o filósofo entende mal como uma espécie de intoxicação que decompõe uma determinada relação e impõe o risco de compor outras. Sendo assim, pode-se dizer que as perdas do pai e da mãe para a insanidade induziram sua remoção para o Canadá, e também ensaiaram um estágio geral de deslocamento, repetido sistematicamente em sua vida, libertando a poeta de qualquer posição fixa sobre a qual pudesse ter construído sua subjetividade (JARRAWAY, 1998), instituindo um tipo de relação com o espaço, um mal, em certo sentido, que a forçava a sempre empreender novos deslocamentos. Esses vestígios são uma dimensão não dita e não escrita de sua subjetividade, que, para ser compreendida, exige um retorno à sua infância e juventude; um retorno àquele lugar do Canadá, cuja influência é profundamente constitutiva de sua identidade e cuja perda é uma instância implícita de seus textos e de sua subjetividade espectral (*ibid*.). Acredito, no entanto, que esse retorno deve se dar não para um país, mas para o não-lugar, onde Bishop viveu e de onde contou sua estória.

Pouco tempo depois de ser removida de *Great Village*, Bishop é levada da casa dos avós paternos para a casa da tia, em Revere, subúrbio de *Boston*, um bairro de imigrantes, principalmente, italianos e irlandeses pobres. Nesse novo canto, as fronteiras entre o lugar, "específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado," onde práticas particulares nos moldam e nos formam e "com as quais nossas identidades estão estritamente ligadas" (HALL, 2015, p. 41), fundem-se claramente com as características do espaço, comprimindo *Great Village*, *Boston*, e todo o mundo numa espacialidade marcada pela interpenetrabilidade de relações sociais distantes entre si. Nesse sentido, pensando a partir de **Minha vida de menina**, a ilusão do *isolat* se desfaz, dissolvendo *Great Village* e Diamantina dentro do mundo, numa realidade que, atualmente, e cada vez mais, marca as relações entre as pessoas e os lugares. Para Hall (*ibid*., p. 42), há o colapso "das identidades culturais fortes," produzindo "a fragmentação dos códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos, aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença e no pluralismo cultural." Ilustrando perfeitamente, essa relação alterada com o lugar, seu mal, conforme Deleuze, em "A Sra. Sullivan no andar de baixo"[162] (BISHOP, 2006, p. 197, tradução nossa), texto publicado somente em ***Edgar Allan Poe and the Juke-Box***, Bishop encerra a representação dessa primeira etapa de sua trajetória de deslocamento, só concluída no começo da adolescência quando deixa as casas de parentes e vai estudar em um colégio interno. No conto inacabado de aproximadamente dez páginas, a poeta retoma experiências tidas na casa da tia e do marido, comprada com auxílio do avô

[162] Mrs. Sullivan Downstairs

paterno, John Bishop, onde a garotinha morou por alguns anos. Bishop chega, assim, num lugar feito de outros, igualmente insatisfatório e cruelmente mal-acabado:

> Eles moravam no apartamento de cima de uma casa feita para duas famílias nos arredores de uma cidade velha mas tremendamente feia ao norte de *Boston*. A casa foi construída, eu acho, por volta de 1905 ou 10; ela era revestida de ripas de madeira, pintadas com um amarelo sujo, com bordas brancas, um teto côncavo cujo cheiro de alcatrão inundava-a no tempo muito quente, pequenas janelas de sacada na frente e do lado, e na parte de trás, de madeira, duas "piazzas," como eram chamadas: escadarias abertas e paliçadas, gaiolas desajeitadas de madeira. [...] A escadaria de trás, com dois lances, descia passando pela porta dos fundos da Senhora Sullivan.[163] (BISHOP, 2006, p. 197-198, tradução nossa).

Depois de descrever pequenos detalhes do interior da casa, inclusive arquitetônicos, como se observasse sua planta baixa, Bishop descreve a vizinhança: "Era uma parte pobre-intermediário de uma cidade muito pobre; a maioria das casas era desse tipo, ou de quatro apartamentos ao invés de dois, ou algumas vezes da altura de três andares."[164] (*ibid*., p. 198). Embora algumas das edificações tivessem jardim, geralmente quando pertenciam a homens mais jovens e com mais energia, não se fazia nenhum esforço para embelezá-los. Da casa onde morava, se tinha uma vista do bairro: "Nós tínhamos uma 'vista'"[165] (*ibid*., p. 198). Da sacada da sala de jantar, abrindo-se as cortinas, podia-se ver "um vale recheado com outras casas feias, mal planejadas e descuidadas, terrenos vazios, sobre duas ou três colinas que sempre pareciam marrons, embora devessem ser verdes de vez em quando."[166] (*ibid*., p. 198). A narradora percebe que, apesar de decepcionante, a vista que tinham parecia ser uma coisa extremamente importante:

> meu tio sempre a mostrava para os visitantes e parecia bastante orgulhoso dela. Eu acho que por um longo tempo eu pensei que uma 'vista' fosse qualquer colina que se pudesse ver sem muita obstrução, ou talvez somente vivendo em qualquer último andar – certamente não tinha nada a ver com natureza ou estética.[167] (*ibid*., p. 198, tradução nossa).

---

[163] They lived in the upstairs apartment of a two-family house on the outskirts of an old but hideously ugly city north of *Boston*. The house had been built, I suppose, around 1905 or 10; it was clapboard, painted a dirty yellow, with white trim, a concave roof the tar of which smelt right through in very hot weather, small bay windows front and side, and on the back two wooden "piazzas" as they were called: open staircases and palings, clumsy wooden cages. [...] The narrow back staircase with two turns in it descended past Mrs. Sullivan's back door.

[164] It was a medium-poor section of a very poor town; most of the houses were of this type, or of four apartments instead of two, or sometimes three stories high.

[165] We had a"view."

[166] a valley filled with other ugly houses, hit or miss, and vacant lots, onto two or three rolling hills that always seemed to be brown, although they must have been green at times

[167] my uncle always showed it to visitors and seemed quite proud of it. I think for a long time I thought that a 'view' was any hill one could see without too much obstruction, or perhaps just living on any top floor –it certainly had nothing to do with nature or esthetics.

Mais adiante no texto, depois de descrever as assustadoras lâmpadas a gás que a tia ascendia todas as noites, a narradora diz lembrar-se do fogão a gás *Magee Ideal* e, embora não restando muitas coisas para mencionar, diz lembrar-se de cada móvel da casa e até da louça. Juntas, ela e a tia tinham um sonho em comum; as duas sonhavam em trocar as coisas velhas por objetos novos, vistos nos jornais de *Boston*. Nessas circunstâncias, até os canários sonhavam em melhorar de vida. Dickie, o macho, tinha uma gaiola melhor. Sendo assim, sempre que eram soltos para banharem-se ou para voar, Sweetie, a fêmea, usurpava a gaiola de Dickie, agarrando-se ao poleiro até ser retirada a força pela tia. Antes de Sweetie, havia outra fêmea, Sister, provavelmente uma noiva para Dickie. Ela era mais jovem, mais feliz, mas, por uma razão desconhecida, os ovos, muito esperados na casa, tanto quanto muitas outras coisas na vida das duas mulheres, nunca vieram. Sister tinha "crises de fúria, de frustração ou talvez de desespero nas quais ela gritava de novo e de novo com Dickie ou com a gente – e minha tia dizia com firmeza, 'Se você não parar, Sister, você vai para o armário.'"[168] (*ibid*., p. 199). Em resposta, a ave fêmea gritava de novo com ela, "e era sacudida para a prateleira dentro do armário, no escuro, por uma hora."[169] (*ibid*., p. 199). Depois do castigo, Sister aparecia mal humorada, mas quieta, alegrando-se quase que imediatamente.

Através dos pássaros, Bishop aborda questões relacionadas ao que pode ter vivido nesse novo lugar; sua tia não teve filhos biológicos, e viveu uma relação bastante abusiva com o marido, também canadense, Tio George. O castigo do canário fêmea sugere não só a sujeição da tia a condições ruins de vida, mas também a repressão da sexualidade da garotinha, empurrada para dentro do armário, metaforizando o tipo de vínculo abusivo característico dessa nova família, na qual, as mulheres se unem pela necessidade de manter vivo o sonho de que a vida pode ser melhor, mais agradável, e menos sofrida. Essa abordagem obliqua da condição da mulher perpassa o texto, sugerindo que esse ambiente era repressor e simbolicamente violento, destituindo as duas mulheres, em casa, de seu lugar de acolhimento. Segundo Marshall (2017), nesse lugar, Bishop sofreu abusos físicos, sexuais, e psicológicos. Em carta a sua psiquiatra, a poeta diz que não esqueceu que seu tio, *Uncle* George, antigo diretor da escola primária em *Great Village*, com quem sua tia Maud se casou antes de se mudarem para *Boston*, era um homem muito alto, e que um dia: "agarrou-a pelos cabelos e a

[168] spells of rage, frustration or so perhaps despair in which she shrieked over and over at Dickie or at us – and my aunt would say firmly, "If you don't stop, Sister, you are going in the closet."
[169] and was whisked off to the shelf in the closet in the dark for an hour.

perdurou sobre o corrimão, pra fora da varanda do segundo andar"[170] (*ibid.*, p. 18, tradução nossa). "Tudo diversão boa e limpa,"[171] satiriza Bishop (BISHOP *apud* MARSHALL, 2017, p. 18, tradução nossa). Algumas vezes, a biógrafa descreve, Elizabeth Bishop:

> esquecia, e algumas vezes lembrava, quão insistente, naqueles primeiros dias, *Uncle* George Shepherdson era em dar-lhe banho, como ele a acariciava até – 'de repente, muito desconfortável' – ela sabia que ele não estava dando-lhe 'um banho atipicamente minucioso,' e se esquivava de seus dedos investigativos. Depois, ele parou de dar-lhe banho, ou ela não mais se lembrava de tê-los recebido.[172] (*ibid.*, p. 18, tradução nossa).

Em "A Sra. Sullivan no andar de baixo," a narradora se volta novamente para a vizinhança, ocupando-se, inicialmente, dos imigrantes italianos, que viviam como se ainda fossem camponeses em vilas antigas da Sicília, criando galinhas, bodes, plantando videiras, produzindo vinho e cultivando tomates; tarefas que ocupavam os dias das mulheres que, normalmente, também colhiam dentes de leões, numa recriação do mundo que reproduzia o ideal distante, perdido na nova terra, no exílio. Embora os italianos produzissem seu próprio vinho, a bebedeira era conduzida pelos irlandeses. No período ao qual se refere no texto, um beco sem saída, entre a casa e a rua, a garotinha encontrava refúgio na leitura, de todos os títulos da biblioteca da tia; ela lia mais e mais, principalmente, quando os ataques de fúria de seu tio aconteciam (MARSHALL, 2017). A garotinha lia os contos dos irmãos Grimm e de Andersen e "imaginava que não era mais uma mera órfã, mas uma princesa encantada, vivendo na miserável Revere 'apenas temporariamente.'"[173] (*ibid.*, p. 21, tradução nossa). Com essa estratégia, Elizabeth Bishop sintetiza o mal que vive, furtando-se do espaço imediato através da ascensção a uma quimera, num movimento cujo resultado é a transformação desse outro canto em uma casa de segundo grau, em um lugar onde se demora como forma de evitar as agruras do lugar, de Revere, de *Boston*, da casa dos avós, da casa dos tios, etc., abrindo uma fenda que permite a sobreposição de outros lugares, precários e marcados pela mesma triangulação com o sonho, mantendo-a protegida, afastada, numa ligação interina e sempre prestes a se repetir, a desfazer-se e a se refazer, colocando o cotidiano entre parênteses.

Para Harrison (1999), as experiências traumáticas da infância a transformaram em uma estrangeira em todos os lugares, sujeitando-a a condições experimentadas, normalmente, por

[170] grabbed her by the hair and dangled her over the railing of the second-story balcony.
[171] All in good clean-fun.
[172] she forgot, and sometimes she remembered, how in those first weeks Uncle George Shepherdson insisted on drawing her bath, how he fondled her until – "suddenly very uncomfortable" – she knew he wasn't simply giving her "an unusual thorough washing," and she twisted away from his probing fingers. He stopped giving her baths then, or she remembered no more of them.
[173] and imagined she was no mere orphan, but a fairy princess living in squalid Revere "just temporarily."

um viajante; um senso de deslocamento, de transitoriedade e de incerteza em relação ao que acontecerá e para onde irá depois. Dessa forma, se há uma herança do lugar, ela é a pulsão pelo deslocamento que se fortalece ao longo do tempo, colocando-a em sintonia com uma rede social não insular, nem rígida. Desse modo, Elizabeth Bishop herda do mundo não a gênese em um *isolat*, reforçada num contato com a sua ordem, seus valores e sua episteme, mas a disposição para perder-se, num movimento que desloca sua construção identitária da tradicional relação com um território habitado e a dilui em uma malha muito mais ampla; um rio que se lança no mar. Nesses relatos, portanto, percebe-se que o deslocamento se torna uma sensação permanente, um traço de sua personalidade. Sendo assim, os versos finais do poema "Questões de viagem"[174] (BISHOP, 2011, p. 227, tradução de Britto), publicado no livro homônimo – "Aqui, ali... Não teria sido melhor ficar em casa, / onde quer que isso seja?"[175] (*ibid*., p. 231) – demonstram o reconhecimento franco de sua condição de *homeless*, sem casa, sem lugar, de forma tão vívida que transmitem a sensação de que está confortável nessa condição (HARRISON, 1999), que, em verdade, foi forjada num embate violento com o mundo, e como estratégia de sobrevivência. Posto isto, o verso de "Crusoé na Inglaterra,"[176] de **Geografia III**, "Feito em casa, feito em casa! E quem não é?"[177], é uma grande ironia, já que, para além da ideia de ter sido feita em um lugar específico, como parece sugerir, a poeta questiona a existência de uma casa, um lugar como origem, desvinculando sua identidade, sua experiência de um território específico, de um *isolat*, que hipoteticamente determinaria os trilhos sobre os quais a vida deveria acontecer, optando pela abertura de infinitos caminhos.

A inexistência de um único lugar, de uma origem, coloca a poeta em uma viagem contínua, na qual o movimento ocupa o oco deixado pela ausência do *isolat*. Sendo assim, iniciada com uma ruptura que desarticula o processo de sedimentação da consciência histórica e ativa um processo de formação da identidade na vivência entre culturas, como diria Walter (2012), a reelaboração de seu passado é feita a partir de escombros coletados ao longo do tempo, sendo impossível regressar a gênese, já que a própria gênese é reconstruída de um ponto distante no tempo e no espaço. Sua *Great Village*, assim como *Boston*, portanto, são codificações de imagens e pensamentos que funcionam como um ato de resistência à perda do lugar, à desterritorialização, num esforço de reconstrução da história via memória (WALTER, 2009), que, curiosamente, deixa ainda mais evidente a falta desse lugar, essa carência crônica. No Brasil, a poeta encontra a rede simbólica necessária para narrar, pela primeira vez, seu

[174] Questions of Travel
[175] And here, or there... Should we have stayed at home, wherever that may be?
[176] Crusoe in England
[177] Home-made, home-made! But aren't we all?

mito pessoal, reforçando sua condição de fora de lugar, sua busca por uma neutralidade, e suas identificações recorrentes com sujeitos também deslocados. Sendo assim, o Brasil, o Brasil literário, **Minha vida de menina**, principalmente, está fortemente presente na reelaboração de sua infância, não sendo possível determinar exatamente a profundidade dessa presença, assim como não é possível confirmar a veracidade dos fatos narrados, mas perceber, nessa literatura, o mesmo "de novo" e "de novo," num incessante exercício do mesmo, que também marca suas representações do tempo presente, permeando suas visões do mundo.

3 O NÃO-LUGAR DA RATINHA DO CAMPO

3.1 O OLHAR QUEBRADO: ESPAÇO, LUGAR E NÃO-LUGAR

For the eye altering alters all.
(William Blake)

Em ***Elizabeth Bishop:*** *Nova Scotia's "Home-made" Poet*, livro publicado com apoio do Governo do Canadá, através do *Canada Book Fund*, Sandra Barry (2011) reconhece que outras partes do mundo, notadamente os Estados Unidos e o Brasil, podem reclamar uma relação especial com Elizabeth Bishop, mas assume, mesmo assim, o objetivo de demonstrar que a poeta foi feita em *Great Village*, recuperando seus vínculos familiares, históricos e literários com aquele pedaço de mundo. No primeiro capítulo, "Ancestrais e emigração"[178] (BARRY, 2011, tradução nossa), a pesquisadora, membro do conselho dirigente da *Elizabeth Bishop Society of Nova Scotia*, desenha a árvore genealógica de Bishop, e o resultado, inesperadamente, desfaz a ilusão de *Great Village* enquanto *isolat*, enquanto lugar antropológico, já que escancara o movimento, e demonstra não somente a breve permanência da poeta na vila, mas a de toda a família. O grupo familiar descrito é composto de imigrantes ingleses, estadunidenses, de marinheiros e até de prováveis *Vikings.* E todos estão ali transitoriamente; mesmo os parentes mais próximos, eventualmente, deslocaram-se: sua mãe e tias foram para os Estados Unidos para estudar e só uma das três irmãs voltou a morar na vila; na velhice, sua avó mudou-se para Montreal, onde foi viver com uma filha, até morrer em abril de 1931. Dessa maneira, Barry destaca não apenas a genealogia da escritora, mas o papel do trânsito e do movimento no relato de construção da vila, e na formação da própria família, desestabilizando a noção de lugar, perpassada, quase sempre, pela ideia de cultura no singular ou específica de um meio, como diria Certeau (2012), em seu **A Cultura no Plural**.

Como pontua Barry, Bishop tinha especial interesse nos *Hutchinsons*, o tronco *viking* de sua família, exatamente naqueles que viviam mais acentuadamente a mobilidade, o comércio com outros povos, e a transposição de fronteiras como parte de sua história, recontando as narrativas de seu bisavô explorador para amigos e entrevistadores inúmeras vezes:

[178] Ancestors and Emigration

> Elizabeth era completamente fascinada pelos *Hutchinsons*, a família mais próxima do mar e da navegação. Seu bisavô viajou os oceanos do mar em um barco de três mastros. Em uma entrevista de 1978 ela disse a escritora Scheila Hale que ele era 'um capitão do mar que circunavegou o cabo Horn até o Rio tomando exatamente a mesma rota que eu tomei quando fui para lá a primeira vez.'[179] (BARRY, 2011, p.14, tradução nossa).

A poeta, portanto, reafirma a fragilidade de seu vínculo com o lugar, sugerindo uma abertura para o movimento, para o que está além, que de tão intensa implica em uma permanente sensação de que tudo é provisório, como pode ser inferido em uma das últimas entrevistas que concedeu, a Elizabeth Spires,[180] da *Paris Review* (1978):

> [...] Meus parentes, eu acho que se sentiram tão compadecidos com essa criança que tentaram fazer o melhor. E acho que fizeram. Eu vivi com meus avós na Nova Escócia. Depois, vivi com meus avós em *Worcester*, *Massachusetts*, muito brevemente, e fiquei terrivelmente doente. Isso foi quando eu tinha seis ou sete anos. Depois vivi com a irmã mais velha da minha mãe em *Boston*. Eu costumava ir à Nova Escócia no verão. Quando eu tinha doze ou treze anos eu melhorei o bastante para acampar no verão em Wellfleet até que fui para a escola quando tinha quinze ou dezesseis. Minha tia era muito devotada a mim e ela era terrivelmente legal. Ela se casou e não teve filhos. Mas minha relação com meus parentes – eu sempre fui uma espécie de hóspede e eu acho que sempre me senti assim.[181]

No mesmo sentido, em entrevista concedida a Jim Bross,[182] em 1976, Bishop disse se sentir sem país, insistindo que iria para qualquer lugar se lhe dessem uma passagem, reiterando sua identificação com a figura do viajante, sem destino certo, que flana, em oposição à figura do passageiro, que sabe para onde vai. Dessa forma, a própria poeta desmitifica sua relação com um lugar, impossibilitando a aceitação da ideia de um vínculo com uma parte única do espaço, a não ser que se tome o trânsito, a mobilidade e a migração como características próprias daquela parte do Canadá, gerando sempre novos migrantes, sujeitos nômades, alóctones que não se fixam. Este argumento, entretanto, vai de encontro à ideia de laço enraizado com um território, que pressupõe o lugar como uma área circunscrita,

---

[179] Elizabeth was most fascinated by the Hutchinsons, the family most closely connected to the sea and seafaring. Her great-grandfather travelled the worlds' ocean in a barque. In a 1978 interview she told the writer Scheila Hale that he was "a sea captain who sailed around the Horn to Rio along exactly the same route I took when I first went there."

[180] Org. Monteiro (2013).

[181] My relatives, I think they all felt so sorry for this child that they tried to do their very best. And I think they did. I lived with my grandparents in Nova Scotia. Then I lived with the ones in *Worcester*, Massachusetts, very briefly, and got terribly sick. This was when I was six and seven. Then I lived with my mother's older sister in *Boston*. I used to go to Nova Scotia for the summer. When I was twelve or thirteen I was improved enough to go to summer camp at Wellfleet until I went away to school when I was fifteen or sixteen. My aunt was devoted to me and she was awfully nice. She was married and had no children. But my relationship with my relatives - I was always a sort of a guest, and I think I've always felt like that.

[182] **Leituras em público assustam Elizabeth Bishop,** entrevista concedida a Jim Bross, originalmente publicada em 1976, na *Normam Transcript*, em 11 de abril, p. 1. Tradução de Carolina Barcellos. Org. Monteiro (2013).

isolada, em um tempo-espaço, um tipo de ilha, um total, que existe apenas na fantasia de um lugar fundado e, incessantemente, refundador, impossível na experiência de Elizabeth Bishop, que, insistentemente, reafirma sua desconexão com o lugar, qualquer que seja ele, instalando-se, assim, em outra posição, caracterizada pela pluralização das referências (HALL, 2015).

Em seu ***Space and Place:*** *the perspective of experience*, Yi-Fu Tuan (2014) defende que existe uma tendência de encontrar, de observar nas coisas a forma de organização do espaço que existe no lugar onde habitamos. Ilustrando sua teoria, o pesquisador chinês menciona o caso dos índios Dakota que projetam círculos em quase todos os cantos, dos ninhos dos pássaros até o curso das estrelas cadentes, e o caso dos povos indígenas do sudoeste norte-americano que tendem a encontrar evidências de formas geométricas regulares no que veem. As formas encontradas nas coisas refletem modos de organização espacial, formas de pensar a disposição dos elementos que compõem o meio habitado, que reverberam no modo como o indivíduo vê o mundo. Ou, como Bishop registrou em um caderno em 1935, em um navio rumo à Europa, "O horizonte parece ter formato de navio – a forma da coisa na qual você eventualmente esteja..."[183] (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 86, tradução nossa). Sendo assim, enxerga-se não só o dado sensível, mas também um jeito de organizar o mundo vivido, construído através do contato com uma episteme, existente num certo espaço-tempo histórico. Em outros termos, a forma como se enxerga é produzida em função da interação com um lugar; o detalhe observado, a perspectiva e o foco são marcas pessoais, bem como indícios de uma posição social consubstancial ao indivíduo – enxerga-se, assim, também a posição que se habita no mundo. Logo, a ausência de um vínculo com um lugar também deve interferir na visão, nas representações daquele que vive esta experiência, permitindo pensar a carência dessa relação a partir dos detalhes observados na paisagem, e ainda a partir da forma de organização espacial, normalmente, projetada pelo sujeito no que percebe no cenário.

Tomando como ponto de partida o poema "Santarém," publicado em 1979, num barco, o enunciador sente vontade de permanecer por algum tempo na cidade. Na tarde dourada que experimentava, ele queria mais que tudo ficar ali, na confluência dos rios Amazonas e Tapajós, "fluindo, majestosos, silenciosos, para o leste"[184] (BISHOP, 2012, p. 373, tradução de Britto). Observando a paisagem, ele nota que: "De repente haviam surgido casas, pessoas e um monte de / barcos vira-latas zanzando de um lado pro outro / sob um céu de nuvens lindas, iluminadas por baixo, / tudo dourado, brunindo em um dos lados, / tudo claro, alegre,

[183] The horizon seems to be boat shaped – the shape of whatever you're on....
[184] grandly, silently flowing, flowing east.

descontraído – pelo menos parecia."[185] (*ibid*.). Nessa recomposição multidimensional da paisagem, o enunciador enfatiza não só o movimento do barco, revelando e alterando o cenário, inserindo novos elementos na vista, mas também a disparidade entre os vários elementos que, tranquilamente, vão se juntando, compondo um todo maior, não homogêneo, extremamente complexo. Observando a espacialidade que se forma, o enunciador, apartado e em movimento, julga o que vê, acrescentando sua opinião sobre o canto de mundo que se abre diante de seus olhos:

> Gostei do lugar; gostei da ideia do lugar.
> Dois rios. No jardim do Éden
> não brotavam dois rios? Não, eram quatro,
> e divergiam. Aqui, só dois,
> e se juntando. Mesmo perante a tentação
> de alguma interpretação literária
> do tipo vida/morte, certo/errado, macho/fêmea
> – tais conceitos se teriam resolvido, dissolvido, de imediato
> naquela aquática, deslumbrante dialética.[186]
> (BISHOP, 2012, p. 373, tradução de Britto).

O encantamento do turista está na percepção de que os rios, mesmo confluindo, escapam aos binarismos típicos das nossas interpretações; ele pontua que naquele encontro, uma deslumbrante dialética aquática, o próprio encontro é o espetáculo, invalidando nossos conceitos e tentativas de compreensão. Na cidade que se apresenta, o enunciador vê um mirante em frente à catedral, quase caindo no rio, e acrescenta vegetação e mais alguns elementos ao cenário; palmeiras e flamboiãs floridos, em brasa viva, somam-se a edifícios, meios de transporte, pessoas, etc., reconstruindo poeticamente a cidade, a partir de detalhes tão pequenos quanto "Os cascos de zebus, os pés das pessoas / afundavam na areia dourada, / amortecidos pela areia dourada, / e quase não se ouvia outro som / que não rangidos e xof, xof, xof."[187] (*ibid*., p. 375). Em seguida, ele recria a efervescência do lugar, "[...] gente / sempre mudando de ideia, embarcando, / desembarcando, em barquinhos desajeitados"[188] (*ibid*.), e menciona a presença de descendentes de confederados, emigrados do sul dos Estados Unidos para o Pará depois da Guerra da Secessão, a fim de manterem no Brasil os

[185] Suddenly there'd been houses, people, and lots of mongrel / riverboats skittering back and forth / under a sky of gorgeous, under-lit clouds, / with everything gilded, burnished along one side, / and everything bright, cheerful, casual – or so it looked. /
[186] I liked the place; I liked the idea of the place. / Two rivers. Hadn't two rivers sprung / from the Garden of Eden? No, that was four / and they'd diverged. Here only two / and coming together. Even if one were tempted / to literary interpretations / such as: life/death, right/wrong, male/female / – such notions would have resolved, dissolved, straight off / in that watery, dazzling dialectic.
[187] The zebus' hooves, the people's feet / waded in golden sand, / dampered by golden sand, / so that almost the only sounds / were creaks and shush, shush, shush.
[188] people / all apparently changing their minds, embarking, / disembarking, rowing clumsy dories.

escravos que não mais podiam ter lá; além de olhos azuis ocasionais e nomes ingleses, eles deixaram remos com tolete, que se diferenciam dos remos amazônicos, soltos e mais curtos, por terem um sistema que os fixa ao barco. Ele vê um grupo de dez freiras embarcadas, acenando do transporte fluvial, cheio de redes de pesca, que partia em direção a um afluente de rio, perdido ninguém sabe onde. E acrescenta, ao cenário, gaiolas oscilantes, e uma vaca numa barca, ruminando calmamente, enquanto era levada para ser casada em outro lugar.

A voz enunciativa narra, então, um evento ocorrido cerca de duas semanas antes; num dia de tempestade, um raio atingiu a torre da catedral lascando-a de cima a baixo em zigue-zague – "um milagre," afirma. Na torre, o enunciador vê uma rachadura – um sinal da fragmentação da experiência no mundo recente que está também no sujeito. A casa do padre, bem ao lado da catedral, também fora atingida e sua cama de latão, a única da cidade, ficou preta, completamente galvanizada. A voz diz: "Graças a deus – ele estava em Belém"[189] (BISHOP, 2012, p. 376, tradução de Britto), insinuando que a casa não é um espaço tão seguro quanto parece ser. No zanzado dos barcos no rio e no movimento das pessoas que entram e saem dos transportes ancorados, há um zigue-zague, em forma de rachão que se vê também na fissura da torre e, implicitamente, no dano à casa do pároco. Essa rachadura implica abertura da identidade para novas possibilidades, o que na tradição estadunidense é fruto do Pragmatismo de Ralph Waldo Emerson (JARRAWAY, 2015). Essa peculiaridade pode ser vista já nos primeiros textos da literatura estadunidense, que apontam para a destruição da casa, a fragmentação do lugar, e da experiência localizada, como um fenômeno necessário à expansão do *self*, que se realiza através da busca por outro lugar, por uma terra, em certo sentido, prometida. Esse é o caso, por exemplo, da composição "Aqui seguem alguns versos sobre o incêndio de nossa casa, 10 de Julho, 1666,"[190] de Anne Bradstreet (2017, tradução nossa). Num contexto puritano, Bradstreet, uma das primeiras escritoras dos Estados Unidos, apresenta o incêndio de sua casa também como uma alegoria de seu desejo contido de seguir sua vontade e de expandir-se, indiciando que, na tradição que então se formava, o refúgio está fora do lugar, na busca ou na viagem, mesmo que interior, para outro canto.

No texto de Bradstreet, acordada por sons estranhos e assustadores, a voz do poema supracitado espera que ninguém note que os ruídos e gritos de fogo são também provenientes de seu desejo. Apesar do medo que sente, a mulher clama por Deus, acreditando que ele intercederá e a endireitará, não a deixando sem socorro: "Então, saindo de casa, um espaço eu contemplo / As chamas transformam, minha casa, em templo. / E quando não pude mais

[189] *Graças a deus* – he'd been in Belém.
[190] Here follow some verses upon the burning of our house, July 10, 1666

vislumbrar, / Dele, que deu e tirou, o nome passei a clamar / vendo, por ele, meus bens postos em pó"[191] (*ibid*.). Religiosa, a mulher se conforma, sabendo que a casa não era sua, mas um presente de Deus, e espera, confiante, que uma outra morada lhe seja dada. Mesmo assim, ao passar perto das ruínas de sua antiga casa destruída pelo fogo, "Meus olhos sofridos ao lado se lançaram / E aqui e ali lugares divisaram"[192] (*ibid*.), sugerindo que a construção danificada, também símbolo da opressão encontrada no lugar, divide e racha a subjetividade, projetando-a para outras partes, distantes do ambiente imediato. Bishop, por sua vez, não só danifica a casa, o lugar, como politiza a ruptura, transformando a quebra em uma garantia da diferença num mundo que não restitui o paraíso, como acreditaria Bradstreet, nem garante a transcendência, como propõe Ralph Waldo Emerson. Dessa maneira, a partir de Giard (2016, p. 14), o rompimento da casa pode ser evidência de uma busca por "um espaço de movimentação onde possa surgir uma liberdade," restando-lhe a transformação do mundo em um espetáculo, no qual a escritora projeta uma cisão, visível ou iminente, evidenciando um afastamento do meio, e um desvio do jogo social que acontece, quase sempre, em outros cantos, em ambientes costurados a partir de resíduos de outras partes do espaço todo maior.

De volta ao barco, o enunciador encontra um companheiro de viagem, Mr. Swan, um holandês, muito simpático, que queria ver a Amazônia antes de morrer; ele olha para a mesma igreja, sinal de um milagre para a sua interlocutora, e pergunta, "Que coisa feia é essa?"[193] (BISHOP, 2012, p. 377, tradução de Britto). Sem resposta do enunciador, instaura-se uma distância, uma rachadura também na interação, que separa e permite a convivência com o diferente, sem equalizá-lo; a fenda continua sendo um prodígio para um, e uma coisa feia para o outro, instalando um abismo entre os dois sujeitos, que não necessariamente deve ser transposto por uma tentativa de convencimento – os dois continuam lado a lado, sem acordo, num sinal que, embora trivial, é absurdamente representativo do distanciamento de Elizabeth Bishop no e do mundo. Curiosamente, em uma carta escrita para Jerome Mazzaro em 27 de abril de 1978, Bishop diz: "'Santarém' aconteceu, exatamente daquele jeito, uma tarde de verdade & um lugar real, e um Sr. Swan real que disse aquilo – ele não é um compósito de jeito algum."[194] (BISHOP, 1994, p. 621, tradução nossa). No fragmento, Bishop fala do 'material' que usou para articular o poema, que remete a experiências tidas em uma mesma

[191] Then, coming out, behold a space / The flame consume my dwelling place. / And when I could no longer look, / I blest His name that gave and took, / That laid my goods now in the dust.
[192] My sorrowing eyes aside did cast / And here and there the places spy
[193] What's that ugly thing?
[194] "Santarém" happened, just like that, a real evening & a real place, and a real Mr. Swan who said that it is not a composite at all.

parte do espaço. Santarém, contudo, seja o poema, seja a cidade paraense, só pode ser compósito, ou melhor, sedimento; nos dois casos, o lugar é um micromundo cerzido de outros, expondo, sem vergonha, suas suturas. Apesar do que diz na carta, Millier (1993, p. 534, tradução nossa) nota que:

> 'Santarém' é outro poema tardio de Elizabeth com origens muito anteriores, e os esboços entre seus papeis registram seu desenvolvimento quase comicamente – as primeiras duas linhas passam de "Claro que eu posso estar lembrando tudo errado / depois de dois anos" para "depois de cinco anos," e para "depois de oito anos," até ela abandonar a contagem e substituí-la por "depois, depois de – quantos anos mesmo?[195]

Além da presença dessas alterações realizadas ao longo do tempo, o poema é, particularmente, interessante porque explora a rachadura visualmente, e também enquanto atitude, repercutindo uma posição enviesada no mundo e, nele, projetada, que já aparecia em suas memórias; remoendo diferentes momentos, a poeta recolhe as migalhas da recordação, talvez se importando mais com a sensação da experiência do que com a precisão dos fatos. Em outros termos, o enunciador organiza a realidade observada, projetando a rachadura sobre as pessoas, sobre os elementos da paisagem, etc., e a rachadura também está nele, que quer ficar na cidade, mas volta para o barco, descendo e subindo no transporte, num movimento de zigue-zague que fissura sua própria vontade, seu desejo, sua individualidade. Curiosamente, na correspondência acima mencionada, falando do seu processo de composição poético, Bishop diz:

> Bem, é preciso um número infinito de coisas se juntando, esquecidas ou quase esquecidas, livros, o sonho da noite de ontem, experiências passadas e presentes – para fazer um poema. Os cenários, ou descrições, de meus poemas são quase invariavelmente somente fatos, simplesmente – ou tão próximos aos fatos quanto eu posso escrevê-los. Mas, como eu disse, é fascinante que meu poema desperte em você todas aquelas referências literárias![196] (BISHOP, 1994, p. 621, tradução nossa).

Algumas linhas antes, no entanto, Bishop nega as relações de seus textos com obras literárias de outros escritores: "Eu jamais pensei em **Alice no País das Maravilhas** em conexão com "Crusoé na Inglaterra." Eu não acredito que eu tenha jamais lido **O Pequeno**

---

[195] "*Santarém*" is another of Elizabeth's late poems with very early origins, and the drafts among her papers chronicle its development almost comically – the first two lines move from "Of course I may be remembering it all wrong / after two years" to "after five years" to "after eight years," until she abandons the count for "after, after – how many years?

[196] Well, it takes an infinite number of things coming together, forgotten, or almost forgotten, books, last night's dream, experiences past and present – to make a poem. The settings, or descriptions, of my poems are almost invariably just plain facts – or as close to the facts as I can write them. But, as I said, it is fascinating that my poem should arouse in you all those literary references!

Príncipe & quando eu escrevi o poema eu não tinha relido **Robinson Crusoé** por pelo menos 20 anos."[197] (*ibid*.). E completa: "Eu jamais ouvi falar de Katherine May Peek e nem de muitos dos outros escritores que você menciona – ou não os li, nem mesmo **Éclogas** de Virgílio! Você me reduz ao analfabetismo!"[198] (*ibid*.). Embora também sugira ironia, essa indecisão, esse é e não é, esse movimento de vai e vem, desloca a poeta da certeza, deixando-a no meio do caminho, num vão, insistentemente projetado no mundo e reencontrado em seu trabalho; uma posição construída no jogo entre duas coisas: o lugar e o espaço, que para ser pensado requer uma discussão sobre os conceitos de lugar, de espaço, e também de não-lugar.

Para Santos (1988, p.10), o espaço é um conjunto indissociável composto, de um lado, por objetos geográficos, naturais e sociais e, por outro, pela "vida que os prende, que os preenche e os anima"; cada elemento do todo maior, cada forma presente no espaço contém e ao mesmo tempo está contida nele (SANTOS, 1986). Obviamente, o espaço não é uniforme, nem acabado, podendo ser compreendido como um processo de "tornar-se," uma "espacialização" que existe enquanto confluência, interrupção e coagulação de fluxos para o qual não existe uma "última instância" (HAESBAERT; BRUCE, 2002), sendo sempre possível uma nova reconfiguração. Em "Santarém," o movimento que desloca o turista através do rio, insere na paisagem uma série de elementos, naturais e humanos, que compõem um conjunto maior. Conforme o barco se desloca, Santarém se desenha, viva, animada por uma gente, por uma paisagem, diante dos olhos do enunciador, em conexões que liga a cidade a uma rede de outros lugares que também alteram a forma como a vida acontece naquele pedaço de Amazônia. No poema, a rede formada pela cidade paraense, viva, em ebulição, e pelos outros lugares que se encontram nela, mesmo que lá não estejam, pode ser tomada como metáfora da ideia de espaço. Enquanto isso, as particularidades de Santarém, localizadas no tempo-espaço, formam o lugar, que embora seja geralmente pensado como isolado e distante, é um tipo de experiência que, no mundo contemporâneo, tem-se diluído na rede maior de forma cada vez mais rápida, numa dinâmica que nos instala em uma cisão entre as duas coisas. Essa posição intermediária, ocupada pelo turista, por sua vez, constitui o não-lugar, que nos permite existir em ambientes caracterizados, não somente pela vivência do turismo, mas sobretudo pela "atmosfera social que se tornou progressivamente irrespirável. Essa circulação anêmica, esse ar viciado, muitos observadores os diagnosticaram na nossa situação" (CERTEAU, 2012, p. 24), na qual precisamos enfrentar a descrença, a violência, a

[197] I never dreamed of *Alice in Wonderland* in connection with *'Crusoe in England*.' I don't believe I ever read *The Little Prince* & when I wrote the poem I hadn't re-read Robinson Crusoe for at leat 20 years.
[198] I never heard of Katherine May Peek and many other writers you mention – or haven't read them, not even Virgil's *Eclogues*! You reduce me to illiteracy!

insatisfação e o tédio, e seguir caminhos, guiados por sonhos solitários, acreditando ser possível libertar-se da apatia do lugar, tornando-se mais livre. Isso acontece, contudo, no meio de multidões de outros, também em busca, fadados a reencontrem a mesma-outra condição; similar mas nunca igual, exatamente, compondo um conjunto de formas de viver sem paraíso.

No poema "Galos"[199] (BISHOP, 2012, p. 129, tradução de Britto), por exemplo, publicado pela primeira vez em 21 de abril de 1941 na revista *New Republic*, e depois no livro **Norte & Sul**, a poeta metaforiza uma forma de compreensão do espaço que explica, em certo sentido, a fissura na torre, representado as noções de espaço e de lugar, e a forma de experimentação do mundo vivido a partir da distância, entre uma coisa e outra. No texto, o enunciador fala de um galo, representação do humano no poema, que de baixo da janela, às quatro da madrugada, abre a manhã com o seu cacarejo, fazendo ecoar junto à cerca do quintal outro galo, que se une a um terceiro, insistente e longínquo. Assim como o movimento de deslocamento do barco no poema "Santarém," os cocoricós desenham uma rede, inserindo no meio representado elementos naturais, sociais, humanos, e uma ordem que mantém e organiza o modo como se realiza a vida no ambiente construído:

> 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.[200] (*ibid.*).

A cada novo cocoricó, novos elementos são inseridos formando um conjunto, uma ordem de coisas, onde a vida acontece. Essa ordem é imposta no grito, no poder invisível que têm alguns galos de subjugar casas, hortas, igrejas, etc., submetendo e aterrorizando a todos; ela define funções, redesenha mapas-múndi, diante de sujeitos indefesos, submetidos a uma organização que implica dinâmicas e atitudes, imputadas por galos poderosos que, como

[199] Roosters

[200] At four o'clock / in the gun-metal blue dark / we hear the first crow of the first cock / just below / the gun-metal blue window / and immediately there is an echo / off in the distance, / then one from the backyeard fence, / then one, with horrible insistence, / grates like a wet match / from the broccoli patch, / flares, and all over town begins to catch.

alfinetes de vidro colorido num mapa, proclamam a propriedade das coisas, constituindo o espaço, e, consequentemente, sujeitando a vida de cada galináceo. Nessa espécie de universo indeterminado, meio abstrato, meio concreto, existem referências contextualizadas responsáveis pela atribuição de concretude aos pequenos fragmentos do todo – os lugares, que, por conseguinte, são onde se "manifestam os desequilíbrios, as situações de conflito, e as tendências da sociedade," responsáveis pelo estabelecimento de uma "identidade histórica que liga o homem ao local onde se processa a vida" (CARLOS, 2007, p.22). O espaço, portanto, se configura como um todo maior no qual as realizações humanas aconteceriam e que, em razão das pressões exercidas em diferentes níveis, se fragmentaria em partes menores. A vida se realiza nessas pequenas partes do universo maior abstrato, particularizadas a partir das relações sociais, que geram uma malha de significados e sentidos originados de um processo histórico e cultural singular em cada fragmento, mas conectado com as forças do todo maior.

Em certo sentido, a forma que se vê nos elementos do espaço é construída na relação direta com um canto de mundo, indiciando, como sugere Walter (2012, p. 140), uma adesão a uma ordem, uma anuência à "maneira como as pessoas habitam um lugar – seu imaginário, episteme cultural, língua, gestos, maneira de falar, vestir, etc." Juntos esses pequenos recortes constituem agrupamentos maiores, formando vilas, cidades, países, etc., espacialidades que podem sempre ser pensadas como lugares ou como espaço, unidos em uma rede sistêmica que tem leis e normas próprias que, como lembra Roberto da DaMatta (1997, p. 13), em seu **A casa e a rua**: "se obviamente precisam dos indivíduos para se concretizar, ditam a esses indivíduos como é que devem ser atualizadas e materializadas," determinando padrões de atuação que devem ser seguidos e transferidos nas relações sociais, aos quais, eventualmente, nem todos aderem. Retomando a metáfora fornecida por Bishop, o todo meio abstrato se concretiza de modo particular em cada fragmento do espaço, compondo um conjunto de pedaços menores: galinheiros; igrejas, etc., cada uma com suas especificidades, cada um constituindo um lugar que atribui concretude às práticas socioculturais daqueles que ali vivem, mas em relação com o todo maior, com o espaço. No poema, o enunciador fala de um cocoricó horrível, que acende e incendeia toda a cidade, impondo no grito um "deslocamento em perspectiva"[201] (BISHOP, 2011, p. 130, tradução nossa), uma destruição do elo com o meio que caracteriza o lugar. A guerra, que então acontecia, impõe uma nova configuração espacial, com a qual não necessariamente se assente. Nesse sentido, enquanto um galo vítima

[201] Displacement in perspective.

da destruição compulsória reage com uma disposição heroica para enfrentar o mundo sozinho, outro, combalido, sem penas, se junta ao excremento na calçada, indiferente ao novo arranjo.

No texto, a poeta enfatiza essa postura de indiferença e apatia ao meio, de negação do lugar, sobretudo enquanto postura. Bishop cria uma imagem quase fotográfica do galo caído no chão, invadida por um tempo diferente: seu canto esquecido, com olhos ensanguentados, inerte, enquanto suas penas arrancadas flutuam de um ponto acima do nível do solo; seu corpo, junto ao excremento, sugere um tipo de abandono de si, de desconexão. O uso da palavra *fallen*, "caído" em português, permite estabelecer, inclusive, uma relação entre esse galo e a ideia de anjo caído, em inglês *fallen angel*, o anjo rebelde expulso do paraíso, para onde não pode mais regressar, obrigado a instalar-se num mundo insatisfatório, compensado com visões de um além (KRISTEVA, 1994), ou de um "outro mundo," como defende DaMatta (1997, p. 18), um *elsewhere* (LEVITAS, 1990), vivendo, portanto, em casa mas sem casa, sem paraíso, e em desacordo com o espaço social, também na rua, mas, ainda assim, no espaço e no lugar, dentro deles, e em relação com eles, num tipo de interação na qual o lugar funciona como um propulsor de movimento, um impulso para um outro canto de mundo, no espaço, um estágio intermediário na trajetória de devir, que nunca se fecha completamente.

Nesse caso, há uma erosão do vínculo afetivo com o meio que implica uma não adesão às novas práticas culturais que se instalam. Essa deterioração ocorre em razão de uma não anuência ao poder que redefine a ordem, e também à própria ordem, inviabilizando as chances de se reestabelecer uma continuidade afetiva com o ambiente, num movimento de negação que se dá, principalmente, enquanto postura, enquanto tentativa de superar o desenraizamento através de sua transformação em segunda pátria, em novo lugar. Sem relações interpessoais afetivas afirmativas, e sem práticas orgânicas vinculantes, essa nova esfera das espacialiades configura-se enquanto não-lugar, enquanto artificialização; uma estratégia que se inicia com rupturas impostas frequentemente por condições de vida que expulsam o indivíduo do contexto com o qual está familiarizado, lançando-o em um mundo do desconhecido, onde não necessariamente é bom estar. A calçada ocupada pelo galo caído, entre a rua e a casa, recuperando a metáfora do livro de DaMatta (1997), é simbolicamente importante, já que é um interstício, um *ex*-lugar, no sentido de afastado de, mas ainda em relação à, que caracterizaria esse tipo de interação com o meio, com o território – a relação com o não-lugar, que nega o lugar através de um desvio, de modo que o indivíduo se vê como expectador de um espetáculo que não lhe interessa de fato, numa experiência em que o espaço é invadido

pelo tempo, desarticulando a inteligibilidade histórica, relacional e identitária do indivíduo com o meio, colocando-o em uma posição afastada do lugar, mas com ele interrelacioanada.

Na calçada, a vida existe sem habitar o lugar, existe enquanto passagem e movimento, o que acarretaria um afastamento das práticas, das gramáticas da rua e também da casa, do espaço e do lugar, desarticulando "a rede de significados e sentidos que são tecidos pela história e cultura civilizatória que produz a identidade homem-lugar, que no plano do vivido vincula-se ao conhecido-reconhecido" (CARLOS, 2007, p. 22), numa postura que empurra o sujeito em direção ao espaço, mas o mantém, de modo precáario, conectado ao lugar. A ligação que se estabelece entre o homem e o meio sociocultural e geográfico, desse modo, é vivenciada enquanto entre-lugar, enquanto par estrutural "constituído e constituinte na própria dinâmica de sua relação" (DAMATTA, 1997, p. 16), predecessora e, simultaneamente, sucessora de caminhos, bifurcações paradoxais, de reconstrução ou de deterioração de laços, de agarramento ou de desfazimento de vínculos – uma beira de abismo, de onde se pode pular no precipício, nos fluxos do espaço, da rua, ou tornar a casa, a segurança. Dessa forma, pode-se viver destituído e dentro do insuportável, como a poeta deixa claro: "Qual direito tem vocês de nos dar / comandos e nos dizer como viver, / de gritar 'Aqui!' e 'Aqui!' / e nos despertar aqui onde estão o amor malquisto, a arrogância e a guerra?"[202] (BISHOP, 2011, p. 37, tradução nossa). Sem resposta, contudo, mais adiante no texto, através de uma referência ao apóstolo Pedro – "*gallus canit; flet Petrus*"[203] (*ibid*., p. 39) –, o poema sugere que essa recusa, essa negação é também uma estratégia de sobrevivência que permite a continuidade da existência, mesmo em condições adversas, recriando, da dor da traição, inegável esperança:

> [...] Há inescapável esperança, o pivô;
>
> sim, e lá as lágrimas de Pedro,
> que escorrem galo abaixo,
> e ornamentam suas esporas.
>
> Incrustado em pranto,
> como uma relíquia medieval,
> ele espera. Pedro, coitado, de coração dolorido,
>
> ainda não pode imaginar
> que aqueles cocoricós podem ainda abençoar,
> seu galo maldito pode vir a significar perdão,
>
> um novo cata-vento,
> na basílica e no celeiro,

[202] what right have you to give / commands and tell us how to live, / cry "Here!" and "Here!" / and wake us here where are unwanted love, conceit and war?
[203] O galo canta; Pedro chora.

e que fora do Latrão

sempre haverá de existir
um galo de bronze num pilar
para que as pessoas e o Papa possam ver

que mesmo o Príncipe
dos Apóstolos foi há muito tempo
perdoado, e para convencer

toda a igreja
que 'eu nego, nego, e nego'
não é tudo que os galos gritam.[204]
(BISHOP, 2011, p. 39-40, tradução nossa).

Com sua ambivalência característica, no poema, assim como na narrativa bíblica, a poeta faz Pedro revezar suas versões: amigo e discípulo, traidor e inimigo, o arrependido amargurado, e, finalmente, o perdoado, sugerindo que a negação também pode ser uma virada na relação que se tem com o lugar, e com o espaço, colocando esse momento como um ponto crucial na fabricação de todo um outro mundo; um mundo porvir que sem esse não, não existiria. Negar o lugar, portanto, é virar as costas e abrir a porta, sair e colocar-se em relação com o desconhecido e o inseguro, permitindo que o tempo aja, destruindo e recriando posições. Em Bishop, no entanto, essa saída não é absoluta, mas uma debilitação dos laços com o lugar, e uma tentativa de se por em conexão com redes mais amplas, com outras formas de agir, que se não liberta totalmente, permite a recriação de modos de vida alternativos, a renovação e a reinvenção do cotidiano que, com o tempo, tende a tornar-se, outra vez, conhecido, seguro, confortável, entediante, exaustivo, e propulsor de novos deslocamentos.

Para Yi-Fu Tuan (2012), o ser humano experimenta e compreende o mundo vivido a partir de uma relação construída ao longo do tempo. Via de regra, estamos agarrados ao lugar, mas necessitamos de espaço, sendo ambas experiências construídas através da manipulação sensorial do ambiente. Nessa perspectiva, o lugar significa ambiente desbravado, apreendido, no qual se encontra conforto, estabilidade; é um tipo de objeto que adquire concretude através de sua incorporação pelos sentidos. O espaço, por sua vez, é experimentado como tendo "vão no qual se mover"[205] (*ibid.*, tradução nossa), como uma distância entre um lugar e outro, que implica em abertura, liberdade, perigos, e instabilidade. Bishop, contudo, inverte essas

[204] There is inescapable hope, the pivot; / yes, and there Peter's tears / run down our chanticleer's / sides and gem his spurs. / Tear-encrusted thick / as a medieval relic / he waits. Poor Peter, heart-sick, / still cannot guess / those cock-a-doodles yet might bless, / his dreadful rooster come to mean forgiveness / a new weathervane / on a basilica and barn, / and that outside the Latern / there would always be / 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 / all the assembly / that "Deny deny deny"/ is not all the roosters cry.
[205] room in which to move

relações, projetando-se em direção ao espaço em detrimento do lugar, inserindo uma interseção entre essas duas formas de experimentação do meio, habitando um ponto intermediário. Assim, a rachadura reencontrada em suas representações ecoa uma forma de experimentar o mundo vivido, que evidencia a transformação do lugar em não-lugar, produzido como forma de convivência anestesiada com uma ordem com a qual não se compactua – uma fenda no tempo-espaço que lhe permite existir, instalada no movimento.

Essa posição intermediária, de outro jeito, é semelhante à posição ocupada pelo turista no poema "Santarém" que, embora interessado na observação do lugar, reencontra constantemente a viagem, e prefere manter-se em movimento, reafirmando a sua própria posição; a fissura entre uma coisa e outra. Assim, antes de reembarcar e encontrar outro passageiro, o holandês, o enunciador nota: "Na farmácia azul, o farmacêutico havia pendurado / uma casa de maribondo vazia numa prateleira: / pequena, delicada, de um branco fosco e limpo, / dura como estuque. Tanto adimirei-a / que ganhei de presente. / Então – soou o apito do meu barco. Impossível ficar."[206] (BISHOP, 2012, p. 377, tradução de Britto). Mesmo não querendo continuar a viagem, como afirma no começo do poema, o enunciador segue sua jornada, escorregando entre os lugares, nas dobras do espaço, sem jamais fixar-se.

De maneira similar, retomando o poema "Galos," enquanto o primeiro galináceo se envolve em uma luta pela recuperação do lugar, o segundo simplesmente tolera a nova realidade, não manifestando anuência nem desacordo. Desse jeito, o lugar é vivenciado como um hóspede vivencia um hotel, como um passageiro experimenta o meio de transporte, como um etnólogo vive o seu *isolat*, como um viajante explorando um continente desconhecido vivencia o fragmento do espaço – à distância. Num ambiente assim, seus ocupantes são todos outros, supostamente idênticos, um ele abreviado por um nome de etnia (AUGÉ, 2012), ou por palavras que reduzem as diferenças a um traço comum, como a palavra hóspede, passante, visitante, refugiado, vitimado, etc. Esse ele abreviado é criado pelo olhar de quem vê; o olhar reduz a multiplicidade a uma categoria pretensamente única que não existe. Há, portanto, uma relação alterada com o meio, um estado de consciência, que não é só fruto das feridas individuais, mas de uma época de horrores, de crises, da guerra, que separa e afasta o sujeito da realidade imediata, distanciando-o das regras de um mundo que produz, cada vez mais, novos deslocados, impondo o efêmero como forma básica de interação. Essa alteração é ainda fruto de um cotidiano repetitivo, "submetido à banalização do sentido humano" (CARLOS,

[206] In the blue pharmacy the pharmacist / had hung an empty wasps' nest from a shelf: / small, exquisite, clean matte white, / and hard as stucco. I admired it / so much he gave it to me. / Then – my ship's whistle blew. I couldn't stay.

2007, p. 39), que transforma tudo em mercadoria. Assim, num ato de resistência, Elizabeth Bishop mistura as experiências espaço e lugar, manejando o meio a partir da aproximação do inexplorado ou do estranhamento do conhecido, de sua recusa, insistindo na gestação de uma localização própria, fora da lógica técnico-científica da modernidade (*ibid*.), mas em relação direta com ela, e com seus mecanismos mais óbvios, como as redes de transporte modernas.

Como lembra Kalstone (2007), os poemas de Bishop são um esforço para reestabelecer um senso de lugar. Ou, dito de outra forma, um esforço de conversão do espaço em experiência lugar, algo costumeiro, reconhecível no corpo, inscrito na mente. Contudo, quando isso quase se efetiva, a própria experiência impulsiona um novo movimento. Em "*Washington* como topógrafo"[207] (BISHOP, 2006, p. 17, tradução nossa), publicado em ***Edgar Allan Poe and the Juke Box***, a poeta cria uma representação desse processo de exploração do espaço, que não se consolida em lugar. Embora aborde um continente imaginado, no texto, a voz enunciativa solitária encontra, no dia em que descobriu o amor, e com ele Deus, um continente inteiro a ser explorado; virgem, uma terra inocente e sem ninguém: "Instável na costa, fronteiras desalinhadas / que agora eu lentamente meço"[208] (*ibid*.). Nele, o enunciador descobre portos naturais, fontes de água pura, animais selvagens e rios que correm além de seu alcance. Numa praia qualquer, ele finca no chão uma bandeira, a bandeira do amor, repetindo um gesto típico de conquistador, de demarcação do espaço: "Na praia, a bandeira do amor eu rapidamente plantei / enquanto eu explorava, mas aquele a quem amo lá não encontrei."[209] Percebendo essa ausência, a permanência no meio não acontece, interrompendo a concretização da experiência lugar, sugerindo a continuação da exploração.

Dessa forma, o ambiente é manipulado enquanto processo, sendo a mensuração do inexplorado a força que arrasta a viagem. Nesse sentido, a palavra *surveyor* do título do poema, topógrafo em português, indicia que a experiência dessa voz se dá no processo de medição mesmo, de descoberta e observação da terra, da geografia, e não na vivência enraizada no ambiente; repete-se uma prática de investigação através dos sentidos e do corpo, um estudo que antecede a conversão do espaço em lugar. Este último sempre abortado para preservar o misterioso, e o desconhecido como características da vivência dessa individualidade. Dessa forma, o enunciador vive, permanentemente, o não-lugar, no sentido de perto de, próximo de, cerca de, sem nunca chegar. Esse fenômeno ocorre não porque inexiste lugar, mas porque se acha conforto no exercício solitário da 'exploração' contínua,

[207] Washington as a Surveyor
[208] Unstable on the sea, boundaries unlined / Which now I slowly take the measure of.
[209] Love's flag quickly I planted on the beach / While I explored, but the one I love is not there

formulando o vivido em uma relação com a amplidão do espaço abstrato, e com seu mistério. Sendo assim, nesse poema, mas também em "Santarém" e em "Galos," o lugar é visto, parece estar lá, assim como uma miragem. Entretanto, nele, o enunciador não consegue adentrar, já que criado a partir da ilusão, da crença no *isolat*, produzida a partir de categorias simbólicas próprias que não se articulam com o meio, captando "o momento histórico na multiplicidade de seus componentes e a contradição de seus conflitos," revelando o que o lugar de fato é – uma "paisagem de travessia" (GIARD, 2016); uma colcha de retalhos, inventada a partir do possível, da movimentação e das artimanhas dos sujeitos para driblar as dificuldades do meio.

Em "O Mapa,"[210] primeiro poema publicado por Bishop, ainda em 1935, e reimpresso como primeiro texto em seu primeiro livro, **Norte & Sul**,[211] Bishop exemplifica um processo de estranhamento do trivial, promovendo uma diluição do objeto conhecido, que também pode ser tomado enquanto alegoria desse processo de dissolução da noção de lugar. Na composição, a voz enunciativa observa um mapa, questionando-se sobre o traçado que marca e separa a terra do oceano, assim como sobre a fabricação mesmo do mundo:

> 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?[212]
> (BISHOP, 2012, p. 73, tradução de Britto).

Depois dessa tentativa de compreender como se formam os acidentes geográficos, na segunda estrofe, o enunciador observa a sombra da Terra Nova na representação cartográfica, e destaca que ela jaz imóvel. E nota que Labrador é amarelo, mas apenas "[...] onde o esquimó sonhador / o untou de óleo."[213] (*ibid.*). O mapa, uma representação convencional da organização do espaço, mostra a importância da ação humana na significação do ambiente, no seu tingimento e particularização, e consequentemente na atribuição de concretude ao fragmento do espaço, mas também evidencia, simultaneamente, a arbitrariedade das separações impostas pelo homem. As baías do mapa podem ser observadas com uma lupa,

[210] The Map
[211] North & South
[212] 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. / Or does the land lean down to lift the sea from under, /drawing it unperturbed around it*self*? /Along the fine tan sandy shelf / is the land tugging at the sea from under?
[213] [...] where the moony Eskimo / has oiled it. [...]

cuidadosamente, "[...] como se fossem florir, ou como se / para servir de aquário a peixes invisíveis."[214] (*ibid*.). E depois, o enunciador se pergunta: "É compulsório, ou os países escolhem suas cores?"[215] (*ibid*.). Indiferentes, os nomes das cidades quase escapam das fronteiras, subindo serras, enquanto os nomes dos portos se espraiam mar-adentro. Assim como o enunciador escrutina as baías, atribuindo-lhes funções, o homem atribui função e nome para cada uma das diversas partes da terra. Esse processo, no entanto, limita a compreensão da base natural àquilo que se sabe, criando um conhecimento que desmistifica a experiência, e impõe uma ordem. Na contramão disso, o enunciador manipula o dado físico, expandindo sua experiência dele, dando-lhe textura, cores, e percebendo ausências, em um processo que dissolve a estabilidade do mapa, fluidificado num movimento que transforma o conhecido em estranho, e dilacera, parcialmente, as fronteiras. O mapa permite um processamento sensorial, e simultaneamente desmascara a ilusão do isolamento, do total, destacando a fluidez e a participação da experiência na produção do sentido das coisas, gerando um câmbio que expõe a crise da autoridade (GIARD, 2016), do cartógrafo, no caso.

Sendo assim, em seu texto, Bishop metaforiza e atualiza a noção de lugar, inserindo-a em um jogo geopolítico mais amplo e contemporâneo, no qual se revela "uma falta de coordenação entre essas referências e o funcionamento das 'autoridades' socioculturais," tornando-as "absurdas na medida em que não mais correspondem à geografia real do sentido" (CERTEAU, 2014, p. 31), restando ao sujeito a possibilidade de estabelecer alianças úteis, não mais limitadoras de sua identidade e nem determinante de sua vinculação às regras do lugar. Como pontua Hall (2015), o mundo globalizado não substitui o local, o lugar, aqui pensado enquanto objeto da experiência, pelo global, também visto nessa ótica, mas escancara articulações entre essas duas coisas, produzindo novas identificações, que, acredito, deslocam o sujeito, quebrando, parcialmente, seu enraizamento no mundo, promovendo sua hifenização, e sua fragmentação referencial. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que esse processo o conecta com um lugar, ele dissipa o sujeito localizado dentro de uma rede mundializada de forças e interesses, na qual se está sempre dividido, apontando, mais uma vez, para o não-lugar, que se constitui também como interseção apartada entre um lugar e outros distantes.

Ainda em relação à diluição do objeto lugar, da experiência localizada num todo maior, Eleanor Cook (2016) faz uma leitura de "O Mapa" que ilustra muito bem esse desenraizamento, ou fluidificação do concreto. Para a pesquisadora, os poemas de Elizabeth Bishop, mais frequentemente do que se percebe, são enraizados em um tempo e espaço,

[214] were expected to blossom, or as if to provide a clean cage for invisible fish.
[215] Are they assigned, or can the countries pick their colors?

dizendo respeito ao lugar, portanto, mas dissolvem os traços mais marcantes dessa relação, através do apagamento das evidências mais claras, "nos mostrando calma, lenta e indiretamente o mundo inteiro"[216] (*ibid*., p. 16, tradução nossa). Para a crítica, "O Mapa" pode retomar, veladamente, eventos históricos do Canadá e associar as disputas territoriais que constituíram o país ao processamento mesmo de emoções experimentadas pela poeta. Até 1949 a ilha da Terra Nova era uma colônia da coroa inglesa, e disputava com o Canadá, particularmente com a Província de *Quebéc*, também membro do Império Britânico, parte das terras da Península de Labrador. Essa querela só foi resolvida em 1927, em um dos casos judiciais mais famosos da história colonial britânica; "A decisão estava ainda fresca quando Bishop publicou o poema."[217] (*ibid*., p. 23, tradução nossa). Através de sutilizas coletadas nesse texto, e em outros trabalhos da poeta: como o conto "Na Aldeia," no qual a costureira chora ao ver o tecido comprado para a mãe em luto; e a primeira versão de "Uma Arte," no qual o enunciador diz ter perdido uma península e uma ilha, possíveis referências aos lugares onde sua mãe havia morrido, a Nova Escócia, e a ilha onde tinha passado o verão com o amigo que se suicidou, respectivamente, Cook defende que: "'essas penínsulas' juntas com o pano em "O Mapa'" podem tão somente evocar a mãe que acabara de morrer"[218] (2016, p. 27, tradução nossa), sugerindo que as disputas territoriais falam também da celeuma com sua dor.

Nos últimos versos da segunda estrofe, "as penínsulas pegam a água entre o polegar e o indicador / como mulheres apalpando pano antes de comprar."[219] (BISHOP, 2012, p. 73, tradução de Britto). Nesse exercício tátil, que visa à certificação do conforto, Bishop pode representar sua tentativa de mapear e processar o luto, e também de encontrar um ponto de equilíbrio. Logo, a dissolução das fronteiras em "O Mapa" e a consequente diluição do lugar são também formas de trabalhar a ausência avassaladora da figura materna, que atravessa os lugares irrompendo onde quer que esteja, interditando seu acesso a qualquer paraíso. Na última estrofe do poema, Bishop instaura um jogo entre sensações visuais e emoções opostas, e encontra, na fuga de outra península, a resposta para existir num mundo intranquilo, moldado pela força das águas: "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

[216] quietly, slowly, indirectly showing us an entire world
[217] The decision was still fresh when Bishop published her poem.
[218] 'These peninsulas' together with 'yard-goods' in The Map cannot but evoke a mother who has just died.
[219] These peninsulas take the water between thumb and finger / like women feeding for the smoothness of yard-goods.

investigam o mar, onde há terra."[220] (*ibid*.). E em seguida, conclui: "Topografia é imparcial; norte e oeste são iguais. Mais sutis que as do historiador são do cartógrafo as cores."[221] (*ibid*.), indiciando que seu interesse na neutralidade geográfica é um modo de escapar da história.

No poema, portanto, assim como os nomes dos lugares e dos portos não cabem nas fronteiras, Bishop explora emoções, ou "a emoção que ultrapassa demais a sua causa"[222] (BISHOP, 2012, p. 73, tradução de Britto). A leitura sugerida por Cook (2016) se aproxima do que diz Kalstone (2007, p. 220, tradução nossa), em ***Becoming a Poet***, para quem a escrita da poeta é um esforço para reintegrar, sem culpa, sua infância em seu trabalho, o que indicia uma abordagem denegada de seus traumas. A partir de Kristeva (1989), essa estratégia se realiza em um processo psíquico em que se confessa a dor, através de sua negação. Nesse sentido, a adoção de uma estética que apaga sua presença e que dilui o lugar é uma forma de dar ênfase ao que falta, produzindo uma poética da ausência. Dessa maneira, conscientemente, Bishop se recusa a representar o luto, mas, inconscientemente, retorna insistentemente à mesma carência, projetando, nas coisas e em tudo o que vê, suas sensações, um vazio, o mesmo buraco. Assim, a figura da mãe está incorporada nela mesma, e estabelece uma dinâmica que emerge sistematicamente em suas articulações poéticas, cujas principais marcas são a contenção de suas emoções, sua permanente insegurança e angústia, a negação do lugar, e a adoção da condição de dissidente – sua consequente instalação no não-lugar.

O poema "O *iceberg* imaginário"[223] (BISHOP, 2012, p. 74, tradução de Britto), também de **Norte & Sul**, permite pensar o corpo de gelo como metáfora dessa postura em relação ao mundo, já que a própria poeta vê uma conexão entre a massa de gelo e a alma humana; o *iceberg* possui o poder de seduzir a alma que, afetada pela ilusão de solidez, indivisibilidade e concretude, inventa-se da mesma matéria etérea, praticamente imperceptível: "O *iceberg* seduz a alma / (pois os dois se inventam do quase invisível) / a vê-lo assim: concreto, ereto, indivisível"[224] (BISHOP, 2012, p.77, tradução de Britto). O *iceberg*, contudo, é mistério, incógnita, já que é impossível decifrar seu tamanho real; separado do glaciar, o maciço à deriva só existe a partir da ruptura e no movimento, se desfazendo no próprio vagar; quanto mais se afasta, mais rápida é sua dissolução e

[220] 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.
[221] Topography displays no favorites; North's as near as West. / More delicate than the historians' are the map-makers' colors.
[222] as when emotion too far exceeds its cause
[223] The Imaginary Iceberg
[224] Icebergs behoove the soul / (both being *self*-made from elements least visible) / to see them so: fleshed, fair, erected indivisible.

consequente integração à água, à mesma matéria da qual é feito, num movimento cíclico, mas que não se repete exatamente com a mesma massa de gelo. O *iceberg* não tem destino, não tem porto, está preso na liberdade, sem jamais fixar-se, ele existe numa superfície sem rugosidades, não simbolizada, com a qual não está diretamente relacionado, somente desliza.

O oco deixado no glaciar funciona como alegoria da experiência lugar, um vazio, no caso da poeta. A entrada no mar, a incursão em outro ambiente, figurativamente podem ser pensadas como a experiência espaço, mas sem a possibilidade de reencaixe do bloco de gelo, de retorno ao ponto inicial; uma vez descolado do glaciar, a sina do maciço é o movimento, até que tudo se torne líquido. Nesse deslizamento, ou na vivência do não-lugar, a morada é encontrada no desenhar itinerários, "onde o movimento das imagens deixa entrever, por instantes, àquele que os olha fugir" (AUGÉ, 2012), o passado é transfigurado em hipótese e o futuro em possibilidade, diluindo todas as certezas num presente absoluto, no qual somente a ruptura com o glaciar permite a experiência do afastamento, que é, na verdade, a reafirmação da individualidade, que passa pelo outro, extraindo dele um único evento que é, novamente, a própria individualidade (DELEUZE, 1974), fazendo ecoar, projetando nas coisas uma verdade inteiramente autocoincidente, num clima tranquilo mas dramático de avassaladora liberdade.

No primeiro verso do poema, "O *iceberg* nos atrai mais que o navio"[225] (BISHOP, 2012, p. 77, tradução de Britto), a voz enunciativa toma uma posição, optando pela viagem confessadamente sem finalidade do maciço de gelo; ela, a viagem solitária, é em si o próprio espetáculo; a centralidade do poema está naquele "campo flutuante"[226] (*ibid.*) da paisagem, cujo peso é sustentado onde está, no palco que é o mar, um mármore revolto. Em seguida, a voz enunciativa repete, "O *iceberg* nos atrai mais que o navio," insistindo em sua opção pelo campo vivo de neve, que se desfaz na ação, em detrimento do navio, um lugar, com pessoas, no qual o destino é certo. Para Yi-Fu (2012), para quem a sensação de liberdade está profundamente associada à possibilidade de agir, quando não se tem espaço, quando não existe a possibilidade de transcender a condição presente, de mover-se no espaço, o sujeito é colocado em um contexto claustrofóbico, que oprime e dificulta o exercício da solitude, da reflexão e da própria individualidade, o que parece ter sido o caso da poeta em seus primeiros anos de vida. Bishop, portanto, parece ver no elemento humano do espaço, no lugar, na casa, a possibilidade real de opressão, de restrição de sua agência, já que é na interação com o elemento humano que se dá a exclusão e a marginalização. Dessa maneira, a poeta insinua que o humano restringe, oprime e cerceia a liberdade individual, sendo o movimento sempre

[225] We'd rather have the iceberg than the ship.
[226] floating field

mais agradável. Assim, espelhada na geografia, a poeta comunica as tensões de sua convivência com o não-lugar, retirando de si todo o desconforto, toda a angustia, e projetando-as no *iceberg*. O maciço de gelo é o único elemento móvel da paisagem, em que até o mar é pedra, instituindo o poder absoluto da consciência individual (AUGÉ, 2012), que parece querer transpor o próprio corpo, talhando por dentro suas próprias características, sem interesse real no que acontece ao redor, no barco, nem mesmo nas pessoas deixadas no porto. Nesse processo de trânsito, o movimento é duplo, já que se realiza não só na trajetória, no distanciamento do glaciar, mas num processo interno de transformação:

> 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[227]
> (BISHOP, 2012, p. 74, tradução de Britto).

A experiência representada revela, portanto, um duplo deslocamento: do sujeito e do lugar, transformando em espetáculo não só o *iceberg*, mas sua própria contemplação, num mundo efêmero e esvaziado, no qual não existe certeza, mas somente um eco de si mesmo. Dessa maneira, a voz toma corpo no diálogo com a paisagem, evocando uma solidão que não é só sua, mas compartilhada com uma multidão de outros com quem comparte a ocupação provisória do ambiente. Há, portanto, uma abolição da experiência lugar pela vivência permanente do movimento, que implica excesso de espaço, revogação da inteligibilidade e em uma individualização das referências, compondo um cenário caracterizado, a partir de Augé (2012), por três excessos: a superabundância fatual; a superabundância espacial e a personalização das referências, que juntas definem a supermodernidade, cujo traço marcante é a produção de não-lugares, que existem enquanto elemento do espaço, mas também enquanto postura, enquanto comportamento, no qual o indivíduo adota uma pose, um afastamento em relação ao meio em que vive, que lhe permite observar não só o espetáculo que se desenrola diante de seus olhos, mas visualizar seu próprio *self* nessa postura de prazerosa apatia.

No poema "Eu vi um acabamento adorável"[228] (BISHOP, 2006, p.11, tradução nossa), escrito entre 1929 e 1936, quando Bishop tinha entre 18 e 25 anos, a poeta cria mais uma

[227] This iceberg cuts its facets from within. / Like jewelry from a grave / it saves it*self* perpetually and adorns / only it*self*, 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 / and clouds run in a warmer sky.

representação dessa experiência fronteiriça. No texto, o enunciador se refere a um tipo específico de praia, a *sand-flat*, um tipo de acabamento, no qual a areia da praia está em um nível muito semelhante ao nível da água do mar. Nesse tipo de praia, a água do mar avança em direção à terra na maré alta, e cobre sutilmente a areia formando uma espécie de película, descrita como uma membrana vitrificada pelo reflexo do céu ou como um filme dourado de mar. Para além da beleza da imagem, o poema remete a uma interseção, um entroncamento que surge entre o lugar-mar e o lugar-terra; um ponto que só existe na maré alta e, paralelamente, se constrói da repetição sistemática do alagamento, que leva e traz sedimentos, depositados sobre um solo também sedimentar. A fluidez, a não adesão e a não fixação estão no ciclo das marés, mas também no próprio *sand-flat*, feito da acumulação de camadas, sempre sujeito a alteração. O poema é construído em função do encontro, efêmero, casual, antecedente e, paralelamente, precursor de outro momento, que implica em um modo de usar específico, marcado pela urgência, pela sobreposição do desejo e do cruzamento entre passado, presente, e futuro, constituindo um lugar sem dono, que não se pode possuir, que não se pode chamar de seu, mas no qual se experimenta a força dos encontros e o absoluto poder criativo da existência em rede, estendida, conectando lugar e espaço, num mundo cuja fronteira, mesmo ainda sujeita às arbitrariedades do lugar, expande seus limites até o infinito.

No último verso da primeira estrofe do poema "Eu vi um acabamento adorável," o enunciador questiona se é possível acusar o criador de tal superfície de esperteza, indiciando que a invenção de uma existência e de um lugar, assim como o *sand-flat*, pode ser uma estratégia astuciosa de interação com o outro, e de convivência com normas que negam a diferença, impedindo-a de florescer. Sem resposta para a indagação, o enunciador fala do frescor açucarado do encontro, do toque de duas bochechas, provavelmente sujas de areia, em uma madrugada, quando não se é noite, nem se é dia; fala, ainda, da decisão da carícia, o máximo do mundano, que antecede a concretização da experiência, revelando seu potencial e intenção, assim como a participação da ficcionalidade nas nossas visões e significações do que vivemos no lugar e no mundo – lugares de encontros fortuítos, frágeis, perecíveis e sempre transitórios. Essa vivência é frequentemente representada na obra de Elizabeth Bishop, apontando para uma organização espacial da experiência, que propõe a desterritorialização, mas que, contraditoriamente, vincula-se a uma tradição literária localizada – a estadunidense, e, ainda, realiza um esforço de agarramento aos fragmentos de espaço que se sucedem, demonstrando resistência ao próprio descentramento, ao movimento.

---

[228] A lovely finish I have seen

Conforme Felinto e Santaella (2012), em reflexão sobre o pensamento de Vilém Flusser, essa é a catástrofe de nossa era e de nossa vida, caracterizadas pela experiência da interminável viagem, sempre em busca de diferentes alvos, destinos, na qual cada alvo é sempre mais um ponto, intermediário, de onde se partirá em busca de novas paradas, outros pousos, e viagens.

Como lembra Augé (2012, p. 100), cada interposto, o não-lugar que se ocupa no trânsito, é feito do que toma emprestado do terreno, fazendo suas palavras dos empréstimos, "como se vê nas autoestradas, onde as 'áreas de repouso' [...] são, às vezes, designadas por referência à algum atributo particular e misterioso" do espaço geográfico, adquirindo certa artificialidade, já que está afastado do ponto ao qual se refere. Sendo assim, "estamos sempre na margem, sempre deslocados, sempre sem fundamento (*bodenlos*).[229] E mesmo a razão, na qual tão cegamente confiamos na modernidade, não cessa de nos desapontar." (FELINTO; SANTAELA, 2012, p. 16). Esse interstício nos prende, contraditoriamente, à liberdade e à imensidão, num tipo de existência que caracteriza também a experiência barroca, já que "o gesto barroco é," para Flusser, "uma pose. O barroco é um fazer de conta. É um teatro, no qual a razão desempenha vários papéis no palco da natureza, tendo por bastidores o nada." (FLUSSER *apud* FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 16). Na pós-modernidade que Bishop antecipa, a perda da centralidade, da localização da experiência, se faz mais forte e mais visível, fazendo surgir "abundantes discursos sobre a crise das identidades unas e a emergência do múltiplo, do instável, do volátil, livre de amarras das normas institucionalizadas" (SANTAELLA, 2010). Ou, como diria Judith Butler (2015, p. 14), em seu **Relatar a si mesmo**, há uma quebra da ilusão da unidade, que revela as dificuldades e descontinuidades típicas de qualquer éthos contemporâneo, não porque supere uma unidade perdida, que nunca existiu, mas porque desmistifica a idealização, revelando suas rachaduras.

Dessa maneira, afastando-se dos lugares, no entanto, a poeta neutraliza a coerção das interações humanas, e busca uma convivência que não restrinja sua possibilidade de ser, instalando-se em não-lugares, feitos da camada superficial visível da paisagem, e construídos a partir de elementos espaciais coletados em seu fluxo no mundo. Embora catastrófico, o descentramento característico dessa realidade pode ser pensado também de forma otimista, pois, aproveitando-se das brechas que ele abre, como faz Bishop, o sujeito se permite um constante contato com a "estranheza do cotidiano" e um consequente "maravilhamento com o mundo, do saber como espécie de curiosidade infantil da criança brincando com um besouro encontrado na lama." (FELINTO; SANTAELA, 2012, p. 15). Assim, a partir dessa

[229] A expressão bodenlos, que significa sem chão, sem fundamento, é um termo resgatado por Vilém Flusser da língua alemã para nomear sua autobiografia, escrita em português, Bodenlos: uma autobiografia filosófica.

experiência e desse recurso poético, a poeta retrata sua opção pelo não-lugar, uma rachadura na torre, de onde projeta vantagens e desvantagens, dores e alegrias, que ressoam tanto uma trajetória individual, como também a experiência de uma época. Nas paisagens que vê, Elizabeth Bishop faz ecoar, na e da distância, e também através dela, suas preocupações, que são também nossas, de nosso mundo; um mundo no qual vivemos condenados à liberdade.

Como disse Adorno (1974), no contexto pós-guerra, o único lugar seguro, a única casa possível é a literatura. Nessas circunstâncias, e de forma mais aguda no nosso tempo, com a diluição e redefinição das fronteiras, com o encurtamento das distâncias e com o próprio processo de globalização, só existe lugar no sentido antropológico na ilusão de seu habitante ou de seu etnólogo (AUGÉ, 2012). A esperteza da poeta é representar essa vivência entrecruzada de forma singular em sua arte, apagando os limites entre vida e ficção, através de estratégias que radicalizam seu insistente processo de expulsão e busca, nas franjas do espaço, de um novo lugar, ausente e distante. Sendo assim, como ponderam Felinto e Santaela (2012, p. 23), "após milênios de confortável adaptação às nossas 'casas' (sejam elas propriamente físicas ou existenciais), é hora de abandonar a morada e aventurar-se livremente nos espaços abertos." Como não há mais lugar seguro, as casas que escolheu habitar materializam vivências no não-lugar, já que nelas Elizabeth Bishop não se sente completamente pertencente; são entre-lugares, postos intermediários entre a experiência libertadora do espaço e os conflitos e contradições dos lugares, resultando em triangulações com o sonho que, insistentemente, impulsionam novos deslocamentos, decompondo e recompondo vínculos, num movimento que capta as tensões e os choques de mundos, ordenados em oposições articuladas, erguendo zonas problemáticas e confusas, casas liminares, ambíguas, que incluem espaços e temporalidades "que operam em todos os níveis das sociedades," diria DaMatta (1997, p. 42). Sendo assim, suas moradas são pontos de encontro e de relações com outros; são instáveis, e repetem o espaço e o lugar, mantendo a poeta, permanentemente, na beira do abismo.

3.2 AS CASAS POSSÍVEIS: MATERIALIZAÇÕES DA CASA SECRETA DOS SONHOS

My house, my fairy
palace, is
of perishable
clapboards with
three rooms in all...
(Elizabeth Bishop)

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?
(Elizabeth Bishop)

Elizabeth Bishop, frequentemente, retrata noções esquisitas de casas, que são "mais a ideia de uma casa do que uma casa propriamente dita."[230] (BISHOP, 2014, p. 17, tradução de Britto). Isso acontece, por exemplo, no conto "O Mar e Sua Costa," e nos poemas "O Ladrão da Babilônia," e ainda em "Fim de Março," nos quais Bishop plasma: uma casa-chapéu; barracos-casa-ninho; e uma casa-alcachofra, respectivamente, que possuem arquiteturas irregulares, postas sobre estacas, e construídas de fragmentos, nas quais não necessariamente se encontra paz, ou tranquilidade, mas uma confluência dinâmica de tempos, onde o espaço da intimidade, o sonho, a estória de si, a natureza, a viagem, e o lugar e o espaço se juntam, e se atravessam, num jogo que traça uma relação singular com o mundo, que pode ser marcada, segundo Glissant (2005, p. 14), em seu **Introdução a uma Poética da Diversidade**, "pela irrupção e ímpeto, também erupção, talvez muita realidade e muita irrealidade." Essas casas, portanto, são zonas de proteção parcial às quais as personagens e enunciadores não se ajustam completamente, mas onde encontram espaço para o confronto de ideias, e para a gestação de outras formas de experimentar a realidade, repercutindo um jeito de conviver com o mundo, caracterizado pela interseção entre o lugar da intimidade e o espaço maior. Essas casas são em fluxo, e funcionam como encruzilhadas para onde convergem as forças que forjam a subjetividade, os diferentes modos de viver, e as formas de ocupar os fragmentos do espaço.

Millier (1993, p. 111, tradução nossa), em reflexão sobre a situação da personagem que ocupa a casa-chapéu em "O Mar e Sua Costa" argumenta que: "A situação de Edwin Boomer é uma versão fabulosa da situação de Elizabeth Bishop (o nome dele deixa isso claro), e as imagens nas quais ele se projeta – o maçarico, a praia, o mar inflamável, a casa 'proto... cripto' – permaneceram com ela para sempre."[231] Essa casa evidencia, assim, uma erosão dos modos mais tradicionais de viver e do senso de pertencimento a um único lugar, já que a casa é sujeita e, simultaneamente, reagente às intempéries do tempo, às dinâmicas do poder, exprimindo uma condição subjetiva liminar, constituída geográfica e psicologamente, e ainda através da enunciação, num sítio no qual há uma mobilidade potencial de significados e identidades, num processo transcultural dinâmico de diferenciação, como pontua Walter

[230] it was more like an idea of a "house," than a real one.
[231] Edwin Boomer's plight is a fabulist version of Elizabeth's (his name gives him away), and the images in which he is cast – the sandpiper, the beach, the inflammable sea, the "proto... crypto" house – stayed with her forever.

(2003), em seu ***Narrative Identities:*** *(inter)cultural in-betweenness*, que se cumpre, inclusive, através da fragilização de suas paredes. Assim, as casas literárias de Elizabeth Bishop permitem associações com as personagens de seus textos, mas também com traços identitários da escritora, repercutindo camadas de sua subjetividade dissidente que, diante da "impossibilidade do estável," "cede ao apelo do provisional-improvisado" (MARTINS, 2006, p. 93), suturando uma realidade marcada por um estado de *in-betweenness* que, para Walter (2003, p. 17, tradução nossa), reflete "experiências culturais híbridas, moldando a vida contemporânea nas Américas."[232] Esse estado cria imagens de experiências íntimas, traduzidas em pensamentos, que revelam camadas profundas da experiência no entre-lugar, ou no não-lugar (*ibid*.) que, para o pesquisador, é um terreno instável no qual as forças que participam da formação da identidade se movem, autorizando a formulação de novas visões e de novas estruturas particularizadas pela fragmentação dos limites da subjetividade.

Para Walter (2003, p. 32, tradução nossa), essa confluência está onde processos de "dominação e resistência dançam ao ritmo do poder,"[233] e "espaços liminares são abertos, fechados, e reabertos,"[234] ocorrendo sempre que "uma outridade cultural imposta (*localização*) é rearticulada / recriada enquanto diferença-cultural-em-processo (*dislocamento*)"[235] junto com "o potencial / desejo utópico pela relocalização cultural."[236] Em seu trânsito no mundo, ocasionalmente, a poeta encontrou moradas possíveis, marcadas igualmente pela confluência de lugares que se perdem num outro circunstancial, mas que nunca se acham nem se completam em definitivo. Geralmente construídas de modo tumultuado, simbolicamente, as materializações da casa literária retomam o desejo de encontrar um lugar de pertencimento, e, metaforicamente, a construção da identidade, apelando, como adverte Bachelard (2003), para a necessidade disseminada de se encontrar um refúgio. As casas que se sucedem são casas-compósitas; cada uma delas, portanto, é prova do movimento, e das incursões da individualidade em outras esferas do espaço, resultando em entrepostos onde o espaço se junta ao tempo; são moradas inconclusas e vivas, também conflituosas, violentas, e perigosas, já que, nelas, Bishop junta o aqui e o acolá, o dentro e o fora, sendo a casa quase intangível. Nelas, Bishop encontrou casas intersticiais perpassadas pelo mundo e pelo universo, atravessadas pela natureza, por diferentes culturas, por encontros inusitados, às vezes truculentos, entre diferentes alteridades. Assim, como nota Martins (2006,

[232] hybrid experiences shaping contemporary life in the Americas.
[233] domination and resistance dance to rythms of power
[234] liminal spaces are opened, closed and reopened
[235] an imposed cultural otherness (*location*) is reaticulated / recreated as cultural difference-in-process
[236] the utopian potential / desire for cultural relocation.

p. 89), em **Duas Artes:** Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop, as casas em Bishop e também no brasileiro "não são apenas lugares de se viver, mas lugares vivos que carregam com eles. Como os retratos, as casas são indóceis à placidez e à moldura," escapando de modelos rígidos de organização, ecoando uma forma dinâmica e lacerante de experimentação de um mundo no qual os lugares constantemente se chocam, e revelam o drama de existir, conforme Silviano Santiago (2000, p. 26), em seu **Uma Literatura nos Trópicos**, "entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão," num lugar aparentemente vazio, onde se realiza o ritual antropófago, do encontro com a alteridade.

No poema "Uma Arte," a poeta menciona três casas queridas, sugerindo que a casa de *Key West*, na Flórida, a casa onde morou em Samambaia, Petrópolis, e a Casa Mariana em Ouro Preto, seu último pouso no Brasil, foram fragmentos de espaço, onde, encontrou lugares nos quais as redes de confiança, de segurança, e também de vizinhança, foram, se não reestabelecidas, provisoriamente ampliadas, embora sistematicamente ameaçadas pelo próprio cotidiano. Ademais, seu apartamento em *Lewis Wharf*, em *Boston*, também parece ter sido um ambiente equivalente; não de paredes que restringem o sujeito, mas de um ponto de encontro de sua individualidade com conexões mais pungentes, colocando-a, em uma rede nevrálgica e complexa com o mundo; casa e universo juntos, como diria Bachelard (2003), ou talvez, como pode ser dito a partir de Walter (2003, p. 27, tradução nossa), casas:

> entre-lugares, "non-lieux" [não-lugares] heterotópicos, onde elementos de diversas culturas flutuam, encontram-se, colidem, tocam-se, entrelaçam-se e/ ou se perdem um ao outro. Como se separados e simultaneamente ligados por um espelho, esses elementos refletem e refratam um sobre o outro sem necessariamente encontrar um lugar-como-casa definitivo dentro ou através do outro.[237]

Na segunda metade da década de 1930, a poeta visita a Flórida pela primeira vez, conhecendo *Key West*, a cidade na qual viria a morar. Em carta para Marianne Moore, Bishop (1995, p. 63, tradução de Britto) diz que, dos poucos estados que conhece, naquele momento, e sem hesitação, a Flórida seria seu favorito: "Não sei se a senhora já esteve aqui ou não – é muito selvagem, e o pouco que há de cultivado parece estar um tanto decadente e prestes a

[237] By interstitial spaces I mean those heterotopic in-between "non-lieux" [nonplaces] where elements from diverse cultures float, meet, clash, touch, interweave and / or miss each other. As if separated and simultaneously linked by a mirror, these elements reflect and refract upon each other without necessarily findig a definite place-as-home within or through the other.

reverter ao estado original."[238] De *Jacksonville*, ela parte para *Naples*, e passa o dia atravessando "pântanos e campos de palmeiras,"[239] em "um trem lerdíssimo,"[240] que parava em estações pequenas, extensões da ferrovia, de um jeito "que o trem primeiro passava por elas, depois parava, vinha de ré, parava de novo e por fim partia outra vez – e toca de soltar fumaça branca, apitar, ouvir conselhos de pessoas que matavam tempo na estação – tudo isso para descarregar um magro saco de correio."[241] Nessa atmosfera selvagem, letárgica e aparentemente decadente, onde os símbolos da cultura ocidental parecem entrar em colapso, a poeta debruçou-se sobre a leitura do livro ***Pensées*** do filósofo e matemático francês Blaise Pascal. Suas páginas pareciam-lhe "tão cheias de frases-ímãs que acumulavam objetos díspares ao seu redor"[242] que ela disse que se envergonharia se não voltasse para o quarto de hotel em Nova Iorque "com uma espécie de calendário poético ou livro de anotações sobre minha estadia aqui."[243] Talvez, ela observa, seja "apenas uma correspondência feliz entre livro e paisagem – a clareza francesa e a matemática se coadunam muito bem com os poucos objetos naturais que se repetem aqui e o mar maravilhoso e transparente!"[244] (*ibid*.).

A primeira visita de Bishop à *Key West* aconteceu no Natal de 1936, quando a poeta viajou em um barco *charter* para "um lugar que jamais tinha entrado em minha consciência até eu ter chegado lá."[245] (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 116, tradução nossa). Dois anos depois, após outra longa viagem à Europa, a poeta localiza nesse lugar um sítio para viver por um tempo, e se instala, inicialmente, em um quarto na pensão da senhora Pindar, localizada na Whitehead Street, 529 (*ibid*.). *Key West* é a cidade mais austral da parte continental dos Estados Unidos, e está localizada numa ilha quase rente ao mar. Por um lado, a ilha está ligada à Flórida por pontes que se erguem de áreas alagadiças, e, do outro lado, separada de Cuba por um estreito de pouco mais de 90 milhas, o Estreito da Flórida. Entre a ilha caribenha de revoluções comunistas e o país símbolo do capitalismo global, a cidade-ilha faz parte de um arquipélago que separa o Oceano Atlântico do Golfo do México, cada um com correntes próprias e divergentes que moldam sua geografia e sua costa. Em carta para Marianne Moore,

---

[238] From the states I have seen, I should now immediately select Florida as my favorite. I don't know whether you have been here or not – it is so wild, and what there is of cultivation seems rather dilapidated and about to become wild again.
[239] swamps and turpentine camps and palm forests
[240] a very slow train
[241] and it necessitated first going by, then stopping, backing up, stopping, starting again – with may puffs of white smoke, blowings of whistle, advice from loiters around the station – all to throw off limp bag of mail.
[242] so full of magnet-sentences that accumulate strayed objects around them
[243] with a sort of poetic-calendar or birthday book of my stay here.
[244] just a happy correspondence of the book to the scenery – the French clarity and the mathematics fit in so well with the few, repeated natural objects and the wonderful transparent sea!
[245]"a place that had never even entered my consciousness until I got there.

escrita em 20 de janeiro de 1938,[246] a poeta diz: "É tão agradável aqui; desejo tanto que você e sua mãe pudessem vir aqui algum dia, tenho certeza que vocês gostariam do lugar. O mar é tão bonito - todo manchado e listrado, de preto-azul escuro até daquilo que minha tia chama de verde 'alface.'"[247] (BISHOP, 1995, p. 66-67, tradução nossa). Lá, além do mar, Bishop observa as plantas de nomes inusitados, sugerindo que a cidade é um tipo de museu, já que as árvores da orla são todas rotuladas, de um jeito muito instrutivo. E, mais adiante, destaca o baixo custo de vida no lugar, salientando que ele era uma opção mais adequada ao seu bolso.

Na carta seguinte, também enviada para Moore, Bishop relata os hábitos das pessoas e seu novo cotidiano, destacando os usos dos donos e hóspedes da pensão. A Sra. Pindar e o marido, por exemplo, "São muito religiosos e cantam hinos de igreja o dia inteiro, e aos domingos ficam em suas cadeiras de balanço na varanda junto à minha janela e têm longas conversas sérias sobre a 'força de vontade' etc."[248] (BISHOP, 1995, p. 73, tradução de Brito). Além deles, "Tem um outro 'inquilino' também, um certo senhor Gay, a respeito de quem estou gradualmente escrevendo um conto. O quarto dele é cheio do que ele chama de 'novidades,' as quais ele guarda em caixas de charuto: são folhas e vagens etc."[249] Nesse lugar, as flores têm todas nomes violentos: "ele acaba de me dar uma 'rosa-do-inferno,' e tem também 'língua-de-mulher,' 'coroa-de-espinhos' etc. – esta última é uma planta muito estranha; vou tentar levar uma para lhe mostrar."[250] Mesmo tentada a postar amostras desse material para a amiga, a poeta hesita: "meu quarto está começando a ficar com um aspecto pouco saudável de tão cheio que está dessas coisas, de modo que vou poupá-la."[251] Nessas atividades, a poeta preenche seu tempo, enquanto parte em incursões pela cidade em busca de uma casa sua, observando, curiosamente, as construções e as pessoas do lugar: "Quero tirar um monte de fotos das casas de madeira e das lindas criancinhas negras também"[252] (*ibid*.).

---

[246] Curiosamente, esta carta presente no livro *One Art:* Letters, selected and edited by Robert Giroux não foi traduzida na versão em português do livro, Uma Arte: As Cartas de Elizabeth Bishop.

[247] It is very nice here; I wish so much that you and your mother could come here sometime, I am so sure you would like it. The sea is so beautiful – all spotted and striped, from dark black-blue to what my aunt calls 'lettuce' green.'

[248] They are very devout people and sing hymns all day long and on Sundays they sit rocking on the verandah outside my window and have long solemn conversations about 'willpower,' etc.

[249] There is another 'roomer,' a Mr. Gay, who I am gradually writing a story about. His room is filled with what he calls 'novelties,' which he keeps in cigar boxes; they are all leaves and seed pods, etc. he just gave me a 'Rose of Hell,' and there are 'Woman's tongue,' 'Crown of Thorns,' etc. – the last is a very strange plant; I shall try to bring one back with me to show you.

[250] he just gave me a 'Rose of Hell,' and there are 'Woman's tongue,' 'Crown of Thorns,' etc. – the last is a very strange plant; I shall try to bring one back with me to show you.

[251] my own room is beginning to look so unhealthy with them that I shall spare you.

[252] I want to take a great many pictures of the wooden houses with their scrollwork verandahs, and the sweet little Negro children too.

Em 24 de março de 1938, a poeta se muda para a casa que alugou na *White Street*, onde moraria por quase sete anos. A casa é descrita por Millier (1993, p. 140, tradução nossa), como: "um prédio grande, quadrado, de dois andares, com uma varanda espaçosa que se estende por toda sua largura e altura, apoiada por três pilares um pouco frágeis e muito altos."[253] Nela, ainda segundo Millier, todos os quartos davam em: "um vão central, em estilo *shortgun*, que percorre todo o comprimento da casa que ficava sozinha na rua, e, no quintal havia quatro bananeiras, dois abacateiros, dois limoeiros, uma mangueira, um pé de graviola, e um pé de uva."[254] Além da simplicidade, nessa construção a poeta encontra um portal para uma dimensão nova da realidade, que a transporta para um mundo diversificado, marcado por relações nem sempre tão amistosas, reencenando o contato entre aquilo que Glissant (1996) chama de Euro-America, representada pela poeta, que pertence a um grupo cultural que preservou, no novo continente, as tradições de povos colonizadores hegemônicos vindos do continente europeu, com aquilo que chama de Neo-América, onde a África prevalece, caracterizada pela experiência real e violenta da crioulização (*ibid*.), que apagou as línguas e os costumes desses povos, e forçou a invenção de algo novo, a partir da memória e da reelaboração do rastro. Em cartas do período, acentuam-se, assim, mecanismos de exotização e etnização do outro, num jogo que abre sua casa para o contato com uma alteridade subjugada e, muitas vezes, vista como curiosa e selvagem, revelando uma difícil relação.

Em carta para Frani Blough e Margaret Miller, escrita já em sua casa, Bishop (1995, p. 81, tradução de Britto) narra os acontecimentos da *vernissage* que organizou para o pintor Gregório Valdes, o "novo Rousseau de *Key West*,"[255] em alusão, provavelmente, ao pintor Henri-Julien-Félix Rousseau: "A Louise contou a vocês que a gente o fez pintar um quadro enorme representando a nossa casa?,"[256] questiona Bishop. E, continua: "É fantástico – ele pôs também um papagaio e um macaco, vários tipos de palmeiras estranhas, e o céu '*all pinkee*' ['todo rosa,' com sotaque espanhol], como ele diz."[257] O tom jocoso em relação ao sotaque do homem cubano se soma a uma dificuldade de interação com alguém que não conhece seu idioma, nem as regras de etiqueta, supostamente, mais adequadas àquela situação formal, nem sabe que xerez é um tipo licoroso de bebida, que deve ser bebido com

[253] a large, squarish, two-storey building with a wide porch extending its width and height, supported by three somewhat frail-looking and very tall posts.
[254] a central hallway, which runs the length of the house, shotgun style. Then it stood all alone on the street, and in the yard there were four banana trees, two avocado trees, two lime trees, a mango tree, a sour sop tree, and a grape arbor.
[255] new Key West Rousseau
[256] Did Louise tell you how we got him to do a big painting of the house?
[257] It's awfully nice – he put in a parrot and a monkey, several types of strange palm trees, and a sky 'all pinkee,' as he says.

parcimônia e aos poucos: "Mas para nós foi meio cansativo, porque ele quase não fala inglês, e ficou aqui das quatro até as sete. Tomamos xerez, que para ele era apenas 'vinho'. A toda hora ele pedia: 'Mais vinho', até acabar com a garrafa, enquanto eu e Charlote ficávamos cada vez mais enjoadas."[258] A poeta, então, continua sua descrição do evento, destacando seu clímax: "O auge da festa foi quando ele e Charlotte começaram a imitar mosquitos e ficaram andando pela sala zumbindo. Creio que eu sou a serpente do **Jardim do Éden** de Rousseau, porque o livro que ele tem na mão é aquele '*Art in America*.'"[259] Assim, Bishop reitera o revés encontrado na relação com o pintor, rebaixando, sutil e cortesmente, sua alteridade: "Depois que nos tornamos suas mecenas, o senhor Valdes mudou a placa dele (uma paleta pregada na fachada da casinha onde ele mora) de 'Pintor de Placas' para 'Pintor Artístico' [...]."[260]

A casa de *Key West* é, portanto, um lugar de choques, e estar em casa é sair de casa e ver o outro, num diálogo, em certo sentido, neocolonial, que lança no outro um olhar depreciativo, embora contente e festivo. Assim, mesmo encantada com a nova espacialidade, alegre, sedutora, e estonteantemente viva, os cenários que se desenham em suas cartas, principalmente domésticos, são marcados por relações interpessoais, muitas vezes, estereotipadas, onde o negro, principalmente, como é o caso de Valdes, é subalternizado e visto como um elemento inusitado, como também sugere à menção as criancinhas negras que deseja fotografar como se fossem atração turística. A partir de Santos (2013, p. 636), pode-se dizer que, Bishop impõe uma visão que concorre "para a produção e reprodução de uma modalidade de violência simbólica," através da qual se naturaliza condições de subordinação, dentro da casa. Esse processo acontece através de palavras e expressões aparentemente inofensivas que, normalmente, "utilizamos para pensar o mundo, mas sobre as quais não pensamos" (*ibid.*), determinando uma posição para nós mesmos e também para o outro. Logo, a diferença que se estabelece entre a posição de observador e a posição do observado, oculta um mecanismo que, mesmo inconsciente, hierarquiza saberes e modos de viver, sobretudo se considerarmos o lugar do enunciador nessa relação. Ainda segundo Santos (2013, p. 638), essa estratégia rende-se aquilo que caracteriza a história da ocidentalização do mundo, na qual se cria "uma 'estrutura de sentimentos,' impregnando de tal forma e com tal força nossa visão

[258] It was rather exhausting for us, though, because he speaks scarcely any English, and he stayed from four till seven. We had sherry, which he seemed to regard as just 'wine.' he kept saying 'More wine' and he finished off the bottle, while Charlotte and I became sicker and sicker.
[259] The high point of the affair was when he and Charlotte imitated mosquitoes and buzzed around the room. I'm afraid I may be the serpent in the Rousseau 'Garden of Eden,' because the book he is holding is that Art in America.
[260] But it was so hard to talk to him, and he was enchanted [with the book] and took it home with him. Since our patronage he has changed his sign (a palette stuck on the front of his cottage) from 'Sign Painter' to 'Artistic Painter.'

de mundo que a tarefa de superação parece impossível." Essa verticalização dos sujeitos e de suas práticas faz parte da conversão do espaço em lugar, revelando um processo que, mesmo reprodutor de injustiças, participa ativamente da ordenação do que é visto, atribuindo posições para as pessoas, construindo os lugares nos quais nos situamos e onde situamos o outro.

Esse olhar sobre o outro reaparece e repercute um interesse também na forma como ele vive, e como ele mora, promovendo um movimento de incursão, que começa na rua e adentra, lentamente, a intimidade de outras casas. Nesse sentido, a poeta escreve para Moore, em 31 de janeiro de 1938, contanto que as casas que observa em *Key West* são muito bonitas, particularmente por causa dos arabescos que se assemelham a recortes de papel, e pelos vasos de plantas postos em fileiras na varanda. Dentre as casas que vê, a poeta destaca:

> As casinhas onde moram os negros é que têm as plantas mais bonitas. Tem-se a impressão de que as plantas são as únicas coisas que têm vigor nesta cidade. Perto de onde estou morando há uma casa muito pequena. Da rua dá para olhar para dentro dela, e em matéria de mobiliário só há uma cama, uma cadeira e uma trompa imensa, pintada de prateado, encostada na parede, e pendurada sobre ela um capacete de fibra vegetal, também pintado de prateado."[261] (BISHOP, 1995, p. 74, tradução de Britto).

Essas casas, "atravessadas e sustentadas pelo rastro/resíduo" da colonização, deixam de ser somente um cenário conveniente e tornam-se partes, "personagens do drama da relação" (GLISSANT, p. 30), revelando os fluxos planetários que submetem os sujeitos, e ao mesmo tempo os indícios de uma novidade em gestação. Assim, Bishop adentra a casa do outro, também em textos poéticos escritos no período, como é o caso do poema "A Casa de Jerônimo"[262] (BISHOP, 2011, p. 35, tradução nossa). Nele, como alerta Goodwin (2010, p. 104, tradução nossa), em seu artigo ***The Exile at Home:*** *Elizabeth Bishop and the End of Travel*, "a casa é um palácio encantado, um arranjo de ripas perecível, insubstancial, fantasioso, mas estranhamente inumano."[263] No texto, a poeta, que assume a *persona* do enunciador, diz: "Minha casa, meu palácio / encantado, é / de ripas de madeira / perecíveis com / três quartos ao todo / meu ninho cinza de vespas / de papel mastigado / colado com cuspe."[264] (BISHOP, 2011, p. 35, tradução nossa). Na estrofe seguinte, o enunciador continua

---

[261] The little cottages where the Negroes live have the most gorgeous plants of all. The plants appear to have 'sapped the strenght' of everything else in town. Down the street is a very small cottage I can look right into, and the only furniture it contains beside a bed and a chair is an enormous French horn, painted silver, leaning against the wall, and hanging over it a pith helmet, also painted silver.

[262] Jerónimo's House

[263] a perishable clapboard affair, insubstantial, fanciful, but strangely inhuman.

[264] My house, my fairy / palace, is / of perishable / clapboards with / three rooms in all, / my gray wasps' nest / of chewed-up paper / glued with spit.

sua descrição: "Minha casa, meu ninho de amor / é dotado de uma varanda / de madeira talhada, / adornada com avencas / plantadas em esponjas."[265] (*ibid*.). Inesperadamente, mesmo sem ninguém, essa morada é a mais próxima de uma casa habitada, afetivamente preenchida pela espera de um bebê, com comida posta, junto com guardanapos prontos para serem usados nos quatro cantos da mesa. Ela parece abandonada durante a noite, mas, como sugere o sujeito enunciativo, se você se aproximar o suficiente, poderá ouvir o barulho do rádio, "cantando flamencos entre os números de loteria."[266] Apesar disso, nos últimos versos, o enunciador reitera a instabilidade dessa vivenda, sugerindo que ela também é tragada por movimentos e fluxos incontroláveis de transformação e mudança: "Quando eu mudo, / eu carrego essas coisas, / não muito mais, / do meu abrigo contra o furacão"[267] (*ibid*.), indiciando, portanto, que estamos todos e tudo no meio de um vendaval, insistentemente buscando por proteção.

Assim, a morada como refúgio possível, como proteção contra o furacão, e o descentramento constituem eixos a partir dos quais Bishop pensa a casa, a paisagem, e sua relação com o lugar, e é de onde tende a encontrar seus não-lugares, sítios para suas vivendas liminares. Dessa maneira, o lugar-casa em *Key West* remete-me ao que João Cezar de Castro Rocha (2011, p. 11) diz sobre o Brasil em seu texto **Oswald em Cena:** o Pau-Brasil, o Brasileiro e o Antropófago: tudo se passa como se o lugar "estivesse sempre à deriva, numa inesperada atualização da 'jangada pedra,' de José Saramago," construída, em certo sentido, para afundar, já que se estrutura num espaço de inconstâncias, onde a possibilidade mais certa é a disjunção. Logo, a casa é, sobretudo, a tentativa de reunir fragmentos da paisagem, de pessoas, e da natureza em um todo inseguro que contém, em si, a própria desorganização. E, estar em casa é uma relação com o mundo, antecipando, permanentemente, o nascimento de outra espécie de relação, realizada, como diria Glissant (2003, p. 45), "através do conflito, da exclusão, do massacre, da intolerância mas ainda assim realizada," mesmo que simbolicamente, num jogo que põe a poeta em sintonia com o mundo, dentro dele, e impulsiona um profundo mergulho no caos. Essa fórmula se repete, pondo em justaposição, forças centrífugas que se devoram, e regurgitam, dramaticamente, sempre novos itinerários. Assim, depois de um hiato de alguns anos em Nova Iorque, e em outras partes dos Estados Unidos, e também do Canadá, Bishop pousa em Samambaia, Petrópolis, no Rio de Janeiro.

A casa em que viria a morar foi planejada pelo arquiteto Sérgio Bernardes, em 1951, levando três anos para ficar pronta. Em carta para seus amigos Ilse e Kit Barker, em 07 de

[265] My home, my love-nest, is endowed / with a verandah / of wooden lace, / adorned with ferns / planted in sponges
[266] singing flamencos / in between / the lottery numbers.
[267] When I move / I take these things, / not much more, from / my shelter from / the hurricane.

fevereiro de 1952, Bishop descreve a região e sua nova morada, apresentando detalhes históricos e sócio-geográficos curiosos que chamaram sua atenção, como o fato de Petrópolis ser um tipo de balneário de verão para os cariocas ricos desde o tempo do imperador, localizado nas proximidades da, então, capital do país. Na serra, Lota tinha um enorme terreno e estava construindo "uma casa moderna, grande e sofisticada," encostada numa pedra grande de "granito negro ao lado de uma cascata – o lugar não podia ser menos prático," diz Bishop (1995, p. 240, tradução de Britto). Nesse pedaço de mundo, Lota, Bishop, Mary Morse, então companheira da brasileira, e mais um rapaz polonês ficaram acampados na obra, numa área equivalente a um terço da casa, usando lâmpadas de querosene para iluminação, já que ainda não existia energia elétrica no lugar. Nos primeiros dias na serra, conta a poeta:

> Estive muito doente por umas cinco semanas, a partir do Natal, uma crise de alergia terrível – segundo a minha médica de Nova Iorque, é um tal de 'edema de Quinkce.' Seja lá o que for, o fato é que minha cabeça inchou até ficar como uma abóbora, e fiquei completamente cega. Além disso, minhas mãos foram afetadas, de modo que eu não podia escrever. Mas a coisa não foi tão má assim, porque os brasileiros parecem que adoram doença, todo mundo ficou interessadíssimo, cada um trouxe um remédio, entravam no meu quarto todos ao mesmo tempo e dizendo "Coitadinha," invocando a Virgem etc.[268] (*ibid.*).

Como um tipo de Cinderela, a poeta fica de um jeito extraordinário e é reposicionada em outra rede, também multicultural, na qual se sente, provisoriamente, protegida e querida. Nesse lugar, seu cotidiano passa a ser perpassado por uma domesticidade encantada, estranha, e extremamente afetiva, inclusive na relação, ainda mais próxima, que estabelece com a natureza, já que a casa estava localizada num tipo de combinação-sonho inacreditável de planta e vida animal: "Além de montanhas altamente impraticáveis por todos os lados, com nuvens que entram e saem pela janela do quarto da gente, há também cascatas, orquídeas, todas as flores que eu conheci lá em *Key West*, e mais frutas do norte como maçãs e peras."[269] (BISHOP, 1995, p. 236, tradução nossa). Essa natureza estonteante atravessa os poemas do período, nos quais os elementos naturais compõem um cenário perfeito para uma história de amor. Esse é o caso, por exemplo, do poema "O Banho de Xampu"[270] (BISHOP, 2012, p. 213,

[268] I was very sick from Christmas on for about five weeks with a dreadful allergy – something my N. Y. doctor writes me is a 'Quincke Edema.' Anyway, my head swelled like a pumpkin and I was completely blind. It also affected my hands so I couldn't write. However it wasn't too bad because Brazilians seem to adore illness, and all took such interest, brought their own medicines, crowded into the room saying 'The poor one' and calling on the Virgin, etc.

[269] I really can't believe it all. Not only are there highly impractical mountains all around with clouds floating in & out of one's bedroom, but waterfalls, orchids, all the Key West flowers I know & Northern apples and pears as well.

[270] The Shampoo

tradução de Britto), publicado em 1955 no livro **Uma Primavera Fria**,[271] que reúne poemas escritos nos dois hemisférios. No texto, os liquens das pedras são explosões silenciosas, crescendo e engordando, espalhando "concêntricas, cinzentas concussões,"[272] de modo que parecem ter um encontro com outras formas circulares – os anéis em torno da lua. Num diálogo imaginário com a amada, o enunciador afirma que o "céu há de nos dar guarida,"[273] mas, enquanto isso não acontecer, o tempo há de apaziguar as coisas, ajustando as circunstâncias, evidenciando um esforço de unificação do contexto, implicitamente, disfórico. Como se saísse do exterior-floresta da casa, na primeira estrofe, iniciasse uma conversa com um interlocutor, na segunda, e entrasse em outro aposento, da intimidade, na terceira, a última do poema, o olhar do enunciador se volta para a amada, a pessoa com quem transformou aquela construção, provisoriamente, em casa, e diz: "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."[274] A intimidade, portanto, se mistura com o universo, recriando mundos quase celestiais; os liquens estão arranjados para a lua, e os cabelos da mulher amada são como estrelas cadentes luzidias, cruzando o escuro céu da noite.

Similarmente, em "Canção da estação das chuvas"[275] (BISHOP, 2011, p. 99, tradução nossa), publicado já em 1965 em **Questões de Viagem**, Bishop descreve a casa em Samambaia como um lugar no qual pousam corujas e brotam bromélias, negras de sangue, e liquens: "Escondida, Escondida, / no alto da névoa, / a casa onde moramos / sob a rocha magnética / montada na chuva, no arco-íris"[276] (*ibid*.). Como seres simbióticos, a casa está em associação com o meio, escondida na névoa, na chuva, em cima do arco-íris; vizinha de cascatas, e quase não tem paredes: "[...] o vapor / sobe a camada espessa / sem esforço, vira-se para trás, / e segura a ambos, casa e pedra / em uma nuvem íntima."[277] (*ibid*.). Porosa, íntima, e sedutora, a casa vive "em uma obscura era / das águas"[278] (*ibid*.), misturada à mata, em uma só nuvem de vapor, sugerindo um tipo de refúgio também para sua sexualidade. Mesmo assim, ela é "a casa onde moramos,"[279] evidenciando que não há completo aterramento ao lugar. Nesse recanto, Bishop sente falta das estações do ano, e do clima do lugar que deixou,

[271] A Cold Spring
[272] gray, concentric shocks
[273] since heavens will attend as long on us
[274] The shooting stars in your black hair / in bright formation / are flocking where, / so straight, so soon? / – Come, let me wash it in this big tin basin, / battered and shiny like the moon.
[275] Song for the Rainy Season
[276] Hidden, oh hidden / in the high fog / the house we live in, / beneath the magnetic rock, /rain-, rainbow-ridden
[277] [...] Vapor / climbs up the thick growth / effortlessly, turns back / holding them both, / house and rock, / in a private cloud.
[278] In a dim age / of water
[279] the house we live in

explica em carta para Loren MacIver, em 21 de março de 1953: "Vi no *Times* uma foto de pessoas sentadas ao ar livre no jardim zoológico e confesso que senti um bocado de saudade da primavera aí no Hemisfério Norte – até mesmo de Nova Iorque."[280] (*ibid*., p. 263). Apesar da saudade eventual, prefere admirar essas coisas nos quadros da amiga, argumenta a poeta. Na execução de suas tarefas, Bishop é acompanhada por bichos, às vezes selvagens: "tenho que me levantar no meio da noite (está um frio de rachar), acender o lampião a álcool etc. É muito pitoresco, e tem uma coruja que pousa perto da janela todas as noites e fica observando meus preparativos, mas já não aguento mais isso."[281] (*ibid*., p. 246). E, mais adiante, afirma: "Há tantos camundongos por aqui que comentei que queria arranjar um gato, e o comerciante de animais que me deu o tucano foi logo perguntando: 'Ah – a senhora gostaria de ter um casal de siameses? Estou importando duzentos.'"[282] (*ibid*., p. 247). Ironicamente, a poeta dispara: "Pelo visto, logo vou conseguir realizar meu desejo – nesta terra os desejos se realizam tão depressa que a gente quase chega a ter medo de desejar alguma coisa."[283] (*ibid*.).

O sarcasmo de sua fala revela que Bishop desconfia do próprio julgamento, duvidando de seu desejo de constituição de uma continuidade estável, e de uma realidade tranquila, revelando seu estado de *in-betweenness*. Nesse lugar vivo, outras faces da realidade emergem num contínuo processo de transformação, que plasma, na verdade, a descoberta extraordinária, como diria Santiago (2000, p. 10), de que os "bárbaros não se comportam como tais." Assim, enquanto Bishop e Lota viajavam, "a cozinheira começou a pintar."[284] (BISHOP, 1995, p. 247, tradução de Britto). Fato que, para a poeta, prova que "a arte só floresce no ócio, creio eu."[285] (*ibid*.). E, continua: "e revelou-se uma pintora primitiva maravilhosa, de modo que daqui a mais algum tempo vamos estar vendendo os quadros dela na *55th Street* e vamos todas ficar ricas."[286] (*ibid*.). Logo em seguida, ela descreve como descobriram essa nova faceta da mulher: "Encontramos uma pintura grande que ela fez na pedra – um pássaro – aproveitando um líquen grande como parte do corpo."[287] (*ibid*.). Mesmo

[280] I saw a picture in the Times of people sitting outdoors at the zoo & must say it made me quite homesick for Northern spring – & even New York.
[281] have to get up in the middle of the night (it's freezing cold), light a lamp, light an alcohol lamp, etc. It is very picturesque and there is an owl who sits outside the window every night and watches the proceedings, but I' awfully sick of ti.
[282] There are so many mice that I said I wanted to get a cat and the animal dealer who gave me the toucan immediately said, 'Oh – would you like a pair of Siamese? I'm importing 200.
[283] So I guess I shall have them soon – wishes seem to come true here at such a rate one is almost afraid to make them any more.
[284] the cook took up painting
[285] art only flourishes in leisure time
[286] and has turned out to be really wonderful primitive, so we shall probably soon start peddling her on 57th St. & making our fortunes.
[287] We found a large rock painting she had done – a bird – using a big lichen as part of his body.

reconhecendo o valor estético do trabalho, a poeta projeta nela valores eurocêntricos que estereotipam, não só a atividade artística, como exclusividade de ricos, mas também a nova artista: "Não comentamos muito, com medo de ela acabar pintando as paredes,"[288] acrescentando, em seguida, outro exemplo de visão diminutiva dessa alteridade: "Lota pediu a ela que por favor limpasse a lata de lixo – ela é muito selvagem e muito suja, embora excelente cozinheira – e dez minutos depois encontramos a lata pintada em tons violentos de vermelho, rosa e preto."[289] (*ibid*.). Alguns dias mais tarde, em carta a médica Anny Baumann, que acabara de ser presenteada com um quadro seu, a poeta, que também pintava, diz:

> Pensando bem, eu devia ter mandado uma das pinturas da cozinheira em vez da minha. As dela estão ficando cada vez melhores, e a rivalidade entre nós é intensa – se eu pinto um quadro, ela pinta outro maior e melhor que o meu; se eu cozinho alguma coisa, ela na mesma hora prepara o mesmo prato, só que gastando *todos* os ovos. Acho que ela ainda não sabe que eu escrevo poesia, mas imagino que vai acabar descobrindo. Na verdade, viemos para o Rio mais para ela poder ficar em lua-de-mel com o jardineiro – eles se casaram alguns dias atrás. A atmosfera andava tão carregada que não estávamos mais aguentando, e quando numa noite nos serviu bife com canela em vez de pimenta-do-reino, resolvemos lhe dar umas férias.[290] (*ibid*., p. 251).

Essas domesticidades, mais do que mera anedota, revelam uma luta de classes implícita, rivalidades, e tensões íntimas, sugerindo que além de uma casa, Bishop reencontrou um paradoxo, definido por Epstein (2006, p. 3, tradução nossa), como "uma mistura de atração e repulsa, fidelidade e inimizade, parte benção, parte albatroz."[291] Esse composto, para o teórico, marca a literatura americana do período, costurando as relações interpessoais, principalmente, entre poetas, determinando desconfortáveis posições dentro das comunidades literárias, mas, no caso de Bishop, também dentro de sua rede de relações privadas. Progressivamente, a tensão sugerida pelo fragmento acima, resolvida com a demissão da empregada, também por outras razões, eiva as outras conexões da poeta, até mesmo com Lota. Assim, à medida que a casa ganha cômodos, vasos de Portinari, móbiles de Alexandre Calder, pinturas de artistas importantes como dos próprios Ilse e Kit Barker, etc., juntam-se às pinturas feitas pela empregada, e a losangos coloridos pintados nas paredes pelas donas em

[288] We are afraid to comment too much for fear she'll begin on the walls.
[289] Lota told her to please clean the garbage pail – she is half-savage and very dirty, although a fine cook – and ten minutes later we found it painted in violent reds and pinks and blacks.
[290] On second thought I realize now I should have sent you one of the cook's paintings instead of mine. Hers are getting better and better, and the rivalry between us is intense – if I paint a picture she paints a bigger and better one; if I cook something she immediately cooks the same thing, only using *all* the eggs. I don't think she knows about the poetry yet, but probably that will come. We are really in Rio to give her a honeymoon with a gardener, who she married a few days ago. The atmosphere got so highly charged we couldn't stand it any more, and when we got cinnamon on the steak one night instead of pepper we decided to give her a little vacation.
[291] a mix of attraction and repulsion, allegiance and enmity, part blessing, part albatross.

festivos domingos. Nesse processo, até os vira-latas parecem encontrar moradas, mas retornam, inevitavelmente, desamparados: "Paulo, o jardineiro, jurou que tinha encontrado casa para todos eles, e no meio da noite um dos bichinhos, gordo e indefeso, veio até a nossa casa e ficou uivando à nossa janela."[292] (BISHOP, 1995, pp. 284-285, tradução de Britto). Quanto mais concreta, mais ameaçada a casa parece, também por fora, pelos embates que emergem na relação com a cozinheira, revelando conflitos mais amplos, como pode ser inferido a partir do fragmento a seguir: "Vocês deviam ver nosso 'quintal' agora – três carros ingleses estacionados, todos de primeira, e não entendo por que os trabalhadores da obra não matam a gente por sermos capitalistas pútridas."[293] (*ibid*., p. 291). Além dessas, outras pressões macro sociais se somam as já existentes, produzindo fissuras que começam a provocar um adensamento da atmosfera doméstica, motivando novos planos de deslocamentos, dessa vez do casal:

> A gente viajaria, por mais absurdo que pareça, para economizar dinheiro. O preço da comida aqui aumentou cerca de 300% desde que vim pra cá – fala-se em revolução – mais uma vez – e não sei como os pobres conseguem sobreviver. Aqui, alimentar três ou quatro criados – e eles aproveitam o privilégio ao máximo, coitados –, além de nós duas, está custando uma fortuna à Lota. Ela podia alugar essa casa enquanto ela ainda está vazia e semi-inacabada, de modo que o inquilino não conseguiria fazer muito estrago, e alugar o apartamento do Rio [...][294] (*ibid*., p. 296).

Assim, a casa vai sendo gradualmente invadida por problemas práticos, de choques, de questões cotidianas, e político-sociais que minam sua estabilidade. Com a eleição de Carlos Lacerda, amigo e vizinho de Lota para o governo do Estado da Guanabara, e sua posse em 05 de dezembro de 1960, Lota, mesmo sem formação em arquitetura ou engenharia, é nomeada chefe responsável pela construção de um novo parque no Rio de Janeiro, o Parque do Aterro do Flamengo, numa história contada por Carmem L. Oliveira (1995) em **Flores Raras e Banalíssimas**, obra que inspirou o filme **Flores Raras**, de Bruno Barreto (2013). O trabalho da companheira gera outras contendas que, eventualmente, acabam com o idílio serrano de Elizabeth Bishop. Talvez, por isso, no poema "Tempestade Elétrica"[295] (BISHOP,

---

[292] Paulo, the gardener, swore he had found homes for them all and in the middle of the night one fat helpless thing wandered up to the house and howled under our windows.

[293] You should see our "yard" now – three English cars, all the finest, sitting in it, and why the workmen on the house don't murder us all as dirty capitalists I don't know.

[294] We'd be going, idiotic as it sounds, to save money. Food has gone up about three hundred percent since I've been living here – there is talk of a revolution – again – and I don't know how the poor are managing to keep alive. Here, feeding three or four servants – and they make the most of the privilege, poor things – besides ourselves, is costing Lota a fortune. She could rent this house while it is still bare enough and unfinished enough to rent without anyone's doing much damage, and rent the Rio apt. ...

[295] Eletrical Storm

2011, p. 98, tradução nossa), publicado no livro **Questões de Viagem**, o enunciador escute um "*Cra-aack!*," o som de um raio, rasgando o céu de cima a baixo, "seco e claro,"[296] e "a casa foi realmente atingida"[297] (*ibid*.), destruindo sua harmonia edênica. Nos versos seguintes, o enunciador descreve o incidente, sugerindo que a casa tilintou com se fosse um copo metálico, expulsando o gato Tobias do quintal. Os trovões que cortam o céu são íntimos e rancorosos como filhos de vizinho, batendo e derrubando o telhado, em flashes cor de rosa, e depois atacam a casa com granizo – "o maior tamanho de pérolas artificiais."[298] (*ibid*.). Caídas no chão, o granizo forma montinhos que se derretem, em tons branco-morto, branco-cera, frio, "no chão vermelho até bem depois do nascer do sol."[299] (*ibid*.). No escuro, o gato Tobias fica nos lençóis, mornos, e "as quaresmeiras derramam todas as suas pétalas: / molhadas, presas, roxas, entre as pérolas mortas"[300] (*ibid*.), indiciando a retomada da movimentação.

Mesmo sem gostar do Rio, Bishop passa cada vez mais tempo na então capital do país, num tenso período pré-golpe militar, resultante também da mobilização de seu amigo, Carlos Lacerda. Nesse período, Bishop visita, novamente, Ouro Preto, e, em novembro de 1964, aceita um convite para lecionar na Universidade de *Washington*, em *Seattle*, no inverno e primavera de 1966, ainda acreditando que Lota iria com ela (MILLIER, 1993). Depois de um Natal exaustivo na serra, ela parte para a cidade mineira com Ashley Brown,[301] onde ficou hospedada na casa de Lilli Correia de Araújo, enquanto o amigo hospedou-se no Pouso Chico Rey, de propriedade de sua anfitriã. Por um ano ou mais, "Ouro Preto e a companhia de Lilli Correia se tornaram um importante abrigo do caos do Rio,"[302] diz Millier (1993, p. 362, tradução nossa.). Na casa de Lilli, em carta para May Swenson, Bishop (*apud* MILLIER, 1993, p. 369, tradução nossa) encontrou uma pequena cachoeira, imediatamente abaixo da janela de seu quarto, e a morada "fica alta em um morro com vista para a cidade – e é uma boa água, então cada transeunte, todo carro e truque quase, para para um gole d'água, e eu me inclino e escuto suas conversas – principalmente papo sobre doença, funerais, bebês, e sobre o custo de vida."[303] (*ibid*.). De lá, em uma longa estadia na primavera de 1965, Bishop negociou

[296] dry and light
[297] the house was really stuck
[298] the biggest size of artificial pearls.
[299] on the red ground until well after sunrise.
[300] The lent trees had shed all their petals: / wet, stuck, purple, among the dead-eye pearls.
[301] Ashley Brown foi apresentado a Elizabeth Bishop pela poeta Flannery O'Connor, com quem Bishop manteve correspondência durante alguns anos. Brown veio para o Brasil, com uma bolsa Fulbright, para ser professor visitante na Universidade Federal em 1964-1965.
[302] Ouro Preto and Lilli's company became an important haven from the chaos in Rio
[303] sits up high on a ledge overlooking the town – and it is good water, so every passerby, every car and truck almost, stops for a drink of water, and I lean out and eavesdrop on their conversations – mostly talk of sickness, funerals, babies, and the cost of living.

a compra de outra casa, pela primeira vez, sua, adquirida com o prêmio que ganhou da *Academy of American Poets*, numa negociação infinita, envolvendo dez herdeiros (BISHOP, 1995). Localizada do outro lado da rua, quase em frente à casa de Lilli, na Conselheiro Quintiliano, hoje número 546, seu novo pouso estava em péssimo estado de conservação. A casa foi comprada para salvá-la das mãos de um proprietário de minas que também estava interessado, e talvez, como nota Millier, para "dar-lhe esperança de ter uma vida no Brasil, mesmo com Lota, fora do frenesi do Rio."[304] (*ibid*., p. 370). Em carta, Bishop (1995, p.477, tradução de Britto) explica:

> Vim passar uns dias aqui e acabei comprando uma casa. Não era esta a minha intenção. Eu e Lota sempre tivemos vontade de comprar uma casa velha no litoral, para restaurar, mas nunca conseguimos encontrar nada, e quando descobri que esta casa aqui estava à venda – e havia a possibilidade de que fosse comprada por um homem rico, dono de minas, que a Lilli não queria de jeito nenhum ter como vizinho, e de quem o presidente do Património [*sic*] também não gostava muito – resolvi comprar. Talvez você não se lembre da casa – fica próxima a casa da Lilli, mais perto da cidade, à esquerda – um telhado bem comprido, inclinado, que parece um dragão ou uma iguana. Fica bem à beira da estrada, e a vista é igual à que se tem da casa da Lilli, só que um pouco mais de baixo. Mas acho que o que realmente me conquistou foi que junto com a casa vêm dois terrenos grandes ao lado, cercados por muros bem altos – perfeito para um jardim. Num deles tem água corrente, do outro tem um riacho, palmeiras, árvores frutíferas de todos os tipos.[305]

Antes de retornar para o Rio de Janeiro, na vidraça da casa de Lilli, Bishop deixou a seguinte nota-poema: "Cara Lilli, Eu gosto dessa vista, / e também gostei da visita que fiz, / mas mal pude prolongar minha estadia / então comprei a casa do outro lado da via: / número vinte e oito. Agora você / deve me visitar, e olhar minha vista. / Elizabeth." [306] (MILLIER, 1993, p. 371, tradução nossa). Esse convite, na verdade, mais que uma simples visita, sugere a existência de uma relação amorosa que, para Millier (1993), passou a se desenvolver entre Bishop e Lilli Correia, a dona do Pouso. Curiosamente, para Radcliffe Squires (1967, p. 297, tradução nossa), na resenha que fez do livro **Questões de Viagem**, publicado nesse mesmo ano, em 1965, os poemas do volume são decepcionantes e, extremamente, rasos. O crítico argumenta que os textos se sucedem, mas não se chega a lugar nenhum, já que as conclusões

[304] to give her*self* hope that she would have a Brazilian life, even with Lota, outside the frenzy of Rio.
[305] I am here again on a visit, and what's more, I've gone and bought a house. I never intended to. Lota and I have wanted to get an old one on the seashore somewhere, to restore, but had no luck, and when I found this house here was for sale – and might go to a rich man from the mines, and that Lilli was dreading having him as a neighbor, and the head of the Património didn't like him much, either – I decided to plunge in. You may not remember the house – it is down the road from Lilli's, just a bit lower down. But what really won me over, I think, was that it has two large lots beside it that go with it, with very high stone walls around them – perfect for a garden. Also water running through one, a brook on the other side, palm trees, all kinds of fruit trees, etc.
[306] Dear Lilli, I like this view, / I also liked to visit you, / but scarcely could prolong my stay / so bought the house across the way: / number twenty-eight. Now you / must visit me, and see my view. / Elizabeth.

seguem para arqueamentos, ou desembocam em maravilhamento, finalmente, concluindo que Bishop perdeu seu assunto, já que parece escrever do exílio. Ainda para o crítico, a poeta é dominada pelos fenômenos que descreve e não encontra nenhuma configuração, tratando com desdém, com deboche, aquilo que deveria amar, e escrevendo como se as próprias palavras fossem escapar. Por fim, o crítico conclui que o poema "Manuelzinho," deveria: "se chamar 'Sozinho', a palavra portuguesa para os estados de isolamento e destituição. Certamente, devemos nos sentir destituídos, já que esse livro representa uma perda para a poesia."[307]

Avessamente, Squires percebe que Bishop reencontrara a rosa dos ventos, que se abriu, novamente, diante de seus olhos e de seus pés, desenhando caminhos que poderiam levá-la para qualquer outro canto de mundo. Como sugere o título de um poema inacabado, escrito no mesmo período, "A lua roubou a casa"[308] (BISHOP, 2006, p. 110, tradução nossa), e a poeta não tinha mais para onde voltar. No texto publicado em ***Edgar Allan Poe and the Juke Box***, o enunciador e todas as pessoas perdem a vontade de fazer o que quer que fosse: "o sol empalidece assim como a lua e então, / ficam mais pálidos / embora ainda pudéssemos vê-los –"[309]. Nesse contexto de inatividade e marasmo, o enunciador dispara: "sonhávamos e sonhávamos todos os carros / estavam estacionados, ninguém ia a lugar algum / elas só ficavam em casa e seguravam as mãos, / a princípio, depois pararam de segurar as mãos –"[310] (*ibid*.), indicando uma extenuação dos laços que construíra em Samambaia. Na última estrofe, o enunciador pontua que, buscando encontrar a paz, destituiu a vida de seu furor: "o mundo inteiro converteu-se como uma / violeta desvanecida, tornou-se morte / gentilmente, encolhido ele não fedia / nada mas deu um longo suspiro – doce / suspiro –"[311] (*ibid*.).

Em carta para Lowell, em novembro de 1965, Bishop (1995, p. 484, tradução de Britto) se diz completamente nauseada com a política brasileira, "nacional e local. A Lota é uma pessoa brigona, afinal, e de certo modo gosta de toda essa confusão. Há algum tempo cheguei a pensar que nós duas morreríamos antes que a obra terminasse,"[312] referindo-se aqui à construção do Parque do Aterro do Flamengo. Assim, cansada das repercussões desse estado de coisas em sua vida íntima, a poeta parte para *Seattle*, em busca de "dinheiro, e

[307] be called "Sozinho," that Portuguese word for the states of isolation and bereftness. Certainly, we should feel bereft. For this book indicates a loss to poetry.
[308] The moon burgled the house
[309] the sun grew pale as the moon and then, / a bit paler / although we still could see –
[310] we dreamed and dreamed all the cars / were parked, no one went anywhere / they just stayed home and held hands, / at first, then stopped holding hands –
[311] the whole world turned like a / fading violet, turned its death / gently, curled up didn't stink at / all but gave off a long sigh – sweet / sigh –
[312] big and little. She is a fighter, after all, and in some ways enjoys all the bloodshed, I think. A while ago I was afraid it would really kill us both before the thing got finished.

provavelmente vai ser bom para mim!"[313] (*ibid*.). Lá, Elizabeth Bishop é muito bem recebida por seus alunos, que lhe encontraram um apartamento e arranjaram toda sua mobília, incluindo "cama, cadeira sofá, tudo que se pode imaginar, e fizeram a minha mudança – até o último sapato e lata de chá etc."[314] (*ibid*., p. 486), conta Bishop a Baumann. Mas, mesmo assim, a poeta se sente deslocada entre alunos, e entre professoras, embora tenha conquistado aliados em todos os lados (MILLIER, 1993). E, mesmo os alunos sendo inteligentes, diz a poeta, "não parecem se divertir muito,"[315] eles "têm muito pouca *joie de vivre*, quando penso o quanto os jovens brasileiros se divertem com um violão, ou uma festa, ou apenas um *cafezinho* [português] e uma conversa..."[316] (BISHOP, 1995, p. 483, tradução de Britto), num comentário que explicita frustração e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade de satisfação.

No curto período que ficou em *Seattle*, Bishop conheceu Suzanne Bowen,[317] a esposa de vinte e seis anos de um pintor local, que se tornou "sua amiga, cuidadora, e, eventualmente, amante."[318] (*ibid*., p. 378, tradução nossa). Em três de julho de 1966, ela retorna para o Rio, e, nas cartas seguintes, sobretudo naquelas escritas para Anny Baumann, narra suas desventuras no país, afirmando que: "Tinha esperanças de que as coisas estivessem melhores quando eu voltasse – afinal, voltei por que quis. [...] queria voltar para viver com Lota. Ela não acredita mais em nada que eu digo – nem no que ninguém diz."[319] (*ibid*., p. 492). Para Bishop, essa desconfiança é fruto da sensação de Lota de que, no Brasil, todos a estavam enganando, mas pode ter resultado da interceptação, por Lota, de uma carta que a amante havia lhe enviado (MILLIER, 1993). Depois de seu retorno, a saúde de Lota se deteriora, seu estado emocional se complica, e irrompe em crises de ciúmes e invasões de privacidade que a poeta não tolerava: "É melhor você não responder esta carta, por favor, porque ela abre a minha correspondência"[320] (BISHOP, 1995, p. 494, tradução de Britto), diz Bishop. Embora não se saiba o que aconteceu, no Natal, Elizabeth e Lota retornam, subitamente, para a capital fluminense. No começo de 1967, Bishop já "tinha arrumado uma mala e saído do apartamento para um hotel no Rio."[321] (MILLIER, 1993, p. 384, tradução

[313] money, and probably it will be good for me!
[314] bed, chair, sofa, all kinds of things, and moved me – every last shoe and can of tea, etc.
[315] they don't seem to have much fun
[316] Suzanne Bowen, embora seja o nome presente no livro de Miller, é provavelmente um nome fictício, já que a mulher ganhou na justiça o direito de não ser citada em nada que se referisse a Elizabeth Bishop.
[317] so little *joie de vivre*, when I think how much amusement Brazilian youths seem to get out of a guitar, or a dance, or just a cafezinho and some conversation...
[318] her friend, , care-giver, and finally lover.
[319] I was hoping things would be better when I came back – and after all, I came back because I *wanted* to. [...] I wanted to come back to live with Lota. She won't believe anything I say – or what anyone else says, either.
[320] You had better not answer this, please, because she opens my mail.
[321] had packed a suitcase and had moved out of the apartment and into a Rio hotel.

nossa). Em 20 de janeiro, depois de ser advertida pelos médicos que não deveria conviver mais com a companheira, por uns dois anos, mais ou menos, Bishop diz: "não tenho mais casa – só tenho duas malas e uma caixa de papéis velhos, nenhum deles importante – e COMO vou fazer para pegar no apartamento os que eu quero, não faço ideia no momento."[322] (BISHOP, 1995, p. 502, tradução de Britto). E, "provavelmente vou ter que vender minha linda casa velha, também"[323] (*ibid*.), referindo-se, aqui, a seu novo pouso na cidade de Ouro Preto.

Completamente instável, a poeta se internou na Casa de Repouso no Rio, no fim do mês, e de lá foi com Isa Aguirre para Samambaia buscar suas coisas. Segundo Millier (1993), em seu escritório, sozinha por algumas horas, a poeta escreve algumas poucas linhas, num texto nomeado de "Inventário," no qual elenca os objetos que resgatou, questionando-se, para onde poderia levá-los depois, insistindo no desconhecido e na imprevisibilidade como eixos de organização de sua vida. Nos últimos versos desse poema, o enunciador clama: "Ah deixe-me não ter visto / Deixe-o ser de algum modo o que nunca vi / & a cascata parece apressada para algum / clímax, mas de fato nunca [muda] realmente –"[324] (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 387, tradução nossa), ecoando a dor que sentia e, ao mesmo tempo, seu retorno ao lugar de onde nunca saiu completamente – a dissidência. Do Rio, Bishop partiu com Lilli para Ouro Preto, mas em frangalhos, foi conduzida para a Clínica Botafogo, a mesma que Lota havia sido internada, meses antes. Mais tarde, juntas novamente, esse período é, brevemente, descrito em um *post-scriptum* feito por Lota em uma carta que Bishop escreveu de Samambaia. Nele, a companheira resume os acontecimentos recentes de outra perspectiva: "Não posso escrever mais porque ainda estou fraca e [saí?] do sanatório há dez dias. E. B. está se tratando de todas as loucuras e alcoolismo porque ela passou neste ano horrível de 1966. *Affectueusement*, Lota."[325] (LOTA *apud* BISHOP, 1995, pp. 506-507, tradução de Britto).

Dias depois, numa aparente calmaria, Bishop escreve para Baumann, destacando a beleza do cenário e daquela estação do ano, mas ressalta que "A floresta quase engoliu a casa depois de anos de abandono, mas estamos com um casal muito bom (até agora)."[326] (*ibid*.). Em 26 de maio de 1967, já em Ouro Preto, Bishop escreve:

---

[322] I haven't a home anymore – actually nothing but two suitcases and a box of old papers, all the wrong ones – and HOW to get the right ones out of the apt. is beyond me at the moment.
[323] I'll probably have to sell my beautiful old house, also.
[324] Oh let me not have looked / Let it somehow be that I never saw / & the cascade seems hurrying to some / climax, but really never [changes] –
[325] Can not write more that that because still shaky and [out?] of the sanitorio 10 days. E.B. is undertaking a cure for all the nonsences and alcoholism she had this horrible year of '66. Affectueusement, Lota.
[326] We are almost overgrown by jungle after years of neglect, but have a very good (so far) new couple.

> A Lota está em minha velha casa, medindo o jardim – vou fazer um jardim enorme, murado. Para mim, a casa já está lindíssima, embora ainda haja muita coisa a fazer e meu dinheiro tenha acabado, pelo menos por ora. Preciso ganhar mais dinheiro depressa, e espero conseguir trabalhar bastante nesta viagem que vou fazer. A Lota volta para o Rio e eu parto para o rio São Francisco dentro de dois dias. Acho que ela está melhorando gradualmente, mas ainda falta muito para voltar ao normal. Ela acorda chorando todos os dias, tem momentos de muita depressão e extrema irritação etc. – mas assim mesmo acho que melhorou bastante. Acho que esta mudança foi boa para Lota, e pelo menos os detalhes da minha casa e do jardim são uma distração para ela.[327] (*ibid.*, p. 508).

Na renovação da velha casa de Ouro Preto, tudo foi feito de um jeito que lhe conferisse maior estabilidade, de modo muito tradicional, fazendo com que ela ficasse em bom estado por mais trezentos anos, disse Bishop (*ibid*., 509): "Tem um velho bem velhinho sentado no chão trançando lascas finas de bambu para refazer o teto – é como trabalho de cesteiro – depois tudo é pintado de branco – exatamente como se fazia no século XVIII."[328] Nesse sentido, é como se a casa fosse reestabelecida a "partir de um compromisso feroz com o déjà-dit, o já dito," vivido, e experimentado, parafraseando o que diz Santiago (2000, p. 20) sobre a literatura latino-americana, num esforço de suspensão dos limites dos modelos anteriores, preenchendo lacunas, amarrando nós, surpreendendo suas fraquezas, "de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado," num movimento que refaz os mesmos entrelaçamentos. Assim, Bishop trabalha sobre a casa, inscrevendo nela as escrituras anteriores, acreditando que os muros, ingenuamente, garantirão a quietude que dizia precisar, mas recupera, pela ânsia, as mesmas debilidades. Esse esforço se insere num conjunto de tentativas de criar lares alternativos, revelando que a poeta havia reabraçado o deslocamento, expondo de novo as tensões que se estabelecem entre a mobilidade e a estase, sua autonomia e o pertencimento a uma coletividade, individualidade e grupo, superadas, no seu caso, pela retomada do movimento e da evasão reiterada das casas.

Conforme Millier (1993), em junho deste mesmo ano, a poeta se digladia com a vontade de retornar para Nova Iorque, já que a vida no Rio continuava tensa, e só piorava, inclusive em razão da morte do pai de Lota, que, de novo sucumbiu à instabilidade emocional. Assim, de forma apressada, em 19 de junho, ela diz que poderia voltar aos Estados Unidos; no

---

[327] Lota is over at my old house, measuring the garden – I'll have a very large walled one. The house seems perfectly beautiful to me, although there is still so much work to be done and I seem to have run out of money, for the time being, at least. I must hurry up and earn some more and hope to be able to get some work done on this trip I am taking. Lota goes back to Rio, and I start off for the Rio São Francisco in two days. I think she is getting better gradually but still is far from being her*self*. She wakes up crying every morning, is very depressed by fits, and very bad tempered, etc. – but still, I think I see a lot of improvement. I think this change has done her some good and at least the details of my house and garden have given her something else to think about.

[328] I have an old old man, sitting on the floor, weaving my ceilings out of fine split bamboo – like basketwork – then they'll be painted white – exactly like the original 18th-century ones.

dia 03 de Julho, ela escreve um testamento, deixando tudo para Lota, exceto $ 15.000 dólares que, via Baumann, deveriam chegar até Suzanne Bowen. Na noite desse mesmo dia, a poeta embarca para Nova Iorque, passando por cima de seus próprios desejos, segundo Millier (1993), para satisfazer as vontades dos médicos. Em 19 de setembro de 1967, Lota chega à Nova Iorque, onde foi recebida por Bishop, no apartamento no qual estava morando, no número 61, da Perry Street. Em carta de 23 de setembro de 1967, para U. T. e Joseph Summers, Bishop (1995, p. 513, tradução de Britto) relata o que aconteceu nesse encontro:

> A situação está terrível, e me desculpem se esta carta sair meio sem pé nem cabeça. A Lota chegou no domingo passado – dia 18? [17 de setembro] – o voo atrasou três horas, e bastou eu por os olhos nela para perceber que não deviam tê-la deixado viajar – aliás tenho vontade de ir ao Brasil para dar um tiro no médico dela. Mas ela chegou exausta – passamos uma tarde tranquila, *sem discussões nem nada do gênero* – mas senti que ela estava muitíssimo deprimida e [eu] realmente não sabia o que fazer, a não ser fazer com que ela repousasse. Bem – por volta do amanhecer ela se levantou e tentou se matar – ouvi-a na cozinha por volta de seis e meia – já estava quase inconsciente. Achei que ela havia tomado Nembutal porque havia um frasco de remédio em sua mão – mas os exames posteriores revelaram que ela só tomou Valium, creio eu.[329]

Com a morte da companheira em 25 de setembro, Bishop (*ibid*., p. 514) envia um telegrama para Rosinha e Magu Leão, suas amigas, e também parentes de Lota, avisando da fatalidade: "LOTA DOENTE DESDE CHEGADA. FALECEU HOJE. TENTANDO TELEFONAR VOCÊS. Elizabeth." Segundo Millier (1993, p. 396, tradução nossa), Anny Baumann, provavelmente ciente de que Bishop não poderia ficar sozinha, ligou para Suzanne Bowen, que talvez pudesse ajudar com o problema mais urgente de todos "– o que fazer depois. Por volta de 18 de outubro, Elizabeth considerava viver com Suzanne em São Francisco." No Brasil, Lota também havia deixado seus bens para ela, e para Mary Morse, num testamento que, além da divisão do espólio, trazia uma citação de Voltaire: "*Si le bon Dieu existe, il me pardonnera. C'est son metier*," sugerindo que havia pensado em se matar. Como se não bastasse, o testamento foi contestado pela irmã de Lota, Marietta Nascimento, que havia sido deixada de fora, impedindo a poeta de usar recursos da herança na finalização da sua casa em Minas Gerais. Sem ter outras conexões no Rio, já que a tragédia destruiu os

[329] It is very bad, I'm afraid, and please forgive me if I don't make very much sense. Lota came up last Sunday – 18th? [September 17] – the plane was there hours late, and the minute I saw her I knew she shouldn't have been allowed to come – in fact I think I'll go back to Brazil and shoot her doctor. Anyway – she was exhausted – we passed a quiet afternoon, *no cross words or anything like that* – but I could see she was in a very bad state of depression and [I] didn't know what to do, really, except to try to get her to rest. Well – sometime toward dawn she got up and tried to commit suicide – I hear her up in the kitchen about 6:30 – she was already almost unconscious. I thought she had taken Nembutal since she had a bottle of it in her hand – but later blood tests showed only Valium, I think.

laços que tinha, exceto com Flávio, filho da cunhada, em dezembro Bishop parte para Ouro Preto, onde é recebida no Pouso do Chico Rey, e confortada por Lilli, e por Vinícius de Moraes, que também estava hospedado lá, medicando-se, principalmente, com álcool. Com esse trágico desfecho, a retomada da reconstrução de sua casa começa a acontecer quase imediatamente, já que os livros e os móveis com os quais ficou foram levados para a cidade mineira, de onde levou consigo para São Francisco somente o que mais precisava. Partindo de Belo Horizonte na noite de Natal (MILLIER, 1993), Bishop deixa para trás, provisoriamente, uma série de celeumas e acusações de ter abandonado a companheira, de ter, inclusive, provocado seu suicídio, e até de ter roubado suas joias; suas cartas do período revelam.

Em São Francisco, a poeta alugou um apartamento com Suzanne, 'sua secretária,' e Googie, o filho de um ano e meio da jovem, passando uma temporada de dezessete meses no 1559 da *Pacific Avenue*, numa espécie de retorno ao armário, já que acreditava ter que encarnar um falso *self* para manter a reputação. Em carta para Lowell, Bishop (2008, p. 636, tradução nossa) escreve: "Por cerca de uma semana eu não pensei que fosse conseguir – pensei que deixaria meus ossos no Brasil – mas de algum modo eu consegui, depois de tudo, mesmo deixando algumas arestas."[330] No período, a poeta sofre violentas crises de alcoolismo, quebra diferentes partes do corpo – o pulso, somente, em dois lugares – em uma reação que parece reencenar o colapso de Samambaia, mas também choques culturais que passou a, reiteradamente, reviver nos Estados Unidos. Nesse último sentido, em carta, ela culpa Brigitte Bardot, por ter incitado, em todas as mulheres jovens, o desejo de serem "pequenas vagabundas depravadas,"[331] e se diz "completamente cansada daquilo tudo"[332] (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 407, tradução nossa). No cenário literário de São Francisco, "em geral, eu temo, eu sou somente um membro do *establishment* ocidental para todo mundo aqui, e estou definitivamente *passé*,"[333] diz Bishop (*ibid*, p. 413), a James Merril.

Em Abril de 1969, ela consegue vender o apartamento do Rio, e transfere o dinheiro para a reforma de sua casa em Ouro Preto. De São Francisco, ela viaja freneticamente para realizar as terríveis leituras, dizia Bishop, numa tentativa de ganhar dinheiro, e também para visitar tias que moravam em Montreal, afastando-se por longos períodos do apartamento que, em uma dessas ausências, foi arrombado. Na primavera, ela estava desesperada para retornar ao Brasil. Assim sendo, em 15 de maio, ela embarca com Suzanne para o Rio, de onde partiu

[330] For about a week I didn't think I could make it – thought I'd just leave my bones in Brazil – but somehow I did, after all, even with some loose ends.
[331] depraved little tramps
[332] really sick of it
[333] in general, I'm afraid, I'm just a member of the eastern establishment to everyone here, and definitely passé.

para Minas Gerais, inicialmente para um período de três meses. Chegando a Ouro Preto, Bishop descobre que a reforma não tinha andado como esperava, já que o agente carioca usou o dinheiro para especular, e não transferiu os recursos para Lilli como acertado (MIILIER, 1993). E, o dinheiro que chegou, foi utilizado na compra de materiais que foram roubados pelos trabalhadores da obra, Bishop acreditava. A poeta aciona judicialmente o agente; e aciona também Lilli, num processo que põe a amizade das duas em suspensão, e acirra os ânimos da cidade barroca contra ela. Apesar de toda essa confusão, Elizabeth Bishop continua hospedada na casa de Lilli até o 31 de agosto de 1970, quando finalmente se muda para sua casa, num momento em que sentia que não tinha mais amigos no hemisfério sul. Antes dessa mudança, a poeta comprou móveis antigos de uma velha farmácia, que serviriam como estantes para seus mais de três mil livros, e comprou uma porta antiga de uma igreja abandonada, reconstruindo seu pouso a partir do passado em ruínas da cidade, num processo que se estenderia por longos meses, e já com os novos moradores instalados (BISHOP, 1995).

Em carta para Moore, Bishop descreve as tarefas que ocupavam seu tempo, tomado, principalmente, pela aquisição de coisas que precisava para terminar seu novo lar. Dentre elas, a poeta menciona a história da compra da placa, Casa Mariana, encomendada em Belo Horizonte, em uma loja que fazia objetos assim para médicos, prefeituras, etc., incluindo na carta, em anexo, um desenho da placa e da porta onde ficaria fixada, no alto do alizar: "A plaquinha é de esmalte branco com letras azuis. A moça da loja perguntou: 'É para ficar ao ar livre, exposto ao tempo?'. Respondi que sim. Por isso, talvez eles caprichem bem."[334] (BISHOP, 1995, p. 566, tradução de Britto). Esse contentamento aparente não se verifica na relação que se estabelece com os trabalhadores da obra, nem com a vizinhança, e nem com a cidade. Em 15 de dezembro, ou "(aliás, já é dezesseis),"[335] (*ibid*., p. 568), Bishop diz a Lowell que o amigo a "animou muito ao dizer que sou amada e admirada. Aqui, sem dúvida alguma não sou nem uma coisa nem outra, e fico mesmo me perguntando que diabo estou fazendo aqui, e bem que gostaria de poder ir embora depressa."[336] Em seguida, relata dificuldades no trato com os trabalhadores da obra, que não chegavam no horário, nem cumpriam os prazos, e discordavam do pagamento que havia sido acordado na hora do recebimento, concluindo que:

> Estes últimos meses têm sido uma perda de tempo total – e os meses antes destes também. Pode ser que depois eu até ache graça nisso tudo, algum dia, mas se eu

[334] The little plaque is white enamel with blue letters. The girl in the shop said, "Is this to be outdoors, in all weathers?" and I said, yes, in all weathers. So maybe they bake it extra well.
[335] (or 16 by now)
[336] Your saying that I am 'loved and revered' cheers me quite a lot. I certainly am neither here, and do wonder what on earth I am doing here and with to God we could get away fast.

> tivesse ficado em N. Y ou S.F acho que eu poderia ter trabalhado no livro sobre o Brasil e até mesmo conseguido dizer algumas coisas simpáticas. Agora esqueci que coisas eram essas! Acho que foi porque durante muito tempo a Lota era minha intermediária, ao menos em Petrópolis, e lá fui feliz de verdade por muitos anos. Agora fico achando que foi o país dela que a matou – e é capaz de matar qualquer um que seja honesto e tenha padrões de exigência elevados e que queira fazer alguma coisa boa – e meu único desejo é sair daqui. Mas viver de quê?[337]

Na cidade, ela acreditava, não existia "uma única pessoa honesta [...] Por favor, não pense que estou paranóica. As pessoas deste estado têm fama de ser assim,"[338] conta a Anny Baumann, em "dezembro (não sei o dia), 1969"[339] (*ibid*., p. 569). No período, e ainda por alguns meses, Bishop relata que nunca se sentiu tão doente em toda sua vida, e "Se você tem alguma sugestão além de respirar fundo e tocar para frente, por favor me mande."[340] (*ibid*.). E continua debulhando problemas: "os vizinhos jogaram uma pedra na X. Y.[341] no outro dia – a polícia não vem etc. etc. etc."[342] (*ibid*.), e, "Quando eu for embora, vou levar minha placa de esmalte que fica na porta como *souvenir*. Coloquei-a bem alto, para que os passantes não possam destruí-la. Já estamos na quarta campainha, e, quando destruírem essa vou desistir."[343] (*ibid*., p. 570). Ademais, a poeta relata: "vamos ao Fórum, que é o termo antiquado que se usa aqui – onde todos querem um suborno antes de qualquer transação, por menor que seja. Até mesmo o bombeiro (o quarto e o mais incompetente de todos) sabia [o montante d]a minha conta bancária aqui – e disse o valor a mim, aos gritos (e eu não sabia!.). (*ibid*.)."[344] Enquanto nas cartas Bishop oscila entre vender a casa ou não, os barulhos externos, vindos dos trabalhadores preguiçosos, atravessam as paredes, impedindo-a de trabalhar, ecoando o som da colonialidade presente e dos conflitos interculturais que marcam, ainda hoje, a cidade. Nesse sentido, ela comenta em carta a Frani Blough Muser, em 14 de fevereiro de 1970:

---

[337] It has been a totally wasted stretch – and had been for a long time before that, too. Oh, maybe some of it will seem comic, sometime, but if I had stayed in N. Y. or S.F. I think I might have worked on the Brazil book & even managed to say some nice things. Now I've forgotten what they were! I suppose I had Lota for so long to intervene for me, in Petrópolis, at least, and I really was happy there for many years. Now I feel her country really killed her – and is capable of killing anyone who is honest and has high standards and wants to do something good – and my one desire is to get out. But how to LIVE?

[338] an honest soul [...] Please do not think I am suffering from paranoia. The people of this state have a reputation for being like this

[339] December (sometime), 1969

[340] If you have any suggestions beyond the stiff-upper-lip sort, I'd be grateful.

[341] X. Y., Suzane Bowens, e ainda Adrienne Collins são pseudônimos recorrentes para referir-se à mulher com quem Bishop manteve um relação amorosa no período em que morou em São Franciso e em Ouro Preto.

[342] the neighbors hit X.Y. with a rock the other day – the police won't come, etc. etc. etc.

[343] When I leave I'll just take my enamel plaque off the doorpost as a souvenir. I placed it high enough so the passerby can't destroy it. We're already on the fourth doorbell and I'm going to give up when they smash this one.

[344] Well, off to the FORUM, as they quaintly call it – where everyone expects to be bribed for the smallest transaction. Even the plumber (the fourth and most incompetent of all) knew [the amount of] my bank account here – and shouted it at me (although I didn't!).

> Agora, finalmente, depois de algumas experiências terríveis, temos duas criadas de quem gostamos e nas quais temos confiança, irmãs – uma para cozinhar e limpar, a outra para ser baba [*sic*] do Googie, moças boazinhas e limpas, e bonitinhas também – são treze na família, oito moças solteiras – e ainda criam mais três ou quatro crianças, primos órfãos – umas vinte pessoas morando numa casinha mínima, caindo aos pedaços, de pau-a-pique. Mas as *únicas* coisas que elas sabem fazer é limpar a casa e lavar louça. Tentei ensinar a Eva a pôr a mesa e ela disse que ficava nervosa e ia embora. Assim, eu é que ponho a mesa. Elas não sabem usar a terceira pessoa. A X. Y. fala fluentemente, mas aposto que ela parece uma mineira velha [para elas], porque elas falam muito mal, e usam tanta gíria que não entendo, e ela não consegue entender o meu português, que é um pouco mais puro.[345] (BISHOP, 1995, p. 572, tradução de Britto).

Sem a intermediação de Lota, nem de Lili, Bishop tem dificuldades para interagir com essa espacialidade, reacendendo o drama da relação, do encontro-choque, entre a Euro-América e a Neo-América, marginalizada e destituída, inclusive da língua, impedindo a interlocução entre privilegiados e expropriados. Nesse sentido, sua carta evoca, assim, tanto o poder quanto a dor, tanto a liberdade quanto a pobreza inerentes a essa esfera do contato, expondo as ambiguidades e contradições do caos-mundo, onde uns podem tudo, e outros podem nada, ou quase nada, já que continuam tendo suas possibilidades de criação de realidades alternativas abortadas pelos constrangimentos do lugar, e, sistematicamente, reencontrando as velhas posições de limpar e lavar a casa dos patrões. Esse contexto se intensifica com outros problemas internos. Suzanne e o filho, por exemplo, sofriam com ataques de "pulgas, carrapatos, insetos que nunca vi e de que nunca ouvi falar – vivem cobertos de picadas, *coitados* [em Português]."[346] (*ibid*., p. 575), num conjunto de coisas que provocava a sensação de que viver ou morrer não fazia mais nenhuma diferença: "acho que para mim não faz mais diferença viver ou morrer. A cada dia que passa sinto mais falta dela. Me esforço muito para viver o presente, como todo mundo diz que a gente deve fazer – mas o presente é horrível para mim."[347] (*ibid.*). Por fora, a casa continua sendo atacada; jogam lixo

[345] Now we, at last, after some fearful trials, have two servants we like and actually trust, sisters – one to cook and clean, one to be a baba for Googie, nice clean quiet girls, quite pretty, too – a family of thirteen, eight unmarried girls – and they have taken in three of four more children, orphans, cousins – there are about 20 people living in a very tiny crumbling mud-&-wattle house. But they don't know how to do anything except clean and wash clothes. I tried to teach Eva how to set the table and she said it made her nervous and she was leaving. So I do that part my*self*. They don't know how to use the third person. X. Y. speaks quite fluently, but I'm sure she sounds like an old miner, they all speak so badly, and with so much slang I can't understand her, and she can't understand my slightly purer Portuguese.

[346] fleas, ticks, insects I never saw or heard before – they are both covered with bites all the time, *coitados* (poor things).

[347] I just don't seem to care whether I live or die. I seem to miss her more every day of my life. I try hard to live in the present, as everyone always says – but the present is so hideous to me.

em sua cachoeira, por exemplo, num jogo que mais parece uma versão gótico-tropical de um conto de Edgar Allan Poe, levando o morador, inevitavelmente, ao enlouquecimento:

> O problema é que não sei mais onde quero morar. [...] E nunca mais quero morar à beira da estrada. Os vendedores de legumes e ovos são simpáticos, mas não aguento as pessoas que tocam a campainha e depois vão embora correndo, nem aquelas almas simples que vêm simplesmente para pedir DINHEIRO. Ou 'roupa velha' – expliquei que as minhas roupas velhas eu uso, é claro, já que a essa altura nós duas já estamos em farrapos e aqui não há nada que se possa comprar – e a mocinha me disse: 'Então me dê qualquer coisa que você tiver.' Além disso, remexem meu lixo todos os dias – imagino que estejam procurando canetas Parker.[348] (*ibid*., p. 574).

Bishop se sentia velha, extremamente velha: "É estranho ser tão velha. As empregadas me olham com curiosidade – de ver que ainda consigo andar – e subir escadas também! Para elas, quarenta anos já é velhice."[349] (*ibid*., p. 574). E era, de fato, já que como descobrirá em **Morte e Vida Severina**, um pouco mais longe dali, de velhice se morria antes dos trinta. Numa carta para Lowell, de 05 de março de 1970, Bishop conta que fez um bolo de aniversário para a empregada, que acabara de completar 18 anos: "A Eva. Nunca conheci tantos Adãos e Evas, devem ser os nomes favoritos aqui. Esta menina e a irmã mais moça dela tornaram a nossa vida muito mais suportável, limpa e tranquila – só espero que elas fiquem mais um pouco."[350] (*ibid*., p. 581). Nesse lugar onde crianças trabalham como domésticas antes dos dezoito anos, a adolescente-empregada repetia, todos os dias, um ritual com a mãe que, nas ruas, repetia-se com a poeta, Bishop relata a Lowell:

> 'A benção, mãe.' 'Deus te abençoe, minha filha,' e por aí vai. Crianças desconhecidas me dizem isso na rua, e me sinto um tanto ridícula. 'Deus te abençoe, meu filho.' O tempo anda absolutamente maravilhoso – é cada nuvem que só vendo, arco-íris, nuvens de tempestade rosadas com morros verdejantes por trás, igrejas que surgem e desaparecem em meio a chuva ou aos casulos verde-claros de névoa. Ah, meu Deus – já não sei se quero mesmo vender a casa. Se as coisas fossem um pouco diferentes![351] (*ibid*., 581).

---

[348] The trouble is, I really don't know where or how I want to live any more. [...] And let me NOT live in a house by the side of the road. The people who come by selling vegetables and eggs are nice, but not the people who ring the doorbell and run away, and those simple souls who just come and ask for MONEY. Or 'old clothes' – I said I wore mine, obviously, since we are both in rags by now and you can't buy anything here to wear – then this young lady said: " Well, just give me anything you have." They also go through my garbage every day – I think they are looking for Parker pens, probably...

[349] It is strange to be so old. The maids regard me as a curiosity – the fact I can still get around – and climbing ladders! They think someone is ancient at forty.

[350] Eva. I've never known so many Adams and Eves, seem to be the favorite names here. This girl and her younger sister have really made life much more bearable, clean and quiet – now if only they'll stay a while.

[351] "Bless me, Mother." "God bless you, my daughter," and so on. Strange little children in the street say it to me, and I feel rather foolish, "God bless thee, my child." The weather has been absolutely heavenly – such clouds, rainbows, pink rainstorms with bright green hills showing through, churches coming and going through the rain or wrapped in pale green cocoons of mist. Oh dear – I am of two minds about selling. If only things were a bit different.

Mas as coisas eram o que eram, ou melhor, as coisas não eram o que ela queria, e, nesse embate, sua mente zanza no espaço, ziguezagueando do ritual para o vento, do arcoíris para as nuvens, das igrejas que surgem de relance para os casulos verde-claros na névoa, e balança entre a resolução de vender e de não vender a casa, sempre entre diferentes emoções. Em casa, as portas dos quartos são fechadas, mantendo segredos escondidos da proprietária, numa dinâmica claustrofóbica, e enlouquecedora, que aumenta a paranoia da poeta; Bishop suspeita de tudo e de todos, não conseguindo ter certeza de mais nada:

> Durante muito tempo mantivemos todos os quartos trancados. As chaves têm quinze centímetros de comprimento e pesam cerca de meio quilo cada uma, de modo que era uma solução um bocado incômoda. E as coisas continuavam desaparecendo, desaparecendo. Quando eu reclamava muito, às vezes as coisas reapareciam em lugares onde sem dúvida não estavam na véspera. Coisas estranhas, que sem dúvida não teríam nenhuma utilidade para os ladrões, como moedores de pimenta, dois pires, 24 fraldas velhas que X.Y trouxe para cá para usar como pano de limpeza. Elas desaparecem para sempre.[352] (*ibid*., p. 572).

Apesar de se sentir sem forças e "uma pária"[353] (*ibid*., 591), emocionalmente fragilizada, Bishop começa a abrir as portas de sua casa. A poeta conclui que Suzanne, esbanjava seu dinheiro, comprando coisas desnecessárias, e trazendo-as para dentro da casa sem que ela percebesse. Essas coisas, materiais de construção desnecessários, sobretudo, eram mantidas no quarto, numa bagunça inacreditável, o que só comprovava o frágil estado de nervos da mulher, pensava a poeta. Bishop constata que a jovem era causadora de instabilidades, já que a mulher fantasiava coisas: que a poeta não gostava de seu filho, que ela a odiava, etc., recuperando, em certo sentido, o drama da **Queda da Casa de Usher**, de Edgar Allan Poe, publicado originalmente em 1839: "a X. Y. queria ser eu – e por isso no fundo queria me matar, ficar com a casa etc. só para ela. Sei que isso parece loucura – mas muitas e muitas coisas que ela fez provam que tenho razão"[354] (*ibid*., p. 587), sugerindo, assim, que a secretária perfeita, atriz e musicista talentosa por quem se apaixonara, havia se transformado num duplo antagônico e obsessivo, que a levaria a destruição. Para Bishop, Suzanne entrava em confusões com os trabalhadores e com os moradores da cidade, e, como resultado desse

[352] For a long time we kept all rooms locked up. The keys are six inches long and weigh about a pound each, so this grew very taxing. And things kept disappearing, disappearing. If I complained enough, sometimes they'd re-appear where they certainly hadn't been the day before. Odd things, of no earthly use to the thieves, like pepper mills, 2 saucers, 24 old diapers that X.Y. had brought back to use as cloths. They went for good – and so on.
[353] a social outcast
[354] X.Y. wanted to be me – and so really was trying to kill me off, to have the house, etc., all for her*self*. I know this sounds wild – but many, many things she did prove it

comportamento, a moça despertava a hostilidade dos ouro-pretenses, que as atazanavam; um dia, por exemplo, enquanto caminhavam na rua, as duas mulheres foram chamadas de "putas"[355] (MILLIER, 1993, p. 420), revelando que, como diz Castro (2015, p. 35), "o etnocentrismo é, como o bom senso – do qual seja talvez apenas a expressão aperceptiva –, a coisa do mundo mais bem compartilhada." Além dessas confusões, brigas entre as duas mulheres, às vezes violentas, tornaram-se frequentes. Nessas pelejas, Suzanne acusava Elizabeth de usar suas "amigas 'como luvas velhas' e depois as 'jogava fora,' ou então as levava ao suicídio"[356] (*ibid*., p. 592), provocando desdobramentos ainda mais controvertidos.

Diante dessas evidências de desequilíbrio, Bishop convence Suzanne a ir até um hospital em Belo Horizonte, onde recebeu cuidados de um psiquiatra, entre vinte e oito de abril e dez de maio. Segundo Millier (1993, p. 422, tradução nossa), Bishop acreditava que "Suzanne estava doente, assim como Lota tinha estado, como Lowell adoecia de vez em quando, e como sua mãe tinha adoecido."[357] Para Suzanne, contudo, a história era outra. Ela não estava doente, e "se foi levada para um hospital de fato, foi para uma ala que servia como algum tipo de centro de detenção para presos políticos dissidentes"[358] (MILLIER, 1993, p. 426, tradução nossa), onde foi espancada, sedada com morfina contra sua vontade, e colocada em estado de coma induzido por insulina, num tipo de lavagem cerebral. Apesar de surpreendente, no período da Ditadura Militar brasileira, esse acontecimento é totalmente possível, e até corriqueiro. Do hospital, Suzanne escapou convencendo a secretária a deixá-la ligar para o adido da embaixada americana, que organizou sua liberação, levou seu filho ao aeroporto, e embarcou os dois para *Seattle*. Com o distanciamento das duas, o estado de ânimo da poeta melhorou e ela começa, finalmente, a processar seu luto, inclusive retornando a escrever, conseguindo elaborar poemas que, mesmo inacabados, recuperam o trauma de ter perdido a mulher amada, sua problemática relação com a mãe, seu alcoolismo, etc.

No poema, "Alvorada e Elegia"[359] (BISHOP, 2006, p. 149, tradução nossa), publicado em ***Edgar Allan Poe and the Juke Box***, por exemplo, que como o título sugere é uma canção de amor em tom lúgubre e terno que narra a separação de amantes ao amanhecer, a poeta aborda o suicídio de Lota de Macedo Soares: "Café nenhum pode acordar você café nenhum pode acordar você / Revolução nenhuma pode chamar sua atenção / Você está cansada de

[355] whores
[356] 'use up' my friends 'like old gloves' and 'throw them away,' or drive them to suicide.
[357] Suzanne was ill, as Lota had been, as Lowell was from time to time, as her mother had been.
[358] if she was taken to a hospital at all it was to a wing that served as some sort of detention center for political dissidents
[359] Aubade and Elegy

todos nós. É fato nós somos cansativos"[360] (BISHOP, 2006, p. 149, tradução nossa), insistindo, na estrofe seguinte, que a onda de dor e tristeza, continua atingido-a, sistematicamente, misturando-se a sua rotina e cotidiano. Depois de enfatizar a força da ausência de Lota, Bishop destaca o que ainda consegue ver, "mãos pequenas na terra / transplantando cravos do poeta, soterrando-os dentro da terra / terra nas ~~tuas~~ mãos / nos ~~teus~~ anéis, mas nada além disso."[361] Nos últimos versos do texto, a poeta realça o cheiro da terra e o cheiro do café preto torrado, repetindo freneticamente os primeiros versos do poema em ondulações nas quais o café se mistura, indiscernivelmente, com a dor, com os dias, e com a vida, em palavras muito mais carregadas e penetrantes em inglês: "no coffe can wake you no coffee can wake you / no coffee / no coffe can wake you no coffee can wake you / no coffee."

No intervalo que sucede o retorno de Suzanne para os Estados Unidos, Bishop foi convidada para lecionar poesia e escrita literária na Universidade de Harvard, ocupando, inicialmente, a posição de seu amigo Robert Lowell, partindo assim para outra sucessão de casas provisórias: primeiro em *Kirkland House*, no campus da Universidade, onde conheceu Alice Methfessel, sua última companheira; depois com Alice, num apartamento da *Bratle Street*, em *Cambridge*, *Massachusetts*, e, finalmente, na região portuária de *Boston*, onde comprou um apartamento antigo, num armazém mercante de 1838 construído em granito, *Lewis Wharf*. Nesse período, embora recupere o tom lúdico, bem humorado, e ao mesmo tempo sarcástico e irônico, suas cartas demonstram preocupações frequentes com sua situação financeira, para a qual a casa de Ouro Preto passou a ser a possível solução, seja através de sua venda, seja, através da descoberta do tesouro que se acreditava existir lá, como conta a Louise Crane, em 1972:

> Já lhe contei a história do ouro que estaria enterrado na minha casa de Ouro Preto – ou no jardim? Mandei até escavar o porão, e abrir buracos nas paredes e no assoalho – talvez esta fosse a solução para todos os meus problemas – encontrar um tesouro escondido. Tem até mesmo um mapa – mas imagino que, se houve de fato ouro escondido ali, já o levaram há muito tempo [...][362] (BISHOP, 1995, 625, tradução de Britto.)

[360] No coffee can wake you no coffee can wake you no coffee / No revolution can catch your attention / You are bored with us all. It's true, we are boring.
[361] small hands in the dirt / transplanting sweet williams, tamping them down / dirt on ~~your~~ hands / on ~~your~~ rings, but no more than that –
[362] Did I tell you there is supposed to be gold hidden in my Ouro Preto house – or in the garden? I've even had the cellar broken into, and the holes dug in the walls and floor – maybe that would be the solution to all my problems – finding a hoard of gold. There is even a map – but I suspect that if there ever was gold hidden there it was dug up long ago...

Sem achar o tesouro escondido, Bishop assume responsabilidades acadêmicas, e frequentes leituras em eventos públicos, na tentativa de melhorar sua situação, e de evitar a possibilidade cada vez mais ameaçadora, acreditava a poeta, de acabar num asilo. Em 1973, em dezenove de março, a poeta conta a Anny Bauman que começou a comprar um apartamento em *Boston*, e "se eu conseguir vender a casa de Ouro Preto, vai dar tudo certo – mas acho que vou mesmo vendê-la, mais cedo ou mais tarde. Se não – aí, o jeito é o asilo."[363] (*ibid*., p. 639). O apartamento ficava no quarto e último andar do prédio, e tinha uma varanda larga, com vista para a baía, de onde se podia observar o sobe e desce da maré, e os navios no mar. Durante a noite, "ainda se vêm muitos barcos de pescadores – tocam fogo em gasolina para iluminar – é muito bonito."[364] (*ibid*.). Por dentro, o apartamento tinha o "pé-direito alto, com vigas; paredes de tijolos aparentes, lareira, tantas coisas, tantos luxos que nunca tive antes – porteiros, elevadores, ar-condicionado. Todo o cais de *Boston* está sendo reformado, e é *o* lugar bonito para se morar"[365] (*ibid*.), resolvendo, assim, um outro problema: "depois das paisagens magníficas a que me acostumei no Brasil, é meio desanimador ver uma rua suja pela janela, como faço há dois anos."[366] (*ibid*.). Esse lugar, curiosamente, parece promover uma síntese de sua experiência, já que, como nota na carta, ele tinha um aspecto peculiar:

> Curioso – antigamente navios vindos da Nova Escócia ancoravam aqui – talvez o de meu bisavô inclusive – e todo o granito do prédio veio de Quincy, terra dos meus ancestrais pelo outro ramo da família – perto de *Boston*. Acho que me apaixonei pelo prédio – é mesmo bonito demais; as paredes têm 45 centímetros de espessura – os tijolos são lindos, e gosto até mesmo das barras e ferrolhos enferrujados que deixaram nas paredes, e das duas vigas que vão ficar no escritório.[367] (*ibid*., p. 639-640).

Apesar de tudo isso, ele não promove sua fixação. Bishop continua num ritmo alucinado de deslocamento; ela viaja tanto nos Estados Unidos, para o Maine e para a Flórida, etc., quanto no Canadá, para as Províncias da Nova Escócia e do *Quebéc*, e também no Brasil, visitando Ouro Preto pela última vez em março de 1973; ela viaja ainda para outros lugares,

---

[363] If I can sell the Ouro Preto house, all will be well – but I suppose I shall sell it, sooner or later.
[364] At nights there are still lots of smelt fishers – fishing with gasoline flares, very pretty.
[365] High beamed ceilings; exposed brick walls, a fireplace, oh all sorts of things and luxuries I've never had before – like doormen & elevators & air conditioning. The whole *Boston* waterfront is being renovated and it is the *one* beautiful place to live.
[366] After the grand scenery I have been used to in Brazil, it has been a comedown to look out on a dirty street for two years.
[367] It's curious but true that ships from Nova Scotia used to dock here – perhaps even my great-grandfather's – and that all the granite was quarried in Quincy, the home of my ancestors on the other side of the family – near *Boston*. I think I fell in love with the building – it is just too handsome for words; walls 18" thick – the brickwork is beautiful, and I even like the rusted iron bolts and bars they've left in the walls, and the two uprights that will be in the study.

mais distantes, como as Ilhas Galápagos, Portugal, e a Grécia, parando, somente, poucos dias antes de morrer, em seis de setembro de 1979. Nessa última fase da vida, Elizabeth Bishop começava a trabalhar na Universidade de Nova Iorque, transformando o trânsito, entre esta cidade e *Boston*, em parte de sua rotina. A poeta continua tendo crises frequentes de alcoolismo, ressacas físicas e morais, e, além disso, sofre, de novo, várias quedas, quebrando outros ossos e ligamentos. Para Millier (1993), nos últimos cinco anos de vida, Bishop encontrou abrigo, não em *Lewis Wharf*, mas em outras casas, especialmente, na casa de John Malcolm Brinnin em *Duxbury*, na Casa Furacão de Rhoda Sheehan's em *Westport*, e ainda na Casa *Sabine*, na ilha de *North Haven*, onde escreveu um poema de título homônimo. Na área portuária de *Boston*, no entanto, Bishop mobiliou seu apartamento de lembranças, como diria Drummond em "A casa sem raiz," nota Martins (2006, pp. 102-103), que destaca, ainda, as lembranças do Brasil nessa nova morada: "Pessoas que a visitaram confirmam isso. Entre as relíquias do Brasil, Helen Vendler lembra, por exemplo, um santo em uma caixa de vidro, uma gaiola (como a de **Questões de Viagem**), uma carranca e a famosa caixa de 'Anjinhos'."

No poema "*North Haven*," a poeta enfatiza a aparência imutável da paisagem de seu paraíso no norte, como sugere o nome do lugar, elencando flores, e pássaros que retornam da migração a sua terra, cantando, insistentemente, uma melodia de cinco notas; implorando, implorando tanto que dá vontade de chorar. Apesar do canto das aves, a natureza é impassível à lamentação, ela se repete e não se compadece. No poema, dedicado a Robert Lowell, que acabara de morrer, a poeta retoma o hábito do amigo de reformular e alterar seus poemas, criando novos textos a partir de textos antigos: "repetir, repetir, repetir; revisar, revisar, revisar."[368] (BISHOP, 2012, p. 379, tradução de Britto). Morto, no entanto, Lowell "não pode mais reformar, / nem deformar, os seus poemas. (Mas os pássaros mudam seus cantos.) / As palavras não mudam. Meu triste amigo, você não pode mais mudar"[369] (*ibid*., p. 381), sugerindo que a tensão entre a permanência no espaço e a mudança do tempo só se resolve no verbo, que cristaliza, apaga, e mata parte da experiência, que viva, é feita de mudança e perturbação, de caos, aleatoriedade, e incessante repetição, reajuste, e reorganização. Esse movimento constante da vida e do mundo, vivido também em casa por Elizabeth Bishop, desemboca num estado crônico de dúvida e hesitação, de incredulidade, habilitando a poeta a, incessantemente, esforçar-se para reinscrever a vida, pousando, sempre, em novos lugares, vislumbrados, inicialmente, a partir da ilusão, da crença no bom-lugar possível, mas

[368] repeat, repeat, repeat; revise, revise, revise.
[369] you can't derange, or re-arrange, / your poems again. (But the sparrows can their song.) / The words won't change again. Sad friend, you cannot change.

inatingível. Os lugares, as casas, encontrados, no entanto, estão fadados a reascender um mesmo padrão relacional, sempre e nunca des-re-territorializador, que se processa também na mente da poeta, e em suas personagens, funcionando como estratégia psíquica de convivência com um mundo intolerável. Esse zanzar, assim, tenta conciliar, sem sucesso, o sujeito com o insatisfatório do lugar, da vida, autorizando, de modo compensatório, a imaginação de realidades alternativas, nas quais o sujeito se vê em contextos menos opressores, mas que, se alcançados, deterioram-se, e promovem nova projeção e nova prospecção, outra busca e outro movimento, repetidos *ad infinitum*.

3.3 SOMEWHERE OVER THE RAINBOW, DREAMS REALLY DO COME TRUE

> I realized that I could become the author of my own pleasures,
> particularly those that took me as far away as possible
> from the choking impingements of family and school.
> My ability to appear to be studying, reading,
> or practicing the piano and at the same time
> to be thinking about something
> completely different and completely mine, [...] impressed me.
> (Edward Said)

No sumário de ***An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry***, livro editado em parceria com Emanuel Brasil em 1972, no qual também publicou traduções de poemas de escritores brasileiros, Elizabeth Bishop destaca um interessante detalhe sobre a poesia de Manuel Bandeira: "Ele nasceu em Recife, no norte do Brasil,[370] e sua poesia se preocupa com suas memórias da cidade natal e com a gente do norte, mesmo ele tendo morado no Rio de Janeiro quase toda sua vida"[371] (BISHOP; BRASIL, 1972, p. vii, tradução nossa). A poeta ironiza, assim, a Recife de Manuel Bandeira, apontando para uma carência da experiência direta, para a falta de concretude desse topos em sua poesia; como viveu por somente quatro anos na capital de Pernambuco, entre 1886, ano de seu nascimento, e 1890, quando a família mudou-se para o Rio de Janeiro, depois para Santos e, novamente, para o Rio de Janeiro, a Recife das páginas de seus livros não é construída no contato com aquele ambiente, mas emana de uma idealização, em certo sentido, uma invenção do lugar. Curiosamente, a observação sobre a poesia de Bandeira fala também do que viveu a poeta; depois de chegar ao

[370] O termo Nordeste, recorte espacial do Brasil ao qual se refere a poeta, passou a ser utilizado para nomear o grupo de nove estados que hoje contempla somente em 1969, quando foi oficializado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Antes disso, usava-se genericamente o termo norte. Esta questão é discutida no livro '*A Invenção do Nordeste e Outras Artes*' do Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior, publicado em São Paulo pela Editora Cortez, em 1996.

[371] He was born in Recife, in the north of Brazil, and his poetry is concerned with memories of his home-town and of the people of the north, even though he lived in Rio de Janeiro nearly all his life.

Brasil, Bishop se debruçou sobre seu passado em *Great Village*, Nova Escócia, onde viveu, igualmente, cerca de quatro anos. Aproximadamente trinta e quatro anos depois de ter deixado a vila canadense, ela utilizou lembranças do tempo em que morou lá, relatos de parentes, relatos de viajantes que passaram por aquele lugar, assim como material coletado no Brasil, para recompor em textos memorialísticos e em alguns poemas as experiências tidas naquele ambiente, assumindo uma empreitada similar a do poeta pernambucano. Sendo assim, Bishop também reconstrói um lugar do passado, reelaborando em sua literatura um canto de mundo que, por seu caráter ideal, pode ser pensado como um tipo de utopia. Para Levitas (1990, p. 1, tradução nossa), embora encerre certa polissemia, o termo utopia pode ser explicado através de sua associação com ideais de vida e de mundos imaginários, inacessíveis e distantes:

> A utopia está relacionada com a forma como nós viveríamos e com o tipo de mundo em que nós viveríamos se tívessemos escolha. A construção de mundos imaginários, livres das dificuldades que nos afligem, na realidade, ocorre de uma forma ou outra em muitas culturas. Essas imagens são incorporados em mitos de origem e de destino, onde a boa vida não está disponível para nós neste mundo, mas está confinada a uma idade de ouro perdida ou a um mundo além da morte.[372]

Nesse sentido, a noção de utopia está relacionada ao ideal de mundo perfeito, sem as implicações negativas contidas na realidade imediata; um mundo confinado num passado glorioso, como foi a Recife de Bandeira; ou menos ruim, como a *Great Village* de Elizabeth Bishop, ou, ainda, em um mundo futuro, possível talvez numa outra vida. De qualquer maneira, essa criação reitera as penas ou castigos inerentes a um dado lugar, e revela, através da ficção e como um negativo, os traços indesejados de um tempo-espaço, expondo a incongruência entre o sujeito e a realidade imediata. A fabulação de um lugar assim pode ser compreendida a partir das considerações levantadas em "*Penser l'exil pour penser l'être*," no qual Bianchi (2005, p. 2, tradução nossa), afirma que o "exílio é a privação de um bom lugar experimentada por um povo ou por um indivíduo. Esta privação é mais frequentemente interpretada negativamente, como uma punição por um ato de penitência sujeito a uma duração indefinida."[373] Essa observação ajuda a compreender o que nesse trabalho se entende como exílio – o resultado da privação de um lugar bom, de um bom-lugar, já que a realidade é eivada de experiências negativas, provenientes de interações com condições de vida,

[372] Utopia is about how we would live and what kind of a world we would live in if we could do just that. The construction of imaginary worlds, free from difficulties that beset us in reality, takes place in one form or another in many cultures. Such images are embedded in origin and destination myths, where the good life is not available to us in this world but is confined to a lost golden age or world beyond death.

[373] L'exil qui est la privation d'un lieu propre pour un peupl ou un individu. Cette privation est le plus souvent vécue ou interprétée négativement, elle s'apparente à une punition, à un acte de pénitence soumis à une durée souvent indéterminée.

sistematicamente, desfavoráveis à pessoa. Logo, a utopia compensa com extrapolações positivas as contrariedades do lugar, dissociando, parcialmente, o sujeito do meio ocupado, enquanto o vincula a um mundo mais agradável, mas só acessível através da imaginação.

Para Ricoeur, em seu **A ideologia e a Utopia**, a utopia fornece "um instrumento crítico, a fim de minar a realidade, mas ela é também um refúgio contra essa mesma realidade" (2015, p. 361), podendo ser caracterizada pela reivindicação de ruptura, contida em sua capacidade de revelar a estranheza do mundo, e de expor esquemas de poder e de opressão de nossa organização político-social, familiar, etc. Em outros termos, a utopia promove um estranhamento da realidade, introduzindo no sujeito "um senso de dúvida que faz a evidência voar em pedaços," colocando "o mundo entre parênteses," numa experiência que, embora eminentemente mental (*ibid*., p. 349-350), abala a ordem estabelecida, possibilitando sua crítica, e coloca o sujeito em desarmonia com o espaço, implicando desacordo, desajuste, e inadequação social. Com isso, ao mesmo tempo em que abriga o sujeito insatisfeito, a utopia, nele, estabelece a incerteza que, como diz Flusser (2011, p. 22) em seu livro **A Dúvida**, "acaba com a ingenuidade e a inocência do espírito," e pode ser concebida como "uma procura de certeza que começa por destruir a certeza autêntica para produzir certeza inautêntica," fazendo surgir, eventualmente, a dúvida da própria dúvida, ou a dúvida enquanto estado de existência num mundo no qual não se confia, nem se pode acreditar. Sendo assim, as recriações literárias de Recife e *Great Village* apontam para traços idealizados desses lugares, mas também para o desajuste de seus criadores à realidade imediata, exibindo aquilo que falta ou castiga os dois poetas no tempo-espaço presente, ecoando em contraste as mazelas do mundo experimentado, do cotidiano vivido, e das relações humanas vivenciadas.

Desse modo, a utopia, ou melhor, a dúvida que ela cria, instaura um processo irreversível, no qual as tentativas de reestabelecer a certeza "não passam de nostalgias frustradas," evidenciando a impossibilidade de reconquistar o paraíso perdido que, na verdade, só existe na mente daquele que o construiu (*ibid*.). Assim, embora possa produzir nova certeza, mais elaborada e até mais firme, "a nova fé" sempre conservará "a marca da dúvida que lhe serviu de parteira" (*ibid*.). Em outros termos, retomando Ricoeur (2015, p. 361), a utopia funda uma hesitação que promove a imaginação de realidades alternativas, dando ao sujeito "o poder ficcional de redescrever a vida," mas, simultaneamente, desaloja o indivíduo do lugar e também do espaço, deslegitimando a credulidade nas forças que constroem a realidade. Dessa maneira, a utopia também participa da gestação da pretensa catástrofe que é a queda, a expulsão do paraíso, e do consequente encontro com o demônio,

que inicia o drama do tempo, da história, da vida em si, como diria Flusser (2008), em **A História do Diabo**. E, contribui, portanto, para a incongruência com a realidade, sem nunca restituir completamente outra organização; "uma utopia está sempre em vias de realizar-se" (RICOEUR, 2015, p. 319). Nesse sentido, Bishop, parcialmente afastada da realidade, coloca-se num "intermezzo," suspenso, como pontua Jarraway (2015, p. 117, tradução nossa) a partir de Deleuze, em "algum lugar entre a renúncia da realidade e a brincadeira da fantasia,"[374] num jogo que aproxima as duas coisas. Enquanto a primeira impulsiona um movimento de afastamento, a segunda garante a possibilidade de, em algum lugar, reencontrar o paraíso, num contínuo movimento de des-re-territorialização, um perpétuo exercício do devir.

Em "Do Tempo de Andrômeda"[375] (BISHOP, 2011, p. 466, tradução nossa), um texto em prosa de duas páginas, Bishop cria uma representação perfeita do intervalo que se estabelece entre uma coisa e outra, e a resultante prospecção de uma nova certeza que, inevitavelmente, esbarra na própria realidade. No texto, o narrador se digladia num difícil processo de leitura, frequentemente, interrompido por ruídos externos, e abalado por seus próprios pensamentos. Num esforço de realização da leitura, de enfrentamento da realidade dura e tediosa do texto, o enunciador cava para si mesmo: "um tipo de caverna, pequena e escura, dentro do assunto que eu estava lendo,"[376] enquanto espera os "céus sabem que inesperada revelação"[377] (*ibid*.). Apesar do esforço, seus "próprios pensamentos, conflitando com os pensamentos do livro, faziam tal palavrório – até que a página diante de meus olhos enrubesceu,"[378] sugerindo um tipo de alteração ilusória da realidade. Extasiado, o narrador percebe que "deveria existir um pôr do sol por trás de mim, e fiquei um minuto tentando adivinhar a cor dele a partir da cor do pequeno reflexo."[379] (*ibid*.). No instante seguinte, ele ouve sons de pássaros e, eventualmente, escapa para a observação dessa outra coisa: "sons altos no ar, de uma irregularidade rítmica esmaecente, mas ainda assim assemelhando-se a retração de inumeráveis ondas pequenas, ondas de lago, sussurrando na areia"[380] (*ibid*.). Curiosamente, a propagação das ondas pode ser pensada como figura da tentativa de extrapolação das próprias circunstâncias; tentativas de fuga interditadas pelo limite que é a

[374] somewhere between the renunciation of reality and the playfulness of fantasy
[375] From "Time's Andromedas"
[376] a sort of little black cave into the subject I was reading
[377] Heaven knows what sudden revelation
[378] own thoughts, conflicting with those of the book, were making such a wordy racket that I hear and saw nothing – until the page before my eyes blushed pink.
[379] that there must be a sunset at my back, and waited a minute trying to guess the color of it from the color of the little reflection.
[380] sounds high in the air, of a faintly rhythmic irregularity, yet resembling the retreat of innumerable small waves, lake-waves, rustling on sand.

areia, o fim do espaço onde as ondas podem existir. O narrador, então, nota que os sons eram produzidos pelos pássaros migrando para o sul, voando com asas que pareciam bater perfeitamente juntas e exatamente no mesmo ritmo, e então:

> observando um pássaro, depois outro, eu vi que alguns voavam um pouco mais devagar que outros, alguns tentavam chegar adiante, e outros voavam em um rubato individual; cada um parecia uma variação, e ainda assim, com todos juntos, meus olhos eram enganados e levados a crer que eles eram perfeitamente precisos e regulares. Eu observei o espaço entre os pássaros. Era como se houvesse um filamento invisível unindo-os todos por fora e dentro dessa rede na qual possuíam o céu; ela estava abaixo e entre eles, de uma cor mais fraca, mexendo-se com eles.[381] (*ibid*.).

Desviando-se do filamento unificador, que pode ser pensado como epíteto da ideologia, da ilusão que justifica a realidade como ela é, de acordo com Ricoeur (2015), Bishop destaca um rubato que, em música, é um tempo roubado, acelerado ou desacelerado, criado a partir de uma estratégia de subtração do tempo de algumas notas e de compensação desse tempo em outras notas, provocando um efeito de descompasso entre a voz do intérprete e a melodia de uma canção qualquer. Ou, no caso do texto, um descompasso entre cada pássaro individualmente e o todo, num mecanismo que, apesar de não libertar as aves do fio invisível que as prende, abre uma folga, um vão para a manifestação da diferença:

> Havia uma velocidade individual de cada pássaro, sua velocidade em relação a todas as outras aves, a velocidade dos vários grupos e, então, aquela dança misteriosa que eles faziam no céu, deixando-o de algum modo esvaziado e aliviado, assumindo lentamente sua coloração usual e sua aparência distante. No entanto, todo esse movimento com seu efeito de precisão, de passar o tempo adiante, como o relógio o passa de um minuto para o minuto seguinte, resultou em uma coisa tão inevitável, tão absoluta, que no fim não pareceu significar nada relacionado com a passagem do tempo – um fato estático do mundo, os pássaros aqui ou ali, sempre; um fato que pode apressar as estações para nós, mas no que diz respeito à migração de pássaros, permanece imóvel e infinito.[382] (*ibid*., p. 467).

---

[381] watching one bird, then another, I saw that some flew a little slower than others, some were trying to get ahead and some flew a little slower than others, some were trying to get ahead and some flew at an individual rubato; each seemed a variation, and yet altogether my eyes were deceived into thinking them perfectly precise and regular. It was as if there were an invisible thread joining all the outside birds and within this fragile network they possessed the sky; it was down among them, of a paler color, moving with them.

[382] There was the individual rate of each bird, its rate in relation to all the other birds, the speed of the various groups, and then that mysterious swath they made through the sky, leaving it somehow emptied and stilled, slowly assuming its usual coloring and far-away look. Yet all this motion with its effect of precision, of passing the time along, as the clock passes it along from minute to minute, was to result in the end in a thing so inevitable, so absolute, as to mean nothing connected with the passage of time at all – a static fact of the world, the birds here or there, always; a fact that may hurry the seasons along for us, but as far as bird migration goes, stands still and infinite.

Dessa forma, o enunciador nota que, apesar das diferenças e particularidades visualizadas em cada pássaro, com a distância e também com a passagem do tempo, tudo isso vai ser reduzido, num só todo, indiferente e absoluto, unindo os vários pontos do conjunto. Em certo sentido, o enunciador ilustra o pensamento de Ricoeur (2015), para quem a utopia, nesse caso, a fantasia de viver um tempo rubato, livre do próprio tempo, assim como a ideologia, compõe um todo único; as duas coisas fazem parte da imaginação social e cultural que nos solta e, novamente, nos prende, num efeito vivenciado, principalmente, enquanto percepção. Sendo assim, mesmo que o sonho, a utopia abale a realidade, as duas coisas são partes de um mesmo fenômeno que autoriza o devaneio, mas nos traz de volta à realidade, repetidamente confrontando nossa fantasia com o poder, com a autoridade, e com a dominação. Logo, o tempo rubato e a singularidade de cada pássaro não são somente realidade, nem só fantasia, mas um efeito provocado pela sobreposição de uma coisa e outra; eles são artimanhas encontradas para existir dentro do todo absoluto e avassalador, mas que só significam dentro desse todo. De qualquer forma, a utopia, o ideal transcendente que em Bishop nunca se realiza, autoriza um distanciamento fundamentalmente crítico da realidade, revelando seus infortúnios e também estratégias de convivência com um mundo insuportável e entediante, mas também misterioso, e concessor, vez por outra, de pequenas alegrias.

Essas polaridades da experiência parecem se juntar nos poemas de **Norte & Sul** [1946], o primeiro livro de Elizabeth Bishop. Seus textos foram escritos, em sua maioria, no período anterior à Segunda Guerra Mundial, logo depois da Grande Depressão dos anos 1930, que assolou boa parte do mundo. No livro, Bishop retoma experiências vividas em Nova Iorque, Paris, e Marrocos, recriando vivências nas quais ecoam, conforme o também poeta Randall Jarrel (*apud* MILLIER, 1993, p. 184), não um grito de justiça, mas a admissibilidade, e a convivência com o quase intolerável, visto e experimentado, numa estratégia que evita o conflito, mas que, em contrapartida, obstrui a sensação de pertencimento afetivo, diluindo o lugar na dúvida, na incredulidade e na frustração. Num exemplo desse movimento, no poema "Paris, 7 da manhã,"[383] o enunciador menciona sua jornada diária, de um para outro relógio no apartamento em que se encontra: "Faço a rota para cada um dos relógios do apartamento: / uns ponteiros histriônicos apontam para uma direção / e outros para outras, distantes das faces ignorantes."[384] (BISHOP, 2011, p. 28, tradução nossa). Indiferente ao desacordo dos ponteiros, o tempo é uma estrela e se sobrepõe, unindo-os todos, num movimento elíptico e

[383] Paris, 7 A.M.
[384] I make a trip to each clock in the apartment: / some hands point histrionically one way / and some point others, from the ignorant faces.

crescente que deixa os relógios e se entrelaça com o espaço, ecoando a organização, em caracol, da cidade de Paris: "O tempo é uma Étoile; as horas divergem / tanto que dias são jornadas pelos subúrbios, / círculos arrodeando estrelas, sobrepostos círculos."[385] (*ibid.*).

Na estrofe seguinte, provavelmente da janela de um prédio, o enunciador observa o pátio e, em introspecção ou retrospecção, nota que as casas parecem ter sido construídas da mesma forma, com urnas que ornam os telhados de mansarda, de quatro lados, por onde os pombos passeiam. As urnas, por sua vez, parecem repetir o formato das casas e da própria cidade: "uma estrela dentro de um retângulo, uma rememoração: / esse quadrado oco bem poderia estar ali."[386] (*ibid.*). A palavra *square*, que traduzi como quadrado, poderia também ser traduzida como praça, apontando para a reverberação de sua forma quadrada na urna, nas casas, no pátio e na cidade, enfim, em todas as coisas, todas ocas. O enunciador marca que as fortalezas de neve das crianças, se aumentadas, poderiam se transformar em casas de três ou quatro andares, e observa que tais construções deveriam resistir à primavera, assim como os fortes de areia deveriam resistir à força da maré. Em vez de se desmancharem com o choque das ondas, as muralhas de areia deveriam se transformar em sólidas correntes de pedra, somente amareladas pelo tempo, como acontece com as pedras das casas que, naquele instante, observava da janela, insinuando que tudo é uma questão de perspectiva e, ao mesmo tempo, que se deve insistir no sonho, na construção de fortalezas ilusórias, mesmo que elas, sobefeito do tempo e das intempéries do clima, estejam fadadas a destruição e ao insucesso.

Na última estrofe, o sujeito enunciativo se pergunta onde está a munição necessária para estilhaçar os corações de gelo, talvez, daqueles que destroem nossos sonhos e ilusões. Em seguida, ele observa que o céu, talvez a utopia, não é um pombo guerreiro em fuga, "escapando de círculos interseccionais infinitos"[387] (*ibid.*), mas um pombo morto, ou ele ou o tempo ou o sonho ou o céu de onde a ave caiu. Nesse sentido, não há esperança de transformação, nem de ascensão à outra realidade, nem mesmo mera epifania, já que o pombo e o céu estão sujeitos ao mesmo processo; o sonho, a utopia, e mesmo a inocência infantil estão submetidas à força inexorável do tempo-morto. Inconsolado, nos últimos versos, portanto, o enunciador se pergunta: "Quando a estrela se dissolveu? Ou foi capturada / pela sequência de quadrados e quadrados e círculos, círculos? / Podem os relógios dizer; cairá lá

[385] Time is an Etoile; the hours diverge / so much that days are journeys round suburbs, / circles surrounding stars, overlapping circles.
[386] a star inside a rectangle, a recollection: / this hollow square could easily have been there.
[387] escaping endless intersecting circles.

em baixo / em breve, sobre a neve?"[388] (*ibid*.). Sendo assim, há, inicialmente, a aparição de uma sensação súbita de questionamento que, na verdade, não traz compreensão; em seguida, há um deslocamento para dentro da própria dúvida, e para a insegurança que é a própria existência. Bishop propõe, assim, uma "abertura ao inesperado," e apresenta a "constatação de que nem tudo nos é dado conhecer," libertando-nos das formas tradicionais de agir e pensar, diriam Felinto e Santaella (2012, p. 69). Contudo, a libertação não acontece, completamente, funcionando mais como um deslizamento em direção ao desconhecido do que como extravasamento total da realidade, já que o resultado do esforço do pombo no céu é o choque com o tempo, e a própria morte. Mesmo assim, e apesar de tudo isso, a chance de dar certo e o esforço para escapar da forma que é a realidade mantêm a possibilidade do sonho viva, acesa.

Recuperando a imagem dos pássaros em migração do texto "Do Tempo de Andrômeda," individualmente, mesmo em rubato, os pássaros não escapam do bando, uma mancha maior, polimorfa, e em constante movimento, já que é a própria mancha que, em certo sentido, garante a recorrência do movimento. De qualquer forma, no movimento individual, os pássaros lhe dão plasticidade, alterando sua forma, numa jornada que não se fecha, mas que se repete aqui, ali, sempre. Sendo assim, há a manutenção de um diálogo no qual as certezas se esfumaçam e "as coisas se metamorfoseiam nas outras," num "devir sem término; um tornar-se sem finalidade" (FLUSSER, 2011, p. 13) que, muitas vezes, produz desilusão, e só se reanima pelo próprio movimento, jamais pela restituição da fé. Dessa forma, a poeta compreende a vida como uma tentativa de escapar da forma fixa, do determinado, e escancara, assim, a incredulidade que caracteriza o nosso tempo. Em seus textos, os enunciadores ou personagens, corriqueiramente, lançam-se na contemplação de outra coisa, num gesto que aponta para o estabelecimento de um diálogo, um meneio em direção ao novo, ao distante, que não nos tira do beco sem saída, mas nos põe em rede, dentro de uma teia, onde se convive com o caos, provocado também pelo choque entre a realidade e o sonho. Em "O Último Animal"[389] (BISHOP, 2011, p. 473, tradução nossa), escrito em 1934, de forma absurdamente clara, a personagem central assume essa postura já nas primeiras linhas da narrativa: "Roger sentou olhando para fora da saleta da casa do pai, para uma vista lúgubre de um pequeno gramado, duas árvores pequenas, e um hidrante, todos aprisionados juntos em

[388] When did the star dissolve, or was it captured / by the sequence of squares and squares and circles, circles? / Can the clocks say; is it there below, / about to tumble in snow?
[389] The Last Animal

uma pesada chuva de primavera."[390] (*ibid*.). Obviamente, a criança não contempla apenas a vista; ela busca uma possibilidade de escape, alguma outra coisa, distinta da realidade, pois:

> Nunca havia muito que se olhar fora das janelas de casa, já que ela estava localizada não onde a maioria das casas está, em uma rua onde as pessoas passeiam, nem ao menos numa rua lateral, mas sim em uma área afastada de todo o tráfego – dentro dos limites do campus da faculdade.[391] (*ibid*.).

Na instituição onde o pai ensinava Zoologia, uma disciplina que se tentava retirar do currículo, Roger, aos quatro anos, havia sido, surpreendentemente, escolhido como mascote de uma das turmas para a posição de bebê da classe:

> Roger não era uma criança muito bonita, na verdade, ele ainda era um menino pouco atraente, e não fosse pelo fato de que quatro anos atrás havia ocorrido uma redução acentuada na taxa de natalidade entre as famílias dos professores, deixando-o como única criança disponível, é improvável que ele jamais tivesse sido escolhido.[392] (*ibid*.).

Apenas seu pai ocupava posição tão ou mais desconfortável que a da criança, pois seu ofício: "era somente uma questão de interesse para uns poucos professores titubeantes ou reacionários (como o Professor Rappaport) que não podiam encarar os fatos da vida moderna e deviam ganhar suas únicas alegrias cutucando um passado inerte e empoeirado"[393] (*ibid*.). Apesar de ter uma série de boas razões para continuar ensinando Zoologia, ninguém lhe dá ouvidos, e seu espaço acadêmico é progressivamente reduzido, "pedaço por pedaço"[394] (*ibid*.), não só pela crueldade de seus colegas, mas também pela persistência com que seus objetos de estudo morriam, assim como morriam os veteranos da guerra civil estadunidense, um a um, deixando-o sem nada.[395] Roger era bastante velho para sua idade, como são as "crianças que

---

[390] Roger sat looking out the parlor window of his father's house, at a rather dismal view of a small lawn, two small trees, and a fire hydrant, all trapped together in a heavy spring rain.

[391] There was never much to look at out the windows of the house because it was set, not as most houses are on a street where people are going by, a side street at least, but rather at an extra remove from all traffic – within the boundaries of the college campus.

[392] Roger had not been a very handsome baby, in fact he was still a rather unappealing child, and had it not been for the fact that four years ago there had been a sharp decrease in the birth rate among the professors' families, leaving him as the only available child, it is unlikely he would ever have been singled out at all.

[393] was only a matter of interest to a few doddering professors or reactionaries (like Professor Rappaport) who could not face the facts of modern life and must win their only happiness by poking around in a passive and dusty past.

[394] bit by bit

[395] Curiosamente, acredita-se que vivemos a sexta grande extinção em massa do planeta, resultante de interferências humanas que elevaram a taxa de desaparecimento das espécies em até cem vezes no Século XX. Sobre esse tema, a jornalista Elizabeth Kolbert lançou o livro **A Sexta Extinção:** Uma História Não Natural, que lhe garantiu em 2015, o Pulitzer de melhor obra de não ficção. Seguindo as preferências de Elizabeth Bishop,

são deixadas sozinhas"[396] (*ibid*., p. 476). Dessa forma, ele pensava mais ou menos nessas coisas enquanto observava a paisagem através da chuva, e esperava pelo retorno do pai:

> Coitado do papai, pensou Roger, ele está num momento muito ruim. Até quase ontem existia um número razoável de animais nas várias instituições e o trabalho do papai era vivo e excitante. E agora todo mundo pensa que não resta mais nada senão um monte de fotos velhas com nomes embaixo.[397] (*ibid*.).

Movido por esses pensamentos, Roger encosta sua cabeça no vidro da janela até sentir uma dor no meio da testa; lá fora, no quintal, ele vê um veado com o nariz em riste, orgulhoso; vê também uma caixa com o nome *Deer*, semelhante as que ficam nas mesas dos homens de negócio. O animal havia sido encontrado anos antes em uma escavação qualquer em torno da cidade de Salém, e os trabalhadores que o acharam contataram o professor para vendê-lo. Para a honra da faculdade, o professor barganhou e comprou o animal que havia sido soterrado pela terra e preservado pelo tempo. O filho pequeno ainda se lembrava do dia em que o veado fora trazido para o quintal; o pai excitado, completamente extasiado com a descoberta de que o bicho não havia sido petrificado, mas metalizado. Já no gramado do quintal da casa, o pai pintou o cervídeo em cores naturais, enquanto Roger assistia, dos batentes da frente, a maior parte do trabalho que a empreitada demandou; ele via inúmeros pincéis, livros de referência abertos no chão e segurados por pedras, contra o vento, numa estratégia pensada para mantê-los no chão. Todos os anos e durante alguns meses, o veado atraía os calouros para o quintal da residência, até que em novembro, normalmente, a novidade perdia sua força, e ninguém mais aparecia. Esperando o pai e ainda observando o cervo no jardim, já por quase uma hora, Roger percebe que ao invés do veado, ele vê um homem, caminhando em sua direção enquanto carrega uma cesta. Inocentemente, o menino ainda crê que cestas, geralmente, escondem boas surpresas: "Roger estava extremamente entusiasmado, ele nunca tinha visto aquele homem antes, e ele ainda mantinha a crença infantil que coisas vindas em cestas eram provavelmente presentes para ele. Ele correu até a porta e deixou o homem entrar."[398] (*ibid*., p. 477). Ainda na entrada da porta o homem tira o

---

também em 2015, a *National Geographic* publicou uma entrevista com essa autora na qual se discute se nós, humanos, sobreviveremos a essa nova catástrofe.

[396] children who are left to themselves

[397] Poor papa, thought Roger, he has such a bad time. Why it seems only yesterday that there was a fair number of animals around at the various institutions and papa's work was alive and exciting. And now everyone thinks there's nothing left of it except a lot of old pictures with names underneath.

[398] Roger was extremely excited, he had never seen the man before, and he had still the childish belief that things coming in baskets were probably presents for him. He rushed to the door and let the man in.

chapéu e pergunta-o por seu pai, sem entregar-lhe a cesta. Apressado, Roger fecha a porta rapidamente, na tentativa de garantir que, pelo menos, o homem estivesse dentro de sua casa.

O garotinho pergunta o que há dentro da cesta. O homem se certifica que o pai do menino é o "homem que sabe sobre aqueles tais animais"[399] (*ibid.*), e decide entregar a criança o que trazia guardado. Em seguida, o velho afasta os jornais e, como um mágico, enfia as duas mãos no recipiente, tirando de dentro um bicho que não se parecia com nenhum outro. De excitação, "Roger quase desmaiou."[400] (*ibid.*). Ele tentou segurar o bicho com as mãos, mas foi puxado de volta para o sofá: "'Deixe-o quieto. Ele não corre muito. Agora, olhe isso. Não é a coisa mais medonha que você já viu? Ele é, de fato, um animal inexpressivo, vivendo e respirando.'"[401] (*ibid.*, p. 478). O bicho de quase sessenta centímetros ficou parado no chão, ofegante, "baixo, atarracado e rechonchudo,"[402] coberto por uma pele acinzentada; "qualquer um que soubesse qualquer coisa de animais, acharia que ele era até bonitinho,"[403] a não ser pelo rabo "curto, escamoso, e que tinha uns poucos fios cumpridos."[404] (*ibid.*). Roger não se importou com nada disso. Naquele mesmo instante, o animal passou a ser divino, e enquanto o menino o acaricia, batendo levemente em suas costas, o bicho deixava uma lágrima correr, "prontamente substituída por outra."[405] (*ibid.*). Ainda excitado, o menino despeja uma avalanche de perguntas sobre o homem e questiona-o se o bicho morrerá. Nesse instante, o narrador acrescenta: "Morrer era a característica mais marcante de todos os animais que Roger já tinha conhecido."[406] (*ibid.*). Depois de explicar como havia encontrado o bicho, o velho pegou sua cesta, levantou-se e deixou a sala sem ser notado; a atenção do menino havia sido tragada pelo bicho que, apesar de todas as brincadeiras e de todas as carícias recebidas, continuava derramando lágrimas. O narrador continua:

> Era muito triste ver a gentileza e o cuidado de Roger com a criatura. Nascido algum tempo antes, ele provavelmente teria sido uma pessoa que não se misturaria confortavelmente com o seu próprio tipo, mas na sociedade dos animais ele se tornou, de uma vez, charmoso e adorável. Entretanto, do jeito que as coisas iam, Roger, com exceção desse curto instante, estava destinado a atravessar a vida sem nunca aparecer em seu melhor e a sempre ser antipatizado.[407] (*ibid.*).

---

[399] the man who knows about those animals
[400] Roger almost fainted away.
[401] "Leave it alone. It don't run much. Now look at that. Ain't that the damndest thing you ever did see? It's a real honest-to-goodness animal, living and breathing."
[402] stumpy and rounded
[403] anyone who knew anything about animals might have felt it was rather pretty
[404] short and scaly and had a few long hairs on it.
[405] at once replaced by another.
[406] Dying was the chief characteristic of all the animals Roger had known.
[407] It was rather sad to see Roger's gentleness and discretion with the creature. Born at an earlier day he would probably have made one of those people who cannot mingle comfortably with their own sort, but in the society

Algum tempo depois, o animal começou a esboçar certa simpatia pelo menino; ele balançava a calda e girava o pescoço, fazendo Roger reconhecer nesse gestual uma demonstração de afeto característica de outro bicho, do qual Roger não mais conseguia se lembrar. A criatura, no geral, era bastante apática, mas o pai do garotinho, certamente, ficaria satisfeito, o menino pensava. Enquanto esperava pelo pai, a criança acariciava o bicho de forma ritmada; Roger decidiu que a criatura gostava mais desse jeito. O pai enviou vinte e cinco dólares para o homem que trouxera o bicho e, no quintal, alojou a criatura em um dos dois quartinhos disponíveis. O Sr. Rappaport convidou, um por um, todos os professores para ver o animal e, em seguida, os alunos vieram em bandos. Embora não fosse popular, o professor teve certo reconhecimento, como revela a última parte do texto: "Ele até fez um chá, cuja característica mais importante de todas era uma vista próxima do animal para todos os convidados, e uma breve explanação sobre a criatura feita pelo professor."[408] (*ibid*., p. 479).

Nesse mundo de relações estéreis, a alegria é somente uma expectativa, os conflitos não se resolvem, e os sujeitos estão fadados a reviver, repetidamente, a desilusão, cada um em sua própria área de exclusão. Há, contudo, sempre um resto de esperança de no outro e através do outro encontrar algum tipo de acalento. A partir de Flusser (2011, p. 13), dessa maneira, Bishop não se "precipita sobre, mas dentro do inarticulado," abrindo, poeticamente, um abismo diante de nós, marca da existência em um tempo sem esperanças, para o qual só há a garantia de uma resposta poética – o diálogo:

> A saída dessa situação é, ao meu ver, não a reconquista da fé na dúvida, mas a transformação da dúvida em fé no nome próprio como fonte de dúvida. Em outras palavras: é a aceitação da limitação do intelecto como maneira *par excellence* de chocarmo-nos contra o inarticulável. Esta aceitação seria a superação tanto do intelectualismo como do anti-intelectualismo, e possibilitaria a continuação da conversação ocidental, embora em um clima mais humilde. Possibilitaria a continuação do tecer da teia maravilhosa que é a conversação ocidental, embora sem esperança de captar dentro dessa teia a rocha do inarticulável. Seria o reconhecimento da função dessa teia: não captar a rocha, mas revestir a rocha. Seria o reconhecimento de que o intelecto não é um instrumento para dominar o caos, mas é um canto de louvor ao nunca dominável. (FLUSSER, 2011, 13).

Em análise das ideias da poeta estadunidense Barbara Guest sobre a relação de Wallace Stevens com o desenvolvimento de uma "Escola Nova-iorquina de Poesia na

---

of animals became at once charming and lovable. However, as things were, Roger, except for this short while, was destined to go through life never appearing at his best and always rather disliked.

[408] He even gave a tea, the most important feature of which was a close view of the animal for all the guests, and a brief lecture on it by the Professor.

Distância,"[409] Jarrraway (2015, p. tradução nossa) observa que, há, na Guerra Fria, uma adoção de uma estética realista como uma estratégia de resistência contracultural, na qual o ambiente fechado, o lugar e, nesse caso, a casa mais fortemente, eu diria, é representado como um espaço de sujeição do indivíduo a regulações e leis, motivando, portanto, um certo distanciamento, como forma de existir numa realidade que nos impõe formas fixas e insatisfatórias de interação. Similarmente influenciada por Wallace Stevens, Bishop também ensaia transcender uma realidade social e histórica opressiva e intragável, buscando, como diz Epstein (2006), fazer o mundo sublime, embora inalcançável e distante, cognitivamente apreensível, contornando, eu acredito, as bordas do vazio deixado pelo sonho quebrado, e, assim, delimitando o que falta nas relações. Adotando uma estética descritiva, em certo sentido realista, a poeta recria um mundo nas palavras, como diria Mark Doty (2010), dando vazão não só a representação da realidade vista, mas a projeções de um utópico possível, um sublime provável, compensatório em relação às imposições negativas dos lugares onde andou. Isso não significa uma negação da realidade, mas, na dúvida, um suspiro circunstancial.

Como nos quadros do estadunidense Edward Hopper, seu contemporâneo, facilmente associado às ideias supracitadas, os sujeitos representados estão inseridos num ambiente estéril e propulsor de um deslocamento para um além, geralmente não contemplado nas pinturas do artista, nem nas representações literárias de Elizabeth Bishop. Em ***Summertime*** (1943), ***Eleven A.M.*** (1926), e ***People in the Sun*** (1960), dentre vários outros trabalhos do pintor, há a observação de alguma coisa desconhecida, afastada, e inapreensível, mas provável, plausível, e razoável. Essa zona, esse outro lócus contemplado seria um lugar que, por assumir características positivas, pode ser definido como um bom-lugar; um ideal distante, perfeito, idílico, e utópico, que para Certeau (2014), é o contrário do não-lugar. De modo similar, para Cavalcanti (2007, p. 10), em toda cultura existe uma zona imaginária que acolhe aquilo que exclui. Sem abrigar sociedade orgânica, o não-lugar participa da construção de um estado de consciência, um *topos* imaginário, vislumbrado numa perspectiva do possível, um lugar ausente – indecifrável, imaterial, não objetivo, gerando um mecanismo que torna possível conviver com o quase intolerável, mas que impede, em última instância, a constituição de relações mais profundas e mais satisfatórias com as outras pessoas. Em outros termos, o sujeito vive um distanciamento caracterizado pelo:

> estabelecimento de uma relação com um lugar ausente, um lugar a que se acede por uma descrição, ou seja, pela imaginação: e é, de algum modo, essa ausência que lhe

[409] New York School of Poetry in the Distance

> confere alguma credibilidade – a possibilidade, mais ou menos remota, de existir, em algum sítio, ou, se quisermos, em algum não-sítio (DESTERRO, 2003, p. 317).

Para melhor entender esse fenômeno, podemos buscar apoio nas discussões sobre a literatura distópica, que é, ao mesmo tempo, uma criação ficcional e mimética, que reproduz e exagera aspectos observáveis da própria realidade para explicá-la metaforicamente. Para Caporaletti (1997), por causa desse aspecto dual (mentira/verdade), a mentira contada em um texto distópico é sempre uma mentira verdadeira, já que o mundo imaginário construído se firma na realidade concreta. As distopias são, portanto, percepções projetadas das tendências pessimistas de desenvolvimento percebidas na sociedade, enquanto o lugar utópico, o bom-lugar, o *elsewhere* ou o *somewhere*, segundo Levitas (1990), constituem uma resposta às percepções negativas; uma resposta otimista e compensatória às sanções existentes em um determinado lugar. No mesmo sentido, Cavalcanti (2007, p. 3) afirma que desde sua etimologia de origem grega, a palavra distopia:

> contém em si um *topos* definido a partir de um contraste às visões do suposto "bom lugar" configurado pelas utopias literárias. Sendo assim, concentram-se na descrição de topografias em que as condições de existência (as relações sociais, o meio ambiente, as assimetrias do poder, o acesso à esfera pública de participação, a liberdade dos seres humanos, etc.) constituem extrapolações, agudas em seu pessimismo, de situações reconhecíveis nos contextos em que são produzidas.

Assim, o bom-lugar, o lugar utópico, é produzido pelas extrapolações positivas de um sujeito insatisfeito com sua realidade imediata. No caso de Bishop, o não-lugar é compensado com um bom-lugar desconhecido, mas possível no espaço-universo maior. Em "Um rato e ratos,"[410] texto em prosa de 1929, por exemplo, a narradora, que observa um rato fugir, dispara uma citação de Virgílio "*sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*" (BISHOP, 2011, p. 454), que pode ser traduzida como: "Há lágrimas nas coisas e tocam a alma dos mortais" que, segundo Schwartz (2011), é um tema frequente da escritora; aparece pela primeira vez de forma explícita nesse texto, mas também em "O último animal" e em poemas importantes como "O homem mariposa"[411] e "Sestina"[412] (BISHOP, 2012, tradução de Britto), sugerindo que o lugar que ocupa e que sistematicamente retrata é um lugar que dói, um lugar que machuca o sujeito, espremendo-o em função de determinações impositivas com as quais não compactua, mas as quais está sujeita. Escrito quando Elizabeth Bishop tinha somente dezoito anos, em "Um rato e ratos," a narradora fala de uma noite de clima perfeito, das que

[410] A mouse and mice
[411] The Man-Moth
[412] Sestina

fazem esquecer as coisas importantes, como datas, o vento de março passado, e a neve do próximo fevereiro, noções facilmente relacionadas à ideia de lugar, que via de regra, envolve a marcação de datas e eventos importantes, que devem ser lembrados e celebrados pelos membros de um grupo, por aqueles que habitam o fragmento de espaço. Nesse tempo de esquecimento, livre de regras e das determinações coercitivas do lugar, ainda na rua, mas a caminho de sua morada, a voz enunciativa diz se sentir em casa, como se dentro de uma capsula, que a afasta de qualquer preocupação:

> Eu me sentia em casa, mais ou menos, no interior de uma pérola acinzentada, e não conhecia nada além daquilo. Coisas pequenas poderiam ter a maior importância se você vivesse dentro de uma pérola, e assim foi naquela noite de momento estranho nas obscuridades da meia-luz e da tranquilidade.[413] (BISHOP, 2011, p. 453, tradução nossa).

A sensação de bem-estar é encontrada, portanto, em uma espécie de bolha ilusória que a isola, afastando-a dos encargos do meio, implicando uma convivência afastada das práticas do lugar, o que coaduna com a afirmação de sua biografa, para quem, ainda na infância, pela impossibilidade de entender suas reais circunstâncias, Bishop fantasiava versões de si mesma nas quais ela era completamente autossuficiente e autodeterminada e, quase sempre, um garotinho (MILLIER, 1993). Logo, estar em casa não passa de uma ideia, que se realiza na invasão do espaço pelo tempo presente, como se não houvesse outra história senão a história do agora, libertando-a de toda obrigação (AUGÉ, 2012), de todo medo, num mundo que, suavemente, parece dizer: "Não mais temas o calor do sol, / nem a ira do inverno furioso..."[414] (SHAKESPEARE *apud* BISHOP, 2011, p. 453, tradução nossa), versos da peça ***Cymbeline***, de Shakespeare, citados também em ***Mrs. Dalloway***, de Virgínia Woolf que, no seu próprio embate com o tempo-espaço da Londres do começo do século passado, num tempo também de guerra, encontra acolhimento nas palavras do poeta, num diálogo que sugere que as dificuldades não devem ser temidas, embora existam ali mesmo, naquele cotidiano indócil.

No romance de Virgínia Wolf, há uma convivência entre a tradição, representada pela citação de Shakespeare, e os signos da modernidade, das transformações dos costumes, das quais a personagem Mrs. Dalloway é síntese, já que faz parte daquela realidade, na qual, os sons de Londres afetam as personagens; a explosão do carro no exterior da loja faz a vendedora agachar-se por detrás do balcão, implicando em um estar em relação com o

[413] You seemed at home, more or less, in the interior of a large and mist-grey pearl, and knew no more than that. Little things might seem of greatest importance if you lived inside a pearl, and so they were that evening of strange moment in the obscurities of half-light and quietness.
[414] Fear no more the heat o' the sun, / Nor the furious winter's rages....

ambiente, onde o antigo invade o novo, ou o novo invade o antigo. Nas representações de Elizabeth Bishop, as personagens estão, comparativamente, mais próximas de *Mrs. Dalloway*, que escuta a explosão e permanece inerte e ereta, mantendo uma pose, do que da vendedora. Em Bishop, a pose remete à convivência distanciada, uma separação do meio, que também evidencia "uma posição, 'uma postura', num movimento que esvazia de qualquer conteúdo e sentido a paisagem e o olhar que o tomava por objeto, visto que é o olhar que se funde na paisagem e se torna o objeto de um segundo e indeterminado, o mesmo, um outro" (AUGÉ, 2012), provocando uma liberação provisória das determinações do território, mas implicando uma terrível solidão. Desse modo, a poeta expõe a face distópica do não-lugar, onde se vive livre, mas irremediavelmente só, sempre a espera de um outro pouso, talvez mais acolhedor.

Essa postura é, repetidamente, reencontrada em Elizabeth Bishop. Em "O Tempo de Andrômeda," "O Último Animal," "Paris, 7 da manhã," e em "Um Rato e Ratos," por exemplo, os enunciadores vivem, permanentemente, a tentativa de conciliar as duas coisas, mas inevitavelmente esbarram na realidade ou nos escombros do sonho que são, de certa forma, faces de uma mesma moeda. Para Millier (1993), a própria poeta parece ter vivido isso; a profunda solidão experimentada por Elizabeth Bishop em Nova Iorque, por exemplo, é perceptível em sua resistência para deixar o *Vassar College*, e em sua dificuldade para sair de férias, já que, *a priori*, não tinha para onde ir, exceto a casa da família paterna, a qual nunca se adequou confortavelmente. Entre essa família e o pouso de uma vida acadêmica, Bishop se refugia no exercício da leitura, na organização de eventos, e na vivência da viagem, etc., mas colide, irremediavelmente, com a recorrente destruição do lugar do afeto, reencontrando, vez por outra, a solidão e o caos, partes implicadas dessas alternativas, mas também da vida.

Dessa maneira, há uma espécie de inexistência fora da ação e fora do movimento que parece ter sido remediada com tentativas de manter-se permanentemente ocupada, degringolando, posteriormente, em crises frequentes de asma e outras reações ao lugar; essa inadequação motivou, eventualmente, seu embarque com Hallie Tompkins em 1935 no cargueiro nazista *Königstein*, rumo a uma estadia de quase dois anos na Europa, onde morou em um apartamento custeado pela mãe de sua amiga Louise Crane. Nessa viagem, contudo, Bishop desloca-se não de casa para Paris, mas do inóspito para o desconhecido, como sugere em anotações da época, esticada entre a cidade americana e outro ponto do globo, processando a angustia de estar no navio não como banzo, como *homesickness*, mas como puro enjoo, já que não se sentia legitimada para sentir saudade de casa, um lugar que nunca teve (MILLIER, 1993). Ainda conforme Millier, no navio, Bishop encontra conforto na

própria viagem, que ocupa sua atenção e sua caneta até chegar na Europa, onde esbarrou não só com ambientes agradáveis, como parece ter sido Bruxelas, mas também com lugares aos quais reagiu com violentas crises de asma, como a Espanha, em plena guerra civil, e Paris, cidade da qual se disse cansada, onde tudo tinha que ser exaustivamente observado para se ter certeza de que não se era diferente. Mesmo *Marrakesh*, já na África, lugar que em cartas disse ter adorado, é descrita anos depois em um poema de 1948, "Mais de 2000 ilustrações e uma concordância completa"[415] (BISHOP, 2012, tradução de Britto), publicado em seu segundo livro de poesia, **Uma Primavera Fria**,[416] como tendo um túmulo sagrado que não parecia, particularmente, sagrado. Já nos primeiros versos do poema, a voz enunciativa declara:

> As sete maravilhas do mundo estão gastas
> e um tanto batidas, mas as outras cenas
> inumeráveis, embora tão tristes e tranquilas
> quanto elas, são estrangeiras. Sempre um árabe
> ou grupo de árabes, de cócoras, decerto tramando
> contra o nosso império cristão,
> enquanto um outro, afastado, mão e braço estendidos,
> indica a Tumba, o Túmulo, o Sepulcro.[417]
> (BISHOP, 2012, p. 169, tradução de Britto).

O poema sugere, portanto, um cansaço do mundo e no mundo, da organização espacial, que dispõe os lugares de forma enfadonha, unindo todos os cantos por "e" e "e," repetindo em todas as esquinas uma mesma fórmula bélica, frustrante. De forma similar, em análise de "Chegada em Santos"[418] (BISHOP, 2012, p. 227), que abre o terceiro livro da poeta, **Questões de Viagem**, Fortuny (2003, p. 34, tradução nossa) percebe que: "Em um poema que introduz uma seção inteira de poemas sobre um país estrangeiro, Brasil, um sonho de revelação pessoal milagrosa é respondida com um cenário decepcionante,"[419] sistematicamente reencontrado, com raras e curtas exceções. Essas recorrências, portanto, sugerem que essas sensações nunca foram totalmente superadas. Em um texto publicado na *Poetry Foundation*, no qual resenha ***A Miracle for Breakfast***, biografia de Elizabeth Bishop escrita por Megan Marshal, Harriet Staff (2017) nota que, mesmo em 1974, no melhor momento de sua carreira, a poeta, que aparentemente tinha tudo que um poeta poderia desejar

[415] Over 2000 ilustrations and a complete concordance
[416] A Cold Spring
[417] The Seven Wonders of the World are tired / and a touch familiar, but the other scenes, / innumerable, though equally sad and still / are foreign. Often the squatting Arab, / a group of Arabs, plotting, probably, / against our Christian Empire, / while one apart, with outstretched arm and hand / points to the Tomb, the Pit, the Sepulcher.
[418] Arrival at Santos
[419] In a poem that introduces an entire section of poems about a foreign country, Brazil, a dream of miraculous personal vision is answered with disappointing scenery.

– a posição de professora na Universidade de Harvard, um Prêmio Pulitzer, um *National Book Award*, e um contrato com a revista *The New Yorker*, que tinha prioridade na publicação de seus textos –, mantinha-se inconsolavelmente triste. Muitos anos antes, de acordo com Robert Lowell, em carta escrita em quinze de agosto de 1957, Bishop havia lhe dito: "Quando você escrever meu epitáfio, você deve dizer que eu fui a pessoa mais triste que já viveu"[420] (BISHOP; LOWELL, 2008, p. 225, tradução nossa). Como o próprio Lowell nota, Elizabeth Bishop provavelmente esqueceu-se dessa recomendação; em seu túmulo no *Hope Cemetery*, em *Worcester*, consta a seguinte inscrição: "Toda a atividade desorganizada continua, terrível mas alegre"[421] (tradução nossa), indiciando que a cisão entre a dureza da realidade e a felicidade do sonho não foram reconciliadas; continuaram existindo paralelamente, e de modo fundamentalmente caótico, recriando mundos, similarmente frustrantes, onde quer que fosse.

Dessa forma, como Dorothy, no filme **O Mágico de Oz** (1939), Bishop parece evitar o contato com um mundo no qual não consegue negociar os termos de sua existência, evadindo mentalmente dele pela ascensão a um bom-lugar. Na adaptação fílmica do romance ***The Wizard of Oz*** de L. Frank Baum, publicado originalmente em 1900, depois de tentar contar para seus tios um episódio envolvendo seu cachorro Toto e a personagem Miss Gulch, Dorothy, interpretada por Judy Garland, escuta da tia que precisa encontrar para si um lugar onde não se meta em confusão. Motivada pelo conselho, Dorothy caminha com seu cachorro, conjecturando sobre a possibilidade de existir um lugar onde não haja problemas: "Você acredita que há um lugar assim, Totó? Deve haver. Não é um lugar no qual se pode chegar de barco, ou de trem. É um lugar distante, muito distante. Atrás da lua, além da chuva..."[422] Logo em seguida, começa a cantar ***Somewhere over the Rainbow***, de Harold Arlen e E. Y. Harburg, escrita para o filme. A cantoria é interrompida por um tufão, que força a protagonista a voltar para a casa vazia; seus tios e os trabalhadores da fazenda já estavam todos no abrigo subterrâneo quando a garotinha retornou. Tentando proteger-se no quarto, Dorothy é atingida pela janela e cai em sono profundo, seguido, no filme, pela remoção da casa do chão pelo tufão e por seu consequente arrastamento, transportando a menina para Oz. Lá, ela vive uma grande aventura, percorre estradas sinuosas e estreitas cheias de bifurcações, de riscos, superações, e de escolhas que a levam, eventualmente, até o famoso Mágico de Oz.

O feiticeiro, no entanto, é tão humano quanto ela, e não tinha poder sobrenatural algum. Quando acorda de seu sono ou quando retorna de Oz, Dorothy está novamente em

[420] "When you write my epitaph, you must say I was the loneliest person who ever lived."
[421] All the untidy activity continues, awful but cheerful.
[422] Do you suppose there is such a place, Toto? There must be. It's not a place you can get to by a boat, or a train. It's far, far away. Behind the moon, beyond the rain..."

casa, em seu quarto, cercada pelos parentes, pelos trabalhadores, e pelo vizinho. A garotinha tenta, sem sucesso, contar às pessoas as aventuras que viveu no outro mundo, mas ela própria desconfia da veracidade do acontecido, insistindo, mesmo assim, que tudo tinha sido real e não um sonho bobo, como dizia a tia. Ela diz se lembrar de coisas não tão boas, mas que a maior parte do sonho ou da aventura tinha sido muito bonita. Apesar de tudo, Dorothy afirma que tudo que dizia aos moradores de Oz era que queria voltar para casa. "Eu quero ir pra casa,"[423] Dorothy repetia, numa insistência tão frenética que não convence ninguém. No filme, as cores de Oz, em tecnicolor, contrastam com o preto e branco enfadonho da fazenda dos tios, mas, assim como este último sítio, a terra da fantasia não garante felicidade e nem pertencimento a nenhum de seus personagens; toda segurança e conforto são grandes ilusões.

Retomando o conto "Um rato e ratos," como a personagem da adaptação fílmica, a narradora do conto em primeira pessoa, atravessado por elementos autobiográficos, também ascende a um mundo imaginário, mas muito mais realista. No caminho de volta para casa, na expectativa de algum acontecimento, a personagem percebe um movimento de um pequeno rato peludo, e se pergunta se ele estaria voltando para casa, como ela:

> Eu me senti uma estrangeira numa terra estranha, cujo povo eu nunca tinha visto e cuja linguagem era muito delicada para os meus ouvidos humanos. Era o momento expectante que antecede algum acontecimento, e só então nas folhas mortas marrons aos meus pés, houve um movimento e um farfalhar. Era um pequeno rato, pequeno e de cauda longa como um rato de conto de fadas, a caminho de casa, vindo de sua minúscula incubência com as pilhas de milho e maçãs caídas.[424] (BISHOP, 2011, p. 453, tradução nossa).

No texto, a sensação de estar em casa é associada à condição de estrangeira, que não compreende a língua falada na terra em que se encontra; a imagem do estrangeiro perdido num país que não conhece é, segundo Augé (2012), o paradoxo do não-lugar, no qual o sujeito interage a partir da distância e só se encontra no eco. A narradora segue o ratinho até perdê-lo de vista na lateral de um prédio; ela é somente alguém que observa, desvinculada de todos os outros. Quando retoma seu caminho, ela pensa sobre ratos e sobre seus modos misteriosos, sobre a capacidade que eles têm de parecerem significantes e até ameaçadores; imagina ratos em família, comendo à mesa, na ceia com outros ratos, enquanto caminha, pensando ter rido de si mesma, por não saber estas coisas, apontando não só para uma dúvida

[423] There's no place like home.
[424] I felt my*self* a foreigner in a strange land, whose people I had never seen and whose language was too delicate for my human ears. It was the expectant moment before something happens, and just then in the dead, brown leaves at my feet, there was a movement and a rustle. It was a little mouse, small and long-tailed as a fairy mouse on his way home from what tiny errand with the cornstaks and fallen apples.

daquilo que se passa consigo, mas também para um abandono provisório de suas tensões. Nessa fabulação, a personagem cria uma vida diferente para o rato, mas em relação direta com a sua própria vida, preenchendo seus vazios e suas carências. Há um tipo de elevação imaginária para outro *topos*, num escape fantasioso do lugar que dói, substituído temporariamente pela pérola acinzentada; um bom-lugar também esvaziado de práticas sociais, no qual não fala nem entende a língua do outro, mas que extravasa a sua realidade.

A partir de 1939, o desejo de Elizabeth Bishop de partir reaparece e gera um movimento de zigue-zague, de viagens e mudanças constantes; de *Key West* para Nova Iorque, para o México, depois para *Yaddo*, para *Halifax*, na Nova Escócia, Canadá, *Washington*, *D.C.*, nos Estados Unidos, e depois para Nova Iorque, novamente, mas não necessariamente nessa ordem. Entre 1944 e 1951, depois de uma temporada no sul dos Estados Unidos, novamente instalada em Nova Iorque, em um apartamento na Rua *King*, 46, Elizabeth Bishop lutou para perder peso, para evitar o consumo excessivo de álcool, para economizar dinheiro e para manter-se contente; enfrentou, ainda, frequentes crises de asma, uma crescente tensão em sua relação com Marjorie Stevens, com quem viveu em *Key West*, e um tumultuado processo de reconhecimento e aceitação de sua sexualidade (MILLIER, 1993). O consenso entre seus amigos mais próximos era de que ela "deveria ganhar algum dinheiro, juntar-se ao esforço de guerra e, sobretudo, ter menos tempo em suas mãos"[425] (*ibid*., p. 173, tradução nossa). No entanto, no competitivo meio literário nova-iorquino, Bishop pouco conseguiu escrever, retomando textos antigos e inacabados de forma quase obsessiva: "Eu fico me arrastando com seis poemas esfarrapados & um par de contos. Eu acho terrivelmente difícil trabalhar de forma adequada – tudo parece levar a tudo mais"[426] (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 171, tradução nossa), revelando que não conseguia ajustar-se aos lugares.

Nesse período conturbado, Bishop conheceu Lota de Macedo Soares, em 1942, e Robert Lowell, em 1947, e ainda ganhou o Prêmio de Poesia *Houghton Mifflin* de 1945, que permitiu a publicação de seu primeiro livro, **Norte & Sul**. Como sugerem cartas de Marjorie Stevens para a poeta, enviadas na primavera de 1946, Bishop estava bebendo muito, incomodando os amigos com chamadas telefônicas feitas quando embriagada, oscilando em sua decisão de deixar *Key West*, e também de deixar sua companheira, Marjorie (STEVENS *apud* MILLIER, 1993, p. 179, tradução nossa), que, eventualmente, coloca um ponto final nessa confusão: "Eu acho que você não deve mais considerar isso possível [retornar a *Key*

[425] Elizabeth should earn some money, should join the war effort and work, and should, above all, have less time on her hands.
[426] I keep dragging on with about six be-draggled old poems & a couple of stories. I find it awfully hard to work properly everything seems to lead to everything else.

West], porque pelo que você tem feito você obviamente não vai se ajustar a nada mais... [Nós temos] tentado fazer funcionar um coisa que não vai."[427] Além de uma terrível solidão, da vida num mundo doente, e de relações interpessoais áridas, sua situação financeira, assunto que a assombrou por quase toda a vida, e também a difícil tarefa de existir no armário, tema que raramente retratou em seus textos, podem ter participado da gestação do movimento em direção ao sonho, à utopia. Para Millier (1993), nesse contexto, deixar Nova Iorque foi, para Elizabeth Bishop, uma decisão irrefreável, aparentemente a única opção possível.

Em "Dinheiro"[428] (BISHOP, 2006, p. 39, tradução nossa), poema publicado somente em 2006, na seção *Key West, Washington, D.C., Yaddo, Nova Scotia*, do livro ***Edgar Allan Poe and the Juke Box***, que agrupa textos escritos entre 1937 e 1950, Bishop aborda sua situação financeira, mas de modo genérico. No poema, o enunciador compara o dinheiro a um pássaro migratório, com hábitos sazonais, que não se fixa no lugar: "O dinheiro vem e o dinheiro vai / Como um pássaro ele voa / Sua popa de hábitos migratórios/ tanto ignorantes quanto sábios."[429] (*ibid*.). Na época certa, no entanto, o pássaro "rápido e feroz"[430] chega "[...] corajosamente / perto das habitações humanas,"[431] e é capaz de fazer movimentos fantásticos (*ibid*.). Na parte final do poema, o enunciador pontua que o pássaro constrói seu ninho debaixo de arcos de cofres escondidos, e se pergunta quais são os medos e falhas que o governam, insinuando não ser muito íntima da ave. No caso de Bishop, o pássaro era muito difícil de gerir, particularmente em razão de seu empenho para viver como poeta, através de uma atividade, até muito tarde em sua vida, pouco lucrativa. De forma mais regular, somente depois de retornar aos Estados Unidos, já no final da década de 1960, a poeta passa a exercer trabalhos mais formais como professora, atividade que detestava. Antes disso, além de trabalhos encomendados, que resultaram em grandes desilusões, como é o caso do livro ***Brazil***, fortemente editado pela Revista *Time-Life*, e posteriormente renegado pela escritora, Bishop viveu de bolsas, do dinheiro que ganhou pela publicação de seus trabalhos, e também com recursos oriundos da herança que recebeu do pai. Em 1976, no discurso que fez na cerimônia em que recebeu o Prêmio Internacional de Literatura *Neudstadt* / *Books Abroad*, a poeta brincou:

---

[427] I don't think you should consider it a possibility any more, for as long as you do you obviously aren't going to adjust your*self* to anything else.... [We've been] trying to make something work that doesn't.
[428] Money
[429] Money comes and money goes, / Like a bird it flies, / Its migratory habits stern / Both ignorant and wise.
[430] Swift and fierce
[431] [...] boldly close / to humam habitations.

> Na noite anterior a que eu deixei *Boston* para vir para cá, eu jantei em um restaurante chinês. Eu acho que vocês podem estar interessados em ouvir a previsão que eu encontrei no meu biscoito da sorte. Aqui vai. Ela diz: SUA SITUAÇÃO FINANCEIRA MELHORARÁ CONSIDERAVELMENTE.[432] (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 517, tradução nossa).

Embora não fosse pobre, e apesar dos prêmios que ganhou em seus últimos anos de vida, o fato é que, a poeta ainda se preocupava com questões práticas como ter um seguro-saúde que lhe permitisse ser tratada na rede hospitalar dos Estados Unidos, disse-me seu amigo David Staines, com quem trabalhou na Universidade de *Harvard*, atualmente professor de literatura canadense na Universidade de *Ottawa*. Segundo Staines, um dos maiores medos de Elizabeth Bishop era o de não ter como se sustentar, caso uma doença grave a acometesse; sua morte repentina de aneurisma cerebral parece ter sido mais uma casualidade positiva, livrando-a não só da dependência e da boa vontade de terceiros, mas também de custos hospitalares que não poderia financiar, comentaram seus amigos logo após a sua morte.

De modo similar, sua sexualidade também continuou sendo um ponto de conflito até o fim de sua vida. A partir dos fundamentos da teoria *queer*, a dinâmica da sexualidade e do desejo interfere na organização das relações sociais e demonstra o efeito da não correspondência entre o indivíduo e seu meio, revelando um processo de constituição e imposição de identificações sempre fluídas, já que o sujeito é sempre encarado como provisório, circunstancial, e cindido (MISKOLCI, 2009, p. 3). As identificação e agência do sujeito são determinadas, também, pelas forças que agem sobre seus corpos e sobre suas vidas, muitas vezes resultantes do espaço sócio-histórico. No caso de Bishop, longe de significar somente libertação dos padrões sociais, seu desejo determinou também um tipo de exílio, já que a poeta existiu dentro do armário, em relação direta com a sexualidade enquanto segredo. Como sugere Sedgwick (2007), em seu "A Epistemologia do Armário," a abertura do segredo, a saída do armário, não necessariamente libertava, pois por mais apoio que se tivesse das comunidades imediatas, no século passado, o armário continuava sendo uma presença formadora na vida de gays e lésbicas, sendo o próprio segredo um traço marcante da cultura e da identidade dos que não eram heterossexuais. Bishop, como Sedgwick nota em seu texto, por sua descrença na salvação, na transcedência, exalta "o próprio armário, ainda que apenas por omissão," e apresenta como "inevitáveis e válidas, de alguma forma, suas exigências, deformações, a impotência que causa a pura e simples dor," já que no ambiente excludente

[432] The night before I left *Boston* to come here, I had dinner at a Chinese restaurant. I thought you might be interested in hearing the fortune I found in my fortune cookie. Here it is. It says: YOUR FINANCIAL SITUATION WILL IMPROVE CONSIDERABLY

heterossexista, "o armário serve de maneira menos extorsiva" (*ibid*., p. 23). Nesse sentido, o armário encerra certa duplicidade; por um lado, há um lócus cultural insatisfatório que exerce uma pressão social que tende a negar a diferença, e, por outro lado, há um sujeito que, reconhecendo-se diferente e desajustado ao lugar, compensa as deficiências deste com uma existência em segredo, na brecha entre as duas coisas, que é uma posição, senão desejável, pelo menos, menos extorsiva e menos vulnerável, apesar de dolorosa e também estigmatizada.

A palavra estigma tem origem no termo latino *stigma* ou, no plural, *stigmata*, e significa marca feita na pele por meio de queimadura com ferro quente; em sentido figurado, ela remete as marcas feitas por uma desgraça. Ao longo do tempo, a palavra estigma incorporou novas possibilidades semânticas, incluindo também a possibilidade de ser usada para se referir às falhas morais originárias do comportamento inadequado de alguém, como pode ser visto em **Estigma:** Notas sobre a Identidade Deteriorada, no qual Goffman (1963, p. 11) define estigma como sendo o termo usado para se referir "a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os apresentava." Assim, o termo estigma pode remeter ao peso simbólico negativo que é atribuído, em determinado contexto, a uma característica do sujeito. Para Goffman (1963, p. 12), o efeito dessa atribuição é o de reduzir o sujeito a uma de suas características, posicionando-o como "pessoa estragada e diminuída." Isso acontece em razão da nossa tendência de "inferir outras imperfeições a partir de uma imperfeição original" (*ibid*., p. 15). Desse modo, extrapola-se o valor simbólico negativo para todos os campos da vida de um sujeito, fazendo-se afirmativas em relação àquilo que o indivíduo deveria ser, atribuindo-lhe, a partir de seus estigmas, de nossos preconceitos, na verdade, uma identidade social virtual que o reduz e o diminui a uma de suas características, tida socialmente como negativa. Bishop tenta cessar essa redução ao simbolicamente negativo, preconceituoso, na verdade, adotando uma postura que, via de regra, evita o assunto, o estigma, reforçando, ela mesma, o próprio estigma, que se transforma em tabu, um tema que não deve ser abordado, nem discutido.

Numa resenha do livro ***The Riddle of Emily Dickinson***, de Rebecca Patterson, publicada em 1951, na *New Republic*, Elizabeth Bishop (2011) revela essa percepção. Embora pensando sobre literatura, depois de qualificar o livro de Patterson de trabalho de detetive, mal escrito e desprezível, a poeta pergunta-se o porquê dessas características e responde: "talvez, isso aconteça exatamente assim porque: para se alcançar uma razão única para algo tão singular e ainda assim tão múltiplo quanto a criação literária, seja necessário limitar até o

ponto da mutilação da capacidade da personalidade humana de crescer e de se redirecionar"[433] (*ibid*., p. 264). A fúria dessa crítica surge em razão da associação entre Dickinson e Catherine Scott Anthon que, segundo Patterson, é provável musa inspiradora de todos os poemas amorosos da primeira, que por ela nutriu um amor impossível. Para Bishop, essa associação é engendrada como ferramenta para "autossatisfação" de Patterson (*ibid*.), desqualificando, assim, seu próprio trabalho:

> Que a sua tese é parcialmente verdadeira deve ter ocorrido para qualquer leitor da poesia de Emily Dickinson – ocorre em uma página para ser contrariada na próxima, desse jeito – mas mesmo assim, por que é necessário que aprendamos todos os detalhes da vida subsequente de Kate Scott, por cinquenta e sete anos depois de ter dado esse suposto golpe mortal em Emily Dickinson?[434] (*ibid*.).

Injuriada, Bishop diz que Patterson se esqueceu da possibilidade de um poeta escrever a partir de outras fontes além da experiência pessoal, ignorou a alegria de viver encontrada em muitos poemas, assim como a satisfação que sua precursora deve ter encontrado na realização de seu trabalho poético, e ainda que: "Se se goste ou não da poesia dela, se ela torce o coração de um ou se faz outro ranger os dentes, mesmo assim sua poesia existe, e em um mundo distante e afastado das pessoas indefensáveis e dos eventos descritos nesse livro irritante."[435] (*ibid*., p. 265). Nota-se, portanto, que falar da sexualidade de alguém é, para Bishop, um ataque, já que há, em princípio, um direito ao segredo, ao sigilo que não deve ser desrespeitado em hipótese nenhuma. Nesse sentido, ela própria evita abordar essas questões, retomando-as de forma velada, como o faz, por exemplo, no poema "*Chemin de Fer*," do livro **Norte & Sul**, que, para alguns críticos, como Millier (1993), é uma representação da masturbação feminina: "Sozinha nos trilhos da ferrovia / eu caminhei com o coração palpitante. / Os dormentes estavam muito juntos / ou talvez muito afastados."[436] (BISHOP, 2011, p. 10, tradução nossa). E para outros, entre eles Eleanor Cook (2016, p. 96, tradução nossa), um poema "de medo, certamente, e de aflição."[437] Em qualquer dos casos, no entanto, nos versos finais do poema, o enunciador escuta o grito de um eremita: "O amor deve ser

---

[433] perhaps, it is rather exactly because: in order to reach a single reason for anything as singular and yet manifold as literary creation, it is necessary to limit to the point of mutilation the human personality's capacity for growth and redirection

[434] That her thesis is partially true might have occurred to any reader of Emily Dickinson's poetry – occurred on one page to be contradicted on the next, that is – but even so, why is it necessary for us to learn every detail of Kate Scott's subsequent life for fifty-seven years after she dealt Emily Dickinson this supposedly deadly blow?

[435] Whether one likes her poetry or not, whether it wrings one's heart or sets one's teeth on edge, nevertheless it exists, and in a world far removed from the defenseless people and events described in this infuriating book.

[436] Alone on the railroad track / I walked with pounding heart. / The ties were too close together / or maybe too far apart.

[437] of fear, certainly, and of affliction.

colocado em ação!"[438] (BISHOP, 2011, p. 10, tradução nossa), ecoando através de uma poça, na tentativa insistente de incitar a necessidade de deixar o desejo sexual fluir livremente, e de se encontrar um lugar, mesmo que secretro, onde se possa viver a vontade, e o jogo erótico.

Há, portanto, um posicionamento político em favor do direito de se viver o desejo, o que Lauretis (2007, p. 8, tradução nossa) chama de "a coragem de ser quem se é."[439] No entanto, a vivência do desejo não necessariamente deve tornar-se pública, sendo o segredo um direito a ser buscado, e resguardado da curiosidade ofensiva e estigmatizante das pessoas. Dessa maneira, conforme Preciado (2003), Bishop pode ser pensada como um sujeito com uma não correspondência direta ao que é modelo, fazendo parte daquilo que chama de multidão *queer*, um conjunto de 'anormais,' cujos corpos e identidades são resultantes do biopoder, já que é este que produz os mecanismos de normalização e determina as formas de subjetivação, às quais nem todas as pessoas desejam se submeter. Para Bishop, portanto, o segredo é o caminho possível e mais seguro de sublevação contra esses mecanismos opressores que, se não liberta, permite jogar o jogo social a partir da distância, e numa busca que se reitera pela possibilidade de encontrar, em algum lugar, o *somewhere over the rainbow*. Nesse movimento, ela se desvia de uma condição inferiorizada, de estigmatizada, e abre caminho para novas e infinitas viagens, assumindo o trânsito, também, como forma de responder aos impasses do cotidiano, descerrando, sempre, uma pluralidade de itnerários possíveis diante de si, num meneio caótico, aleatório, e, eminentemente, gongórico, gerador de outras realidades, de pontes e de encontros com formas diversas de ser e de existir no mundo, mas também de dilemas, contratempos, e celeumas que reencenam a mesma dança, o nunca e sempre cambiante movimento de prospecção do sonho, sempre em outro lugar.

[438] "Love should be put into action!"
[439] le courage d'être ce que vous êtes.

4 THE WONDROUS WORLD OF BRAZIL

4.1 TERRA BRASILIS: DANÇANDO COM MACUNAÍMA

"Is it lack of imagination that makes us come
to imagined places, nor just stay at home?
[...]
the choice is never wide and never free.
(Elizabeth Bishop)

Em uma conversa com seu amigo Ralph Kirkpatrick em 1941, Elizabeth Bishop disse querer conhecer a Terra do Fogo, o equivalente chileno de *Key West* (MILLIER, 1993). No entanto, somente em 1951, a poeta embarca em um navio em direção à Patagônia, seguindo a mesma rota desenhada, tempos antes, por seu bisavô. Em uma entrada de seu diário de viagem, ela descreve seu movimento no mar com toques mágicos, atribuindo a essa empreitada um caráter fantástico, ilustrando a liberação das tensões que lhe atormentavam:

> Os peixes voadores me lembram algumas vezes de estrelas cadentes – estrelas cadentes, estrelas voadoras ou uma procissão de meteoros? – Eu acho que acabei de ler uma descrição desse tipo em algum lugar, mas aonde – um tipo de bando de meteoros avançando juntos, silenciosamente, depois desaparecendo. Às vezes há algo extraterreste neles – como se discos voadores – pedras espectrais contornadas – pedras contornadas em sonhos. [440] (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 236, tradução nossa).

Bishop junta planos diferentes da experiência, misturando peixes com estrelas e com meteoros, num processo que oblitera a trivialidade das coisas. Esse deslocar-se sugere, portanto, uma perda prazerosa do controle emocional e uma tranquilidade inesperada, cujo efeito é a manifestação de uma exuberância parcialmente desembargada do peso de Nova Iorque. No deslocamento de uma porção experimentada do mundo para um espaço não marcado, as tensões se afrouxam, criando-se uma sensação de esquecimento de si que é efeito do descolamento do lugar. A relação de distribuição e coexistência inerente à posição anterior implode, bem como as inscrições sobre o corpo. As regras do lugar são subvertidas, não rejeitadas completamente, mas usadas de outra forma "para fins e em função de referências

[440] The flying-fish remind me sometimes of falling stars – falling stars, flying stars, or a procession of meteors? – I think I just read a description of such somewhere, but where was it – a sort of flock of meteors progressing together, silently, then vanishing. Sometime unearthly about them – flying saucer-ish – phanton skipped stones – skipped stones in dreams.

estranhas" (CERTEAU, 2014, p. 39), dando ao indivíduo maior fluidez, mais leveza e movimento. Viver, então, não mais significa ler receitas prontas, já instituídas, que racionalizam e desmistificam a existência. Viver, na viagem, significa produzir de modo mais autônomo um jeito próprio de ser e de estar no mundo:

> Essa viagem é uma chacoalhada pra mim, certo. Eu sei que eu estou me sentindo, pensando, olhando, dormindo, sonhando, comendo & bebendo melhor do que em um longo longo tempo, & quando eu leio alguma coisa como "A questão do tempo é como a mudança se relaciona com o imutável" – & olho ao redor – isso não me parece difícil ou distante. As nuvens mais próximas parecem se mover mais rapidamente; outras por trás dessas são imóveis – Observando o rastro do navio, parece que estamos indo rápido, mas observando o céu ou o horizonte, estamos aqui vivendo com os motores pulsando, para sempre.[441] (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 239, tradução nossa).

Nesse sentido, em dezembro do mesmo ano, em um poema quase oração, publicado somente em sua biografia, Bishop retoma a mudança que acontecia em sua vida, afirmando, ambiguamente, como lhe é característico, uma renovação interna extremamente positiva: "Eu acredito: / que o barco a vapor me sustentará na água, / & que o avião me conduzirá sobre a montanha, / que talvez eu não morra de câncer, / ou em uma casa de caridade, / que eventualmente eu verei as coisas numa "luz melhor" (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 244, tradução nossa), indiciando que seu reposicionamento no espaço produziu um efeito positivo, extraordinário, capaz de afetar, inclusive, sua ação e jeito de viver: "que eu continuarei a ler e que continuarei a escrever, / que continuarei gargalhando até chorar com uns poucos amigos, / que o amor irá inesperadamente aparecer de novo e de novo, / que as pessoas continuarão fazendo as gentilezas que me surpreendem."[442] (ibid.). Dessa maneira, deixando Nova Iorque, Elizabeth Bishop se desvia, temporariamente, do medo de uma internação em uma casa de caridade, destino similar ao de sua mãe, e, ainda, da possibilidade de ser acometida por uma séria doença, com potencial de extinguir sua vida. Ela se reposiciona no mundo sob outra luz, portanto, e reitera sua crença na viagem, na literatura e na renovação de seus sentimentos.

---

[441] This trip a "shake-down" trip for me, all right. I know I am feeling, thinking, looking, sleeping, dreaming, eating & drinking better than in a long long time, & when I read something like "The question about time is how change is related to the changeless" – & look around – it doesn't seem so hard or far off. The nearer clouds seem to be moving quite rapidly; those in back of the them are motionless – Watching the ship's wake we seem to be going fast, but watching the sky or the horizon, we are just living here with the engines pulsing, forever.

[442] I believe: / that the steamship will support me on the water, / & that the aeroplane will conduct me over the mountain, / that perhaps I shall not die of cancer, / or in the poorhouse, / that eventually I shall see things in a "better light," / that I shall continue to read and continue to write, / that I shall continue to laugh until I cry with a certain few friends, / that love will unexpectedly appear over & over again, / that people will continue to do kind deeds that astound me.

A partir de Certeau (2014), a crença na escrita, particularmente, tem o caráter simbólico de fazer existir, de acionar um poder criativo, construindo a partir da palavra, outra realidade. Em "Cruzando o Equador,"[443] publicado em ***Edgar Allan Poe and The Juke-Box***, Bishop explica a importância desse movimento em direção ao sonho, colocando o horizonte como uma necessidade humana imprescindível à transformação da existência: "Nós todos precisamos do horizonte, então ele endurece / em sua definição: *o horizonte*, [...] / Outras coisas que você & eu imaginamos / muitas vezes não eram tão indispensáveis. / Mas o horizonte é imbatível."[444] (BISHOP, 2006, p. 95, tradução nossa). O termo *unbroken* do original, que traduzi como imbatível, sugere também impossibilidade de violar, impermeabilidade, portanto, algo que só se pode adentrar pela imaginação. No poema, Bishop ilustra essa ideia apontando para o fato de que qualquer tentativa de definir o horizonte implica, necessariamente, seu enrijecimento: "Nós precisamos do horizonte, mas ele endureceu / tornando-se *horizonte*, uma definição irrepreensível"[445] (*ibid*.). Ademais, deixando um grande vazio entre as palavras do verso entre parênteses, a poeta sinaliza, visualmente, que o horizonte só pode ser preenchido, subjetivamente, pela fantasia: "(Se não tivesse / imaginação.)"[446] (*ibid*.). Todavia, mesmo inalcançável, mesmo abstrato, inviolável, e imbatível, o horizonte dá plasticidade à existência; ele "nos agarra como um fio mágico arrastando nosso constante /amor/ para o severo sul."[447] (*ibid*.).[448] Como o uso de severo sugere, esse arrastamento não necessariamente leva para um encontro com um paraíso ou com o acolhimento perdidos, mas possibilita o ingresso em um canto de mundo inusitado, configurado a partir de normas desconhecidas, que alteram a maneira de ler a realidade.

O extemporâneo da nova espacialidade começa a aparecer já nos primeiros registros da paisagem brasileira. Depois de desembarcar em Santos,[449] da janela do trem que tomou para a cidade de São Paulo, por exemplo, a poeta faz a seguinte anotação em seu caderno de viagem:

> Um cenário radiante apareceu de repente, ensolarado – uma longa seção de morros perfeitamente arredondados como domos da Catedral de São Pedro – uma

[443] Crossing the Equator
[444] We all need the horizon, so it hardens / in its definition: *the horizon*, [...] / Other things that you and I imagined / were not often so obliging. / Still the horizon is unbroken.
[445] We needed the horizon, so it hardened / to *horizon*, into faultless definition
[446] (If it hadn't [...] imagination.)
[447] holds us like a magic hair dragging our constant /love// at the stern / south
[448] As barras que separam a palavra amor indicam que no texto original o termo não está suficientemente claro (QUINN, 2006).
[449] Em 1965, a poeta publica o poema *Arrival at Santos* [Chegada em Santos], o primeiro poema da seção Brazil do livro *Questões de Viagem*, no qual narra sua chegada ao país.

> paisagem coberta de grama, enorme, de certo modo completamente impraticável. Havia uma cabana coberta de telhas no topo & uma cerca em torno da casa, & era toda pontilhada de vacas e cavalos que tinham comido quase a grama toda – parecia um tipo misterioso de Arca de Noé. [Um esboço na margem, parecendo de fato com uma arca.] Mas eu senti, desde o minuto em que abri os olhos, que se eu tivesse sido lá despejada do céu, eu logo saberia que não poderia estar em outro lugar senão a América do Sul.
>
> A paisagem tem uma qualidade meio emplumada – a grama tem aquela aparência brilhante mas espaçada da grama mexicana – os luxuriantes pés de banana, etc., – mas contra o céu os bambus e os flamboyants e todas as quaresmeiras – bastante empalidecidas e entrelaçadas, levemente chinesas – e esse efeito aparece em todas as gravuras antigas, eu acho.[450]. (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 242, tradução nossa).

Os morros que avista são como os domos da Catedral de São Pedro. A grama é como a grama mexicana. E, a cabana no alto do morro parece um tipo misterioso de Arca de Noé. Bishop entrega-se ao inexplorado, dando vazão a reações de estranhamento que acionam uma "estética ativa dos prismas"[451] (BORGES *apud* CHIAMPI, 1998, p. 5, tradução nossa). Ela elabora seus registros a partir de elementos culturais separados no tempo-espaço, desestabilizando, como diria Chiampi (1998, p. 6), os "nexos causais entre os significantes e suas referências já culturalizadas," dificultando sua legibilidade estética. Bishop encontra-se, assim, com o inacabado, ilustrando um barroco moderno, no qual um lugar é sobreposto a outro, explicado através de outro, lido no outro, criando encruzilhadas, onde nada é o que parece ser. Para Chiampi (1998, p. 9), em análise do pensamento de Alejo Carpentier, essa "proliferação de significantes para nomear um objeto da realidade (natural e histórica), justifica-se como medida (ou desmedida) para inscrever os 'contextos americanos' na cultura universal, ou seja, para que possam ser inteligíveis" ao leitor que não os conhece. Esse desmensuramento aponta para um esforço de tradução e de inserção de uma realidade desconhecida dentro de um imaginário cultural diferente e, nesse caso, também hegemônico.

Já em São Paulo, igualando o trânsito paulista ao da Cidade do México, a poeta narra sua primeira caminhada no Brasil, enfatizando o papel do acaso na definição de seu itinerário, em que qualquer coisa pode levar a qualquer outra coisa: "Eu saí para encontrar um cabeleireiro & um almoço & me perdi de novo e de novo – é a cidade mais confusa que eu já

---

[450] Brilliant scenery suddenly appeared, in sunlight – a long section of huge perfectly round hills like domes of St. Peters' – grass-covered, enormous, completely impractical landscape, somehow. One had a little tile-roofed shed on top & a fence around the house, & was dotted all over with cows & horses who had eaten almost all the grass off it – it looked like some mysterious type of Noah's Ark. [A sketch in the margin, looking indeed like an ark.] But I felt from the minute I opened my eyes that if I'd been dumped there from the sky I'd know right away I could be in no place but South America.

A feathery quality to the landscape – the grass has that bright but sparse look of Mexican grass – the lush banana trees, etc., – but against the sky the bamboos & flamboyants & all the Lent trees – rather pale and lacy, slight Chinese – & this effect appears in all the old engravings, I think.

[451] Estética activa de los prismas

estive, eu acho, & com o pior tráfego – bem, talvez o da cidade do México seja tão ruim quanto"[452] (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 241). Rapidamente, ela descobre que a ideia de que se fala inglês é falsa: "mesmo no hotel o homem que supostamente deveria falar, na verdade, não fala"[453] (*ibid*.). Ela se espanta com o comportamento de um farmacêutico, corre, e representa sua escapulida através de uma imagem que lembra Dorothy de **O Mágico de Oz** e seus sapatos mágicos: "Um farmacêutico quase me colocou num ônibus antes que eu pudesse pará-lo – eu finalmente dei nos meus calcanhares e fugi"[454] (*ibid*.). A vendedora de xampu, em uma loja parecida com a loja americana *Wanamakers*, respira muito forte sobre ela e provoca outra reação de estranhamento. Desmaiando de fome, mas impossibilitada de pedir comida, a poeta almoça "um minúsculo sanduíche de rosbife e coca cola. Obrigado deus pela coca cola mesmo eu não gostando muito"[455] (*ibid*.), anunciando que esse novo lugar, apesar de seu cenário radiante, ensolarado, verde, quase mágico, continua sendo insatisfatório.

Reposicionada num outro mundo, que é o mundo do outro, Bishop tem a possibilidade de atuar a partir de estímulos desconhecidos. Como nota David Hamilton na introdução do livro ***Elizabeth Bishop:*** *The Art of Travel de Kim Fortuny* (2003, n.p., tradução nossa), o Brasil é um lugar "que estende e testa as margens de sua consciência norte-americana, tanto socialmente quanto esteticamente. Um país que coloca outro idioma em sua língua e que, portanto, remodela sua mente."[456] A partir de Anzaldúa (1987), em seu ***Bordelands/La Frontera***, pode-se dizer que no Brasil, Bishop empurra seus limites, colocando-se em fronteira, o que, para a poeta e pesquisadora chicana, existe onde pessoas de diferentes raças ocupam um mesmo território, onde classes sociais se encontram, onde o espaço entre dois indivíduos se encolhe com a intimidade e também onde duas ou mais culturas se tocam. Assim, o encontro e o choque acontecem na poeta, que se torna, ela própria, fronteira – o lugar onde os conflitos entre as diferenças ocorrem. Suas interações com a nova espacialidade são um jogo erótico, vivo, fronteiriço, muitas vezes violento, entre o luto/melancolia e o luxo/prazer. Elas são uma dança alinhavada no contato com um mundo onde tudo lhe é, aparentemente, permitido:

> Eu tomei um táxi para o Museu Palácio-de-Versailles-amarelo – mas fiz uma coisa que eu jamais teria sonhado em fazer nos '*States*.' Alguns homens foram colocados

[452] I went out to find a hairdresser & some lunch & got lost over & over – it's the most confusing city I've ever been in, I think, & with the worst traffic – well, maybe Mexico City is as bad that way.
[453] even at the hotel the man who's supposed to really doesn't
[454] One druggist almost had me on a bus before I could stop him – I finally just took to my heel and ran.
[455] a tiny roast beef sandwich & coca cola. Thank goodness for coca cola even if I don't like it much.
[456] that extends and tests the margins of a North American consciousness, both socially and aesthetically. A country that places another language on the tongue and so reshapes the mind.

> para dentro, & eu simplesmente entrei & mesmo ninguém entendendo ninguém, alguém finalmente começou, muito graciosamente, a considerar, a me mostrar o museu, destravando portas, abrindo as persianas das janelas, etc. As coisas indígenas eram maravilhosas.[457] (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 241).

A imitação desse comportamento demonstra a tentativa de atuar dentro de uma lógica estranha e desconhecida, mas também o acesso a um novo espaço simbólico, numa "afinidade canibal" (CASTRO, 2015, p. 34), revelando, inevitavelmente, que a visão do outro é também uma nova visão de si. Representa, ainda, um ajustamento à nova ordem e a extinção provisória da censura proveniente da ordem anterior; simbolicamente, ela é um destravamento controverso de seu mundo ético e um ajuste à nova realidade que contorcem a fronteira entre o eu e o outro, dobrando-a "em uma curva infinitamente complexa" (*ibid*., p. 28). A poeta ingressa, dessa maneira, em uma zona de contato, que, como marca Klinger (2012, p. 61), é um termo cunhado por Mary Lousie Pratt para se referir "ao espaço em que povos geográficos e historicamente separados entram em contato e estabelecem relações duradouras, relações que usualmente implicam condições de coerção, radical desigualdade e insuperável conflito." Sendo assim, como se escapasse de um livro, figura que serve de metáfora para tudo o que se inscreve no corpo (CERTEAU, 2014), Bishop entra em outra narrativa e tem a oportunidade de abrir-se para outra possibilidade, afastando de si, temporariamente, a prisão do eu (MOSÉ, 2013). Dessa forma, escorregando nas dobras do espaço, a poeta ganha a possibilidade de dançar, tirando o peso de seu olhar de si e se permitindo olhar o outro, observar a forma como esse outro organiza sua relação com o espaço, e como essa organização se manifesta no corpo do outro, construindo simultaneamente uma nova espacialidade (*ibid*.) que também afeta seu corpo, sua forma de atuar e interagir, seu jeito de olhar para si, para o outro e para o mundo.

Já no Rio de Janeiro, Elizabeth Bishop foi recebida, no dia 30 de novembro de 1951, por Pearl Kazin, amiga novaiorquina, e Mary Morse, colega do *Vassar College*, e então companheira de Lota de Macedo Soares. No bairro do Leme, ela ficou hospedada no apartamento de Mary e Lota por três dias. Depois de conhecer a cidade no jaguar da brasileira, as três partiram para a casa que ela construía em Petrópolis, na Fazenda Alcobacinha, no sítio Samambaia; uma grande área de terra que a anfitriã herdou dos pais. Vítima de uma reação alérgica ao caju, a poeta foi tão bem cuidada que, em fevereiro de 1952, a convite de Lota, resolveu ficar, esquecendo-se completamente da ideia de retornar aos

[457] I took a cab to the huge Versailles-in-yellow Museum – however I did something I wd. never have dreamed of doing in the "States." Some men were being let in, & I just walked right in & although nobody could understand anybody, someone finally started, very graciously, considering, showing me around, unlocking doors, opening window-blinds, etc. The Indian stuff was marvelous.

Estados Unidos. Na casa em construção, Elizabeth não viveria sozinha, nem teria que conseguir um trabalho formal; a herança que recebeu do pai seria suficiente, segundo Millier (1993). Lá, no dia 08 do mesmo mês, como presente de aniversário, vizinhos polonezes lhe deram "o sonho de sua vida," um tucano, batizado de Tio Sam (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 245). Anos depois, aclarando a relação controversa da poeta com a nova espacialidade, Elizabeth Bishop mata o sonho-tucano que ganhou: "Eu ainda não consigo pensar sobre isso. Foi minha culpa"[458] (BISHOP; LOWELL, 2008, p. 256, tradução nossa), escreveu para o amigo Robert Lowell no dia primeiro de abril de 1958, dia da mentira, como marca no começo da carta. E depois explica: "Eu usei um inseticida que o homem da loja disse que era "inofensivo" para animais, e o veneno o matou. Ele está lá, deitado, como a vida, somente com os pés virados pra cima. Eu quero ter outro – mas Lota diz que agora a gente vai tirar umas feriazinhas de tucanos."[459] (*ibid*.). Elizabeth Bishop tentou escrever uma ode para o tucano, retomando-a vez por outra. Das tentativas restam alguns versos: "Sammy, meu tucano querido... / eu matei você! Eu não quis, / é claro, eu chorei & chorei – / foi minha culpa, / Sammy, meu querido Tio Sam."[460] (MILLIER, 1993, p. 298, tradução nossa).

Anos antes, em uma carta que enviou a Marianne Moore em 3 de março de 1952, Bishop esclarece o que acredita ter encontrado no Brasil. Depois de comentar sobre a lentidão do correio e sobre a verdadeira jornada que era enviar algo de Samambaia para o Rio, ou vice versa, a poeta diz: "Não é minha intenção queixar-me do correio – ele faz parte desta atmosfera vaga e majestosa do Brasil [...] onde uma nuvem está entrando pela janela do meu quarto neste exato momento."[461] (BISHOP, 2012, p. 243, tradução de Britto). Jocosamente, numa carta para os Bakers de 24 de maio de 1952, ela diz que o país é habitado por "pessoas levemente loucas (o comentário clichê sobre os brasileiros)"[462] (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 260, tradução nossa), e se diz entediada com o calor pesado do Rio, com tantas praias cobertas de guarda-sóis e de banhistas. Na mesma carta, Bishop narra um acontecimento que diz muito sobre sua experiência no país, eu acredito:

---

[458] I still can't bear to think about it. It was my fault

[459] I used an insecticide the man in the store said was "inoffensive" to animals, and it killed him. There he lay, just like life only with his feet up in the air. I want to get another one but Lota says we're having a little vacation from toucans now.

[460] Sammy, my dear toucan... / I killed you! I didn't mean to, / of course, I cried & cried – / it was my fault, / Sammy, my dear Uncle Sam.

[461] I don't mean to conplain about the mails – they are part of the really lofty vagueness of Brazil... where a cloud is coming in my bedroom windown right this minute.

[462] slightly crazy people (the cliché remark about Brazilizans)

> Noite passada eu olhei para fora e vi bem na beira da água, onde a areia estava molhada, o que parecia um carvão em brasa ou os restos de um pequeno fogo – a arrebentação veio até bem perto, quase ao redor daquilo que latejava e brilhava. Finalmente eu pensei que aquilo deveria ser algum tipo de água-viva fosforescente; eu não podia aguentar mais e, então, desci – onze andares – no elevador e cruzei a rua e caminhei até a água na areia. Alguém tinha cavado um pequeno buraco, com cerca de 45 cm de profundidade, e no fundo dele havia uma vela acesa. Nós não sabemos se era só uma brincadeira para pegar alguém que olhasse dos apartamentos, como eu, para saber quão alto a maré subiria ou alguma outra coisa – ou talvez fosse algum tipo de "macumba," vodu. [463] (*ibid.*).

Nessa atmosfera misteriosamente mágica que mistura isolamento, natureza, indiscernibilidade, e uma encantadora impraticabilidade, onde nunca se sabe exatamente a estação do ano, nem em qual dia da semana se está, nem o nome verdadeiro de ninguém, Bishop se sentiu feliz como nunca antes havia se sentido (MILLIER, 1993). Esse clima, no entanto, não é uniforme. Ele varia perturbadoramente, vibrando nas escolhas lexicais que misturam, contraditoriamente, repulsa e fascínio, como demonstra em carta para Robert Lowell: "Mas o Brasil é, na verdade, um horror; em algum momento eu devo te contar mais. Você ficaria de fato fascinado com as histórias familiares. A sociedade do Rio está além do crível."[464] (BISHOP; LOWELL, 2008, p. 143, tradução nossa). Na mesma carta, Bishop descreve a sociedade carioca como sendo, "Proust nos trópicos com um samba ao invés da pequena frase de Vinteuil – não, que chinfrim, – mas é tipo isso,"[465] fazendo uma referência direta ao romance de Marcel Proust, **Em Busca do Tempo Perdido**. E, posteriormente, localiza-se dentro dessa nova realidade: "Aqui eu sou 'Dona Elizabetchy', – sempre o primeiro nome,"[466] sugerindo, através da alteração ortográfica, a pronúncia carioca de seu nome. E continua: "Você seria 'Seu Roberto.' Não, eu imagino que tendo uma graduação, você seria 'Doutor Roberto.'"[467] A poeta não percebe a relação entre sua localização social, alegremente ocupada, e os instantâneos da dura realidade que passou a representar; o mundo de Lota, convenientemente, não se articula com o mundo, aparentemente, sem ordem e confuso que vê.

---

[463] Last night I looked out and saw just at the water's edge, where the sand was wet, what looked like a large glowing coal or the remains of a small fire – the breakers came right up to it, almost around it and it throbbed and glowed. Finally I thought it must be some kind of red-phosphorecent jelly-fish; I could stand it no longer and I went down - 11 floors - in the elevator and crossed the street and waded down to the water in the sand. Someone had dug a little pit, about 18 inches deep, and at the bottom of it there was lighted candle. We don't know whether it was just a trick for someone to watch from an apartment, like me, to see how high the tide came or something – or maybe it was some kind of "macumba," voodoo [...]

[464] But Brazil is really a horror; but sometime I must tell you more. You would be really fascinated by the family histories. Rio society is beyond belief.

[465] Proust in the tropics with a samba instead of Vinteuil's little phrase – no, that's cheap, – but sort of.

[466] Here I am "Dona Elizabetchy." – always first names.

[467] You'd be "Seu Roberto." No, I guess having a degree, you'd be "Doutor Roberto."

Mais do que matar um tucano, viver com Lota, entre o Rio e Samambaia, significou entrar em contato com artistas como Cândido Portinari, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, nomes conhecidos do paisagismo e da arquitetura nacional e internacional, como Roberto Burle-Marx, Lina Bo Bardi e Henrique Mindlin (1999), de quem ajudou a traduzir o livro **Arquitetura Moderna no Brasil**. Significou, ainda, conviver com o recorrente debate sobre a necessidade de se conciliar identidade nacional e modernidade na criação de outro lugar para o Brasil. De forma mais evidente a partir de 1922, o país vive sua própria busca pelo horizonte, tentando alcançar um posto diferente para si no concerto das nações. Internamente, essa crença, que já existia havia muito tempo, como indicia a previsão da construção de Brasília na Constituição de 1891, passa a ser fundamental nas artes, materializando-se nas manifestações culturais do país que retomam, de tempos em tempos, o sonho da construção, a partir do que nos é, teoricamente, próprio, de outra realidade, teoricamente, moderna (DUNN, 2001). Segundo Rodrigues [s.d.], em análise de **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**, de Mário de Andrade (2013), a ascensão a esse outro lugar deveria ser alcançada pela modernização do país "através do passado, de nossas tradições," da fundação de uma brasilidade "ligada ao ambiente geográfico, ao seu clima," a partir de tradições folclóricas que afirmassem o caráter tipicamente nacional, que, para o poeta brasileiro, supostamente, não existia. Macunaíma, então, "adquire características adequadas ao meio em que vive, ao seu espaço geográfico," revelando que para Mário de Andrade "a paisagem está dentro do ser humano, como experiência coletiva ou individual de estar em um determinado lugar" (*ibid*.).

No livro ***Elizabeth Bishop's Brazil***, Hicok (2016), embora não conecte Bishop a Mário de Andrade, destaca um detalhe interessante no livro ***Brazil***, publicado em 1961, sob encomenda da *Life World Library*. Em seu livro, Bishop (2012) diz que Burle Marx foi o primeiro paisagista a planejar jardins com plantas nativas no Brasil, quebrando um padrão inapropriado de imitação do Jardim das Tulherias de Paris. Ela acreditava que se criava uma coisa nova, assegurando, dessa forma, seu envolvimento no debate da fundação da brasilidade moderna. Seguindo uma lógica similar à lógica de Andrade, Bishop retrata o Brasil, seu passado, presente e futuro, partindo de observações da natureza, das relações interpessoais, de suas peculiaridades geográficas e históricas, das lendas de sua gente e das transformações impostas no espaço, revelando ora empatia e uma sensibilidade profunda, ora indiferença e uma conveniente incompreensão. Seguindo os passos de Macunaíma, Bishop ordena o Brasil em relatos que o atravessam, desenhando frases e itinerários que significam um percurso não

só espacial, mas, sobretudo, subjetivo (CERTEAU, 2014), de leitura, de apreensão do espaço, evidenciando uma colisão de epistemes, de modos de ver e de entender as dinâmicas da vida.

Os textos que organizam essa espacialidade exibem uma violência colorida, cruelmente tropical, formando, como dizem Gilberto Gil e Torquato Neto (1968), na canção "Geleia Geral," uma "brutalidade jardim," resultante de relações sociais, segundo Elizabeth Bishop, essencialmente feudais; a pequena classe alta, da qual passou a fazer parte, proprietária de terras, vivia da exploração e, ao mesmo tempo, fornecia um meio de vida para as classes subalternizadas; as flores, orquídeas, principalmente, o café maravilhoso, a abundância de frutas nas refeições, fisgam sua atenção, assim como a eficiência e a disponibilidade das camareiras, diz Millier (1993). O Brasil que encontra vive o segundo período de Getúlio Vargas e está instalado no fim de uma fase de crescimento econômico e mudança; um país extremamente rico em recursos naturais, flagelado pela miséria, pela malária e pela febre amarela. As duas últimas doenças tinham sido erradicas do Rio de Janeiro, então capital do país, havia pouco tempo. A primeira delas permanece, e a últina, recentemente, retorna. Millier (1993), assumindo uma postura evolucionista de forma antiquada e preconceituosa, afirma que a cultura brasileira, assim como a marroquina, mexicana e a haitiana atraíram a poeta por:

> sua população sem educação formal, relativamente primitiva, cuja vida era governada por uma religião dinâmica e criativa. Regulada por uma poderosa igreja católica, a religião realmente praticada pelas classes baixas no Brasil era uma mistura potente das tradições católicas, índias, e africanas manifestada em uma arte que era primitiva e frequentemente de mal gosto mas que, no seu melhor, era honestamente firme e estranhamente bonita.[468] (MILLIER, 1993, p. 243, tradução nossa).

Millier faz generalizações que reduzem a pluralidade a noções unificadoras e esquece-se que esse Brasil é tão moderno quanto qualquer outro país; ele é também fruto de uma agenda "contínua de constituição e reconstituição de uma multiplicidade de programas culturais" (EISENSTADT, 2001, p. 140) que resulta, inevitavelmente, em outra modernidade, múltipla, variante, muitas vezes violenta e insatisfatória, que se recusa a incluir socialmente o que a biografa chama de primitivo. Para Jessé Souza (2017, n.p.), essa realidade deve ser lida como desdobramento da escravidão, que une e influencia todas as instituições do país desde o Brasil Colônia. Embora esse seja um traço fundamental de nossa sociedade, isso tem sido

[468] its population of relatively primitive, uneducated people whose lives were governed by a dynamic, creative religion. Regulated by the powerful Catholic church, the religion actually practiced by the lower classes in Brazil was a potent mix of the Catholic, Indian, and African traditions expressed in art that was primitive and often tasteless but, at its best, earnestly put forth and strangely beautiful.

escondido através de leituras homogeneizantes, iniciadas em **Casa Grande e Senzala** de Gilberto Freyre, que Elizabeth Bishop leu, que se desembrulham em visões do brasileiro, endossadas pela elite do país, como sendo "vira-lata, pré-moderno, emotivo e corrupto" (*ibid*.). Ainda segundo Jessé Souza, essa visão permite que se explore a energia muscular da "'ralé brasileira,' em atividades indignas, cansativas e com remuneração abjeta," autorizando que se roube o tempo das pessoas, enquanto o tempo ganho pela elite é investido em "atividades rentáveis, ampliando seu próprio capital social e cultural (com cursos de idiomas e pós-graduação, por exemplo) e condenando a outra classe à reprodução de sua miséria."

Bishop não desenvolveu uma teoria que explique o país, como pode se pressupor a partir do que diz Millier, mas exibe em seus textos micro mundos que reverberam as questões pontuadas, retratando cenas que ecoam a problemática apresentada por Jessé Souza. Seus textos são uma tentativa de acessar uma espacialidade intrigante, vista de modo subalternizado e de uma posição, geralmente, distante, mas fundamentalmente inexplicável. Seu trabalho é, assim, atravessado pelo Brasil, demonstrando que há um farto aproveitamento poético do material cultural que achou; a música, o samba, particularmente; a literatura; o imaginário; as cores; os jogos sociais, etc., passam todos a compor seus textos, numa dinâmica em que ela própria é, muitas vezes, violenta; em muitos de seus poemas, a poeta deixa fluir brutalidade entrecruzada com fauna e flora. Em "Brasil, 1º de Janeiro de 1502,"[469] publicado pela primeira vez na *The New Yorker* em 1960, e republicado em **Questões de Viagem**, em 1965, Bishop retoma a data de invasão do atual estado do Rio de Janeiro pelos colonizadores portugueses; eles chegaram pela baía e, pensando que se tratava de um rio, chamaram o lugar de Rio de Janeiro, diz a poeta, reinscrevendo-o dentro da história europeia.

Como epígrafe desse texto, Bishop faz uma menção explícita ao livro ***Landscape into Art***, de Sir Kenneth Clarck, transcrevendo, além do nome da obra e do nome de seu autor, a seguinte passagem: "...natureza bordada... paisagem de tapeçaria" (BISHOP, 2012, p. 223, tradução de Britto). Embora o título localize o poema num tempo já distante, não é bem desse momento que a poeta trata; ela cria uma representação enredada da fundação do Brasil, entrelaçando diferentes momentos no tempo. Recorrendo a um tipo de *myse-en-abyme*, ela observa a paisagem e a mesma paisagem em uma tapeçaria, ressuscitando, como pode ser dito segundo seu amigo Octavio Paz, realidades enterradas, fazendo reaparecer o reprimido, aflorando, no presente, a invasão, o choque entre culturas que inaugura o país (PAZ *apud* CHIAMPI, 1998). Iniciado com a palavra janeiros, sugerindo a passagem do tempo, no

[469] Brazil, January, 1, 1502.

poema, a voz enunciativa repara a natureza inteiramente preenchida com folhagem. Deslocando o olhar de um para outro detalhe, Elizabeth Bishop recria um cenário natural espantoso, e fartamente variado, dando-lhe cor e textura:

> folhas grandes, folhas pequenas, e folhas gigantescas
> azuis, verde-azulado, verde-oliva,
> ocasionalmente, com veias e bordas mais claras
> ou um dorso acetinado de folha virado;
> samambaias monstruosas,
> em relevo cinza-prata,
> e flores, também, como vitórias-régias gigantes
> lá em cima no ar – alto, mas no meio das folhas,
> roxas, amarelas, dois tons de amarelo, róseas,
> vermelho-ferrugem e branco esverdeado;
> sólidas mas etéreas; frescas como se recém pintadas
> e retiradas da moldura[470]
> (BISHOP, 2011, p. 89, tradução nossa).

Na segunda estrofe, a voz enunciativa descreve os pormenores desse cenário de modo igualmente luxuriante. No plano de fundo, um céu branco-azulado, detalhes emplumados, qualidades da paisagem que já havia aparecido em seus cadernos; uma teia simples, com arcos breves, algumas palmeiras escuras entroncadas e aves que só se mostram pela metade, com seus bicos bem abertos. No primeiro plano, o pecado; quatro lagartos chamuscados quase não respiram em cima de pedras gigantes, com os olhos no menor, uma fêmea, de costas com a cauda levantada e revirada sobre o corpo, "vermelha como um ferro em brasa"[471] (*ibid*., p. 90, tradução nossa). Essa sexualidade aguçada, quase violenta, está em tudo, expondo-se esplendorosamente, misturando coisas sem nenhum pudor. As pedras são ornadas com liquens. Os liquens, por sua vez, são explosões lunares, acinzentadas, entrelaçadas. Por debaixo, as pedras são ameaçadas pelo musgo, com suas chamas verde-inferno, e, por cima, as trepadeiras atacam-nas, dispondo sobre elas escadas perfeitas, oblíquas, '"uma folha sim, uma folha não' (em português)."[472] (BISHOP, 2011, p. 89, tradução nossa). No limiar entre o erótico e o virulento, essa natureza é o cenário de um encontro, de um nascimento que evapora civilizações (LEZAMA *apud* CHIAMPI, 1998). Desavergonhada, da forma como se mostra ao enunciador, a natureza se exibiu aos portugueses saídos da missa, cristãos duros como pregos que, na chegada ao Brasil, encontraram uma cena não totalmente desconhecida:

---

[470] big leaves, little leaves, and giant leaves, / blue, blue-green, and olive, / with occasional lighter veins and edges, / or a satin underleaf turned over; / monster ferns / in silver-gray relief, / 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 / and taken off the frame.

[471] red as a red-hot wire.

[472] "one leaf yes and one leaf no" (in Portuguese).

> mas correspondendo, mesmo assim,
> a um velho sonho de riqueza e luxo
> já démodé quando saíram de casa –
> riqueza, e mais um prazer novinho.
> Direto da missa, talvez assobiando
> *L'Homme armé* ou alguma cantiga assim,
> eles rasgaram a tapeçaria pendurada,
> e cada um saiu pra pegar uma índia pra si –
> mulherzinhas enlouquecedoras que se chamavam,
> ficavam se chamando uma à outra, (ou as aves acordaram?)
> recuando, sempre recuando mais longe no desenho.[473]
> (BISHOP, 2011, p. 89-90, tradução nossa).

O Brasil nasce, portanto, de uma tapeçaria rasgada, de uma ruptura que destrói o paraíso, num processo que dolorosamente mistura mundos, arruinando e, simultaneamente, criando um novo. Na tapeçaria, o grito das mulheres indígenas se confunde com o grito das aves assim como o grito da pequena Elizabeth se misturou ao grito da tia, e ao das mulheres-girafa, indiciando a sujeição violenta da mulher e da natureza aos mecanismos de exploração do capital. Embora mais explícita na perseguição das índias, a violência aparece indiretamente em várias partes do poema. A referência à música ***L'homee armé***, por exemplo, representa, perfeitamente, a associação simbiótica entre a igreja católica e o poder mercantil na condução da empreitada colonial. A letra da música de autoria desconhecida, provavelmente composta no século XV, da renascença, portanto, repete que "o homem armado deverá ser temido"[474] (*ibid*., tradução nossa); durante muito tempo, ela foi utilizada nas missas em latim, como *cantus firmus*, significando que se retirava dela a letra, e sua melodia era usada na composição de outra base temática e polifônica para as liturgias da Igreja Católica. Assim, o texto é construído como um entrecruzamento de mundos, de tempos e de sujeitos; índias em fuga, colonizadores portugueses, cristãos, e um observador, provavelmente, visitante de um museu, que interpreta e descobre o meio no qual está inserido através de um objeto culturalmente construído. Dessa forma, evidencia-se o objeto representado, e também o sujeito da escrita, a poeta por detrás do poema. O texto é, portanto, um jogo no qual o sujeito e o objeto da representação se confundem e misturam-se, simultaneamente, situando o poema no paradoxo central da etnografia moderna; ela tenta compreender o outro, mas dobra-se, inevitavelmente, sobre si mesma, demonstrando sua "predisposição cultural" ou "sua atitude etnográfica,"

[473] but corresponding, nevertheless, / to an old dream of wealth and luxury / 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 him*self* – / those maddening little women who kept calling, / calling to each other (or had the birds waked up?) / and retreating, always retreating, behind it.

[474] L'homme armé doibt on doubter

compondo e decompondo "as hierarquias e relações 'naturais' da cultura," a partir da observação de uma realidade com a qual não está familiarizada (KLINGER, 2012, p. 63).

No Brasil que lhe foi contemporâneo, o cenário do Rio de Janeiro fica ainda mais complexo. Em "Brasil, 1959," escrito com 's' já na versão original, somente publicado em ***Edgar Allan Poe and the Juke Box***, o enunciador comenta notícias do rádio, descobrindo a realidade também através da intermediação de um objeto cultural. Posteriormente, ele pontua o aumento recorrente do preço do feijão – 500% de inflação no último ano. Uma cifra que não é levada a sério por ninguém, já que: "Os feijões estão lá, onde quer que sejam plantados, / Aqueles que de fato chegam ao Rio estão cheios de lagartas, / De algum jeito a maioria se ajeita de algum jeito / e enche a barriga uma vez por dia."[475] (BISHOP, 2006, p. 122, tradução nossa). No poema, as pessoas esperam em filas infinitas pelos ônibus, em cujas traseiras está escrito "Me lave."[476] Soltas no meio do texto, as palavras "calhas e drenos."[477] A situação se complica com a chegada das chuvas de verão que lavam os ônibus e provocam enchentes, assustando as secretárias e os homens que se amontoam na estação. Uma mulher se afoga. Outras pessoas se perguntam o porquê do exército não enviar caminhões para levá-los para casa. Enquanto isso, ou apesar de tudo isso, no interior do país: "um palácio encantado se ergue / um pequeno palácio encantado, impraticável / se ergue sobre um campo estéril de lama / uma bugiganga, cara como uma joia."[478] (BISHOP, 2006, p. 122, tradução nossa).

Apesar das mazelas, Brasília é erguida no interior desabitado do país. Nessa geleia geral, o açougue é uma flor, onde carne se mistura com moscas: "A carne cheia de moscas / o açougueiro da loja "A Pequena Flor" /As facas famintas com sede."[479] (BISHOP, 2006, p. 122, tradução nossa). Na estrofe seguinte, o enunciador vê, em uma sequência de três planos distintos, as construções que compõem o espaço: (1) as fábricas grandes como a noite e o dia, próxima da (2) igreja que fica por trás do (3) moinho de algodão. Num coreto, as pessoas se juntam noite após noite em torno de uma fogueira, com seus molambos sujos pelo colorido da terra do norte: "criminosos criminosos, estúpidos estúpidos estúpidos criminosos"[480] (*ibid.*, p. 123), numa outra voz, que se mistura com a descrição. E depois, o enunciador continua: "Eu

[475] They're lying there, wherever they are raised, / those that do get to Rio are full of worms. / Somehow most come to terms somehow / and get a bellyful once a day.
[476] Wash me.
[477] gutters and drains
[478] a fairy palace rises / a fairy palace small, impractical. / rises upon a barren field of mud / a lovely bauble, expensive as a jewel.
[479] The fly-blown meats / The butcher shop of "The Little Flower" / The starving cows parched.
[480] Crooks crooks, stupid stupid stupid crooks

vejo as famílias que vêm a pé / Me diga, o que você está fazendo?"[481] (*ibid*.). Como resposta, o enunciador recebe eufemismos que suavizam a dura realidade de quem padece no paraíso: "["Passeando"] "viajando," [caminhando –]"[482] (*ibid*.). O migrante nordestino, sujeito à convivência contínua com um espaço de exclusão, atenua o peso de sua experiência, dizendo-se um viajante, um passeante, quando na verdade não tem para onde ir – está sem teto.

Mesmo assim, a voz enunciativa declara: "Entretanto, nunca se viu / um país que é mais bonito. / – ou essa parte dele, de qualquer forma – / A delicadeza dos morros verdes / O bambu novo desabrochar as bordas / são tão suaves contra o aquoso céu róseo / E embaixo, os pés de quaresmeira roxa"[483] (BISHOP, 2006, p. 123, tradução nossa). A opinião do enunciador, no entanto, é vacilante; afirma que o Brasil é o país mais bonito que já viu, mas restringe sua assertiva a um ponto específico dessa espacialidade, preenchido com situações extremamente dolorosas. Na última parte do poema, a voz enunciativa se pergunta se vale a pena mudar os políticos, substituí-los: "um homem honesto por permutar o playboy pelo honesto / pelo doido"[484] (*ibid*.), mas não encontra resposta, questionando, no último verso, a honestidade de qualquer um: "E ele é realmente honesto? É um tipo de piada – "[485] (*ibid*.). Bishop insiste, assim, na incerteza e na oscilação como traços fundamentais dessa realidade, e também de si, apontando para a impossibilidade de se crer em qualquer versão. Nesse sentido, o Brasil é um país instável em todas as suas variações. Nele, nada é, outra vez, o que parece ser, mas uma contínua redescoberta empreendida de novo e de novo – a *diva-dame*, "sempre-nunca-cambiante"[486] de Wallace Stevens (1997, p. 353, tradução nossa).

No período retratado, o país vive um intenso êxodo rural, principalmente em direção às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, recém-industrializadas. Da janela de seu apartamento no Leme, a poeta assiste o 'consequente' processo de formação das favelas e descreve-o como sendo um fenômeno quase natural no poema "O Ladrão da Babilônia"[487] **(**BISHOP, 2011, p. 110, tradução nossa). Nas encostas dos morros, as pessoas se amontoam em um processo migratório confuso e ininterrupto, levantando suas casas como os pardais constroem seus ninhos: "partindo do nada total, ou de ar. / Você pensa que um sopro as

[481] I see the families who've come on foot / You say what you are doing?
[482] ["Passeando"] "Travelling," [or taking a walk –]
[483] Meanwhile, you've never seen / a country that's so beautiful. / – or this part of it, anyway – / The delicacy of the green hills / the new bamboos unfurl the edges / are all so soft against the pink watery skies / below, the purple Lent trees
[484] An honest madmand for a swap the playboy for the honest / madman?
[485] And is he really honest? It's a kind of joke
[486] ever-never-changing same
[487] The Burglar of Babylon.

derrubaria, /Eles pousam tão levemente lá."[488] (*ibid*.). As casas, visualmente frágeis, crescem como manchas, como liquens se espalhando, alterando a paisagem. Há, portanto, uma fusão entre os sujeitos subalternizados, suas práticas e a natureza do Brasil. Assim como acontece com as índias de "Brasil, 1º de Janeiro de 1502," que se misturam com os pássaros, a personagem de quem trata se confunde com outro bicho. Micuçu, o apelido do homem, é explicado em uma nota de rodapé, onde se encontra também a forma de pronunciá-lo em inglês: "*Micuçu (me͡o͡-coo-soo) é o nome popular de uma cobra mortal, no norte."[489] (*ibid*.).

No texto, Bishop representa a saga de captura do bandido famoso nas crônicas policiais do Rio de Janeiro na década de 1950; ladrão e assassino, perigoso inimigo da sociedade, o homem-cobra já havia escapado três vezes da pior penitenciária, ferindo dois policiais em sua última fuga. Apesar de sua periculosidade, a voz enunciativa alerta: "Eles não sabem quantas pessoas ele matou, / (Embora digam que ele nunca estuprou)"[490] (*ibid*.). Ambiguamente, o poema sugere que a ação policial pode ser uma farsa, já que os crimes de Micuçu são, aparentemente, imprecisos e de autoria desconhecida, sem nexos com sua conduta. Como era esperado, depois de fugir, Micuçu foi direto para a birosca da tia no morro da Babilônia. Lá, enquanto conversa com a mulher, ele toma sua última cerveja: "Me deram noventa anos. / Quem quer viver desse tanto?"[491], questiona-se Micuçu; "Eu me contento com noventa horas, / no morro da Babilônia."[492] (*ibid*., p. 111). Decidido, ele diz à tia que a ama e pede-lhe que não conte a ninguém que o viu, e segue rumo às cavernas do alto do morro.

Micuçu encontra uma mulata carregando uma lata d'água na cabeça e ameaça a mulher de morte, caso revele que o viu. Lá embaixo, ele avista o mar e, nele, navios passando. Conforme se embrenha na favela, as fragatas vão diminuindo até ficarem do tamanho de moscas em uma parede. O homem segue seu caminho. Escuta berro de bode, choro de bebê, vê linhas de pipas esticadas para cima, e tudo parece prenunciar sua morte: "E ele sabia que ia morrer."[493] (*ibid*., p. 112). Um urubu bate as asas tão perto dele que Micuçu grita: "Ainda não, meu filho, ainda não!"[494] (*ibid*.). No céu, dois soldados em um helicóptero xeretam os recantos do morro. E, por todos os cantos da favela, soldados espalhados, parados e em fila. Crianças pipocam nas janelas espiando a caçada, enquanto nos bares, homens praguejam e

[488] Building its nest, or houses, / Out of nothing at all, or air. / You'd think a breath would end them, / They perch so lightly there.
[489] *Micuçu (m͡o͡o͡o͡o͡o͡o͡o͡o͡e-coo-soo) is the folk name of a deadly snake, in the north.
[490] They don't know how many he murdered / (Though they say he never raped)
[491] "Ninety years they gave me. / Who wants to live that long?"
[492] I'll settle for ninety hours, / On the hill of Babylon.
[493] And he knew he was going to die.
[494] Not yet, my son, not yet!

cospem cachaça nas calçadas. Nervosos, um dos soldados atira no comandante e acerta-o em três pontos, perdendo outras balas pelo morro. Caído no chão e tendo jurado sua alma a deus e a de seu filho ao governador, o comandante diz: "[...] Termine / o trabalho que viemos fazer aqui"[495] (*ibid*.). Comovidos com a morte do chefe, os policiais correm e voltam com um padre, que encomenda sua alma aos céus: "– Um homem de Pernambuco, / O mais jovem de onze filhos."[496] (*ibid*., p. 113). Os policiais queriam parar, mas o exército não os deixou.

A ação policial atravessa a noite e o outro dia, enquanto Micuçu se esconde na grama ou embaixo de uma arvorezinha qualquer. Do alto do morro, ele vê as praias brancas, longas, cheias de toalhas e guarda-sóis, e pessoas indo nadar. Nas praias, os banhistas parecem pontos coloridos e, no mar, a cabeça daqueles que nadavam parecem cocos boiando na água. Lá do alto, Micuçu escuta o apito do vendedor de amendoim e os gritos do vendedor ambulante de guarda-sóis; vê mulheres com sacolas nas esquinas, conversando antes de entrarem nos supermercados. Dos apartamentos, os ricos retomam a observação, misturados nos topos dos prédios com antenas de TV. Mesmo de longe, Micuçu ouvia o arquejar do soldado. Atingido por uma bala na cabeça, ele escuta pela última vez o choro dos bebês se afastando e o latido dos vira-latas. Micuçu tinha consigo um revolver Taurus, a roupa do corpo e "dois contos nos bolsos"[497] (*ibid*., p. 114). Com a morte do procurado, a polícia e a população ficam aliviadas. Mas, por trás do balcão da birosca, a tia limpa seus olhos de luto: "A gente sempre foi respeitada. / Minha birosca é honesta e limpa. / Eu amo ele, mas desde bebê, / Micuçu sempre foi ruim. / A gente sempre foi respeitada. / A irmã dele tem um trabalho. / A gente lhe dava dinheiro. / Por que ele tinha que roubar?"[498] (BISHOP, 2011, p. 114-115, tradução nossa).

Nessa espacialidade onde o valor está nas coisas, na birosca digna e asseada, e não na vida humana, outras vozes se juntam a voz da tia. Seus clientes parecem entristecidos e comentam entre si: "Ele não era muito ladrão não, / Ele foi pego seis vezes – ou mais."[499] (*ibid*., p. 115). A ação policial se repete na manhã do enterro de Micuçu. A polícia busca outros dois ladrões, bem menos perigosos. Essa profusão de vozes e acontecimentos dificulta a consolidação de uma versão que, como a própria espacialidade, dobra-se infinitamente, mostrando sempre outra-mesma-face. Através da sobreposição de informações em suas representações, Bishop ativa, de outra forma, a estética de prismas, decompondo cada evento

[495] [...] 'Finish / the job we came here for.'
[496] – A man of Pernambuco, / The youngest of eleven.
[497] with two contos in the pockets
[498] We have always been respected. / My shop is honest and clean. / I love him, but from a baby / Micuçu was always mean. / We have always been respected. / His sister has a job. / Both of us gave him money. / Why did he have to rob?
[499] He wasn't much of a burglar, / He got caught six times – or more.

em possibilidades infinitas, histéricas, excitadas ao extremo, provocando um efeito de confusão. Nos versos finais, a poeta retoma suas primeiras linhas, recuperando a imagem da mancha de pobres, agora, amedrontadora, espalhando-se nos verdes morros do Rio de Janeiro.

Bishop observa tudo isso de longe. Como se deixasse a janela de trás, a poeta percorre o interior do apartamento até chegar à varanda, com vista para a praia de Copacabana, abrindo, em outro texto, as cortinas da Guanabara para o seu leitor. No poema "Apartamento no Leme,"[500] publicado no livro ***Edgar Allan Poe and the Juke-Box***, o enunciador observa o mar, a praia e os elementos que compõem outra face dessa espacialidade. Numa conversa com a baía, a voz enunciativa apresenta, cuidadosamente, o que vê: "Mais pra esquerda, aquelas ilhas, nomeadas e renomeadas, / já tantas vezes que todo mundo esqueceu / seus nomes, estão dormindo."[501] (BISHOP, 2006, p. 134, tradução nossa). As ilhas as quais se refere são, talvez, as ilhas do Pai, da Mãe, e da Menina, em Niterói, integradas ao Parque Estadual da Serra da Tiririca em 2012. No poema, a alvorada lança raios de luz entre as ilhas, manchando-as, assim como o bafo morno da baía mancha as facas e garfos dentro de casa: "Você não somente mancha nossas facas e garfos / – regularmente o pote de café de prata fica / escurecido, um eclipse com arco-íris nas bordas; / as janelas se embaçam e os espelhos ficam úmidos no toque. / Custódia reclama e, aí, você frisa / o cabelo dela, esticado e endurecido."[502] (*ibid*.).

A Guanabara respira: "Inspira. Expira"[503] (*ibid*.), mas seus ruídos são imperceptíveis aos ouvidos distraídos pelo barulho da cidade. Somente à noite, ela se aproxima, permitindo-se ser escutada: "mas você mantém sua distância."[504] (*ibid*.). A noite vira dia e, do alto do prédio, a voz enunciativa vê dois homens levantando de suas covas rasas, forradas de jornal, enquanto um terceiro continua dormindo coberto com papelão amassado. Junto aos homens, um cachorro corre. Dois banhistas paralisados de medo desviam-se de seus caminhos. Nas ondas da baía, "lábios espumosos," o enunciador vê feixes verdes como ramos nas bocas dos cavalos. E, espalhados na areia, "lírios brancos, talos quebrados, / velas brancas com pavios molhados, empretecidos, / e garrafas de vidro verde para álcool branco / destinados à deusa destinada a vir ontem à noite"[505] (*ibid*., p. 135). Entre parênteses, na última linha da segunda

[500] Apartment in Leme.
[501] Off to the left, those islands, named and renamed / so many times now everyone's forgotten / their names, are sleeping.
[502] Not only do you tarnish our knives and forks / – regularly the silver coffee-pot goes into / dark, rainbow-edged eclipse; / the windows blur and mirrors are wet to touch. / Custodia complains, and then you frizz / her straightened, stiffened hair.
[503] Breath in. Breath out.
[504] but you keep your distance.
[505] white lilies, broken stalks, / white candles with wet, blackened wicks, / and green glass bottles for white alcohol / meant for the goddess meant to come last night.

parte do poema: "(Mas você [a baía] esvaziou-as todas.)."[506] (*ibid*.). Já na terceira parte do poema, a voz enunciativa considera a possibilidade da deusa, provavelmente Iemanjá, ter de fato vindo, já que o dia estava muito claro e o mar estava muito tranquilo, levemente colorido com um preto esverdeado escamoso. Um verde semelhante ao verde dos espelhos de bronze antigos e corroídos encontrados nos museus do mundo. Nos dois, na baía e nos espelhos, não se enxerga nada, nem mesmo o reflexo das maiores estrelas. Acima da água do mar, contudo, vê-se um conjunto luminoso como groselha branca, pendurado diretamente das Nuvens de Magalhães, a galáxia satélite que orbita em torno da Via Láctea. De tão próximo, o conjunto reluzente estava quase ao alcance das mãos dos amantes e dos fiéis na praia: "As velas cintilam. Adoradores, de branco, / de mãos dadas, cantando, caminharam dentro de ti até a cintura. / Os amantes deitam na areia, abraçados."[507] (*ibid*.) Lá longe, distante, oscilando no mar, vê-se as chamas cor de açafrão de cinco barcos de pesca, "mais longe do que as estrelas, / mais fracas, e mais velhas." (*ibid*., p. 136), enquanto o sol aparece aos poucos. Na última estrofe do poema, o mar suspira de novo: "nós vivemos na tua boca aberta, / com teu bafo frio soprando morno, teu morno bafo frio / como num conto de fadas / não – a lenda."[508] (*ibid*.).

A reconstrução poética do Rio de Janeiro, do Brasil, de certo modo, é feita a partir dos restos da colisão de mundos, ecoando no cenário e nas interações interpessoais que animam essa espacialidade. Há um tipo de mormaço, uma calmaria densa que esconde a violência subjacente ao jogo social, mas que, ao mesmo tempo, envolve e dá liga às práticas desse lugar, ressuscitando um passado que permanece no presente, compondo o que, segundo Spivak (*apud* WALTER, 2012, p. 139), é "o palimpsesto da continuidade pré-colonial e pós-colonial fraturada pela imposição imperfeita da episteme iluminista." Como nos lembra Walter (2009), em **Afro-América:** Diálogos Literários na Diáspora Negra das Américas, em análise do pensamento de Homi Bhabha, em contextos como o apresentado por Bishop, marcadamente heterogêneos, viver torna-se um problema, tendo em vista que as negociações culturais se entrecruzam com estruturas de poder e de violência, desestabilizando presunções fáceis. Sendo assim, a violência entre as classes, entre as raças, entre as várias fronteiras internas que agrupam as pessoas em um país, é parte estrutural e fundante de sociedades como o Brasil e nem sempre é, facilmente, percebida (*ibid*.). Bishop, por exemplo, derrapa na leitura dessa realidade e faz, ela mesma, comentários que são, em minha opinião,

[506] (But you emptied them all.)
[507] The candles flickered. Worshippers, in white, / holding hands, singing walked into you waist-deep. / The lovers lay in the sand, embraced.
[508] [...] We live at your open mouth, / with your cold breath blowing warm, your warm breath cold / like in the fairy tale / no – the legend.

preconceituosos. Para Millier (1993, p. 365, tradução nossa), num gesto protetor inoportuno, Bishop não estava pronta para entender "as profundas implicações da aceitação 'inconsciente' dos brasileiros do *status quo* social no país deles."[509] Apesar disso, astutamente, ela justifica: "Os empregados no Brasil eram (e ainda são) quase sempre negros; as patroas e os patrões eram relativamente brancos, quando não completamente brancos. Enquanto os brasileiros negros não contestarem esse arranjo, uma notável paz social de fato reinará."[510] (*ibid*., p. 365).

Acredito que Bishop compreendia essas implicações inconscientes do *status quo.* A aparente ausência de conflito, no entanto, é, na verdade, uma forma de também beneficiar-se desse novo contexto social. Ou, em outros termos, invertendo a premissa de Cavalcanti (2007, p. 10), de que em toda cultura existe uma zona imaginária que acolhe aquilo que exclui, pode-se dizer que em todo acolhimento existe um tipo de exclusão; toda utopia possui seu lado distópico. Sendo assim, embriagada pela ideia de lugar, Bishop vê a diferença social entre as pessoas, mas a posição que ocupa não se junta à configuração histórica e contemporânea dessa espacialidade. Do contrário, unindo as duas pontas desse contínuo, ela própria destruiria o paraíso perdido reencontrado. Custódia, no último poema, por exemplo, é somente a empregada negra que reclama da maresia, como se existisse fora da história, fora dos anos de escravidão vividos pelo país. Ingenuamente, talvez, a poeta escancara seu privilégio e não só tolera o intolerável, mas agora dança com ele, cedendo a comentários que reverberam preconceitos que marcam a realidade racista brasileira, como acontece no verso que escreve sobre o cabelo de Custódia – esticado e duro, frisado, como punição, pelo bafo morno da baía. No mesmo sentido, e de forma muito mais contundente, em um texto em prosa escrito para a *New York Times Magazine*, em 1965, em razão do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro, intitulado pela revista de "*Na ferrovia chamada encanto*,"[511] a poeta escreve:

> Recentemente, um anúncio enorme mostrava uma jovem cozinheira negra entusiasmada por um novo fogão a gás, debruçada sobre ele em direção à sua patroa branca, que por sua vez se debruçava do outro lado, as duas se beijando no rosto.
>
> Vá lá que a situação não é utópica, do ponto de vista social, e que o anúncio é uma bobagem – mas seria possível ver coisa semelhante num outdoor ou num jornal em Atlanta, Geórgia, ou até mesmo em Nova York? No Rio, ninguém fez absolutamente nenhum comentário, nem contra nem a favor.[512] (BISHOP, 2014, p. 256, tradução de Britto).

---

[509] the deeper implication of the Brazilians' "unconscious" acceptance of the social status quo in their country.

[510] The servants in Brazil were (and still are) almost always black; the mistresses and masters were relatively pale, if not absolutely white. As long as black Brazilians did not object to this arrangement, a remarkable racial peace did reign.

[511] On the railroad named delight.

[512] Recently a large advertisement showed a young Negro cook, overcome by her pleasure in having a new gas stove, leaning across it toward her white mistress, who leaned over from her side of the stove as they kissed each other on the cheek.

Com a publicação desse texto, Bishop descobriu outra face do Brasil. No dia 28 de março de 1965, ela foi criticada pelo jornalista Fernando de Castro em um artigo de página inteira no jornal Correio da Manhã. No texto chamado "Paternalismo e Antiamericanismo," o jornalista faz comentários ácidos sobre a poeta que, para ele, "estaria trepada nas muletas de seu racismo superioritário" (CASTRO, 1965 *apud* FERREIRA, 2008, p. 32). Citando versos de sambas de carnavais passados, gênero que a poeta adorava e que traduziu para o inglês, o jornalista conclui: "Macaco, olha teu rabo!". Chamada de comunista e de antiamericana, Bishop foi ainda censurada pela descrição que fez do Rio: "'Não, não é uma cidade bonita; é somente o cenário mais bonito do mundo para uma cidade'"[513] (BISHOP, 2014, p. 245, tradução de Britto). No texto, a poeta faz críticas pertinentes sobre a realidade carioca no começo da década de 1960, pontuando, por exemplo: a crônica falta de planejamento do município; a difícil condição de vida do carioca pobre, adjetivo que, junto com o antônimo rico, pontua em seu texto, continua qualificando e dividindo os habitantes da cidade; a duvidosa atuação da polícia que, com ordem do governador, esvazia os pneus dos carros, num esforço para resolver as questões do tráfego, etc. Contudo, ela assume uma postura conciliatória e parece acreditar na ideia de democracia racial, e também social, negando a existência de conflitos entre negros e brancos, particularmente, e de outros conflitos inerentes à continuidade da colonialidade no país. Sua interpretação dos fatos não destaca a falta de meios materiais e sociais, nem a ausência de plataformas políticas que projetassem as vozes dos subalternizados, reforçando padrões históricos que ainda hoje não foram superados.

Como lembra Oliveira (2003), com esse evento, a poeta adoeceu e, como resposta, escreveu uma carta para o jornal, traduzida por Lota e publicada somente um mês depois. Em sua defesa, Bishop critica a seleção de fotos feitas pela revista americana, assim como a escolha do título. Lembrou ainda que escreveu o poema "Canções para uma cantora de cor," profetizando o triunfo que um dia o negro estadunidense teria em seu país, argumentando que não era uma pessoa racista. E, finalmente, concluiu: "E a moral da história, que deve ser óbvia a qualquer um, é que as relações inter-raciais são melhores no Brasil do que nos Estados Unidos. Mas, foi interpretada como prova de minhas 'convicções racistas'" (BISHOP *apud* FERREIRA, 2008, p. 32). Como a poeta, Millier (1993) alega que o jornalista não entendeu as ironias nem o *understatement* de Bishop. Ou, talvez, como eu acredito, ela não tenha

---

Granted that the situation is not utopian, socially speaking, and that the advertisement is silly – but could it have appeared on billboards or in the newspapers, in Atlanta, Ga., or even in New York? In Rio, it went absolutely unremarked on, one way or the other.

[513] it's not a beautiful city; it's just the world's most beautiful setting for a city.

notado nem muito menos entendido o *overstatement* da realidade brasileira. Ignorando a obviedade das coisas, a poeta escorrega e, convenientemente, não decifra a situação de privilégio em que passou a viver, construída em relação direta com o passado colonial do país.

Em "Manuelzinho," por exemplo, publicado em 1965 no livro **Questões de Viagem**, no qual marca na epígrafe que a voz enunciativa é a voz de uma amiga, Lota de Macedo Soares, provavelmente, Bishop representa um conflito tipicamente brasileiro. No texto, ela descreve o "pior hortelão desde Caim" (BISHOP, 2011, p. 94, tradução nossa), meio posseiro, meio arrendatário, mas que nunca paga aluguel; Manuelzinho é "um tipo de herança"[514] (*ibid*.); um homem branco com pouco mais de trinta anos cuja tarefa é fornecer vegetais para sua interlocutora: "mas não faz; ou não fará; ou não quer fazê-lo"[515] (*ibid*.). No alto do morro, as hortas tortas de Manuelzinho são festas para os olhos, cheias de canteiros rodeados de repolhos, preenchidos com cravos vermelhos, misturados com pés de alface e com pés de escudinha, que, inevitavelmente, sucumbem ao ataque da saúva, ou à chuva torrencial: "e a coisa toda é arruinada de novo / e eu te compro outros quilos de sementes, / importadas, garantidas, / e você, eventualmente, me traz / uma cenoura mística de três pernas, / ou um jerimum 'maior que um bebê'."[516] (BISHOP, 2011, p. 94, tradução nossa). A lógica de organização das hortas, o *modus operandi*, e as verduras de Manuelzinho parecem incompatíveis com as expectativas da voz enunciativa que espera resultados previsíveis, cientificamente testados. O hortelão, no entanto, inverte a previsibilidade e deforma a certeza, produzindo vegetais que em nada correspondem ao ideal. Como nota no poema, a relação entre a voz enunciativa e Manuelzinho repercute relações mais profundas, construídas historicamente ao longo do tempo, muito antes do evento representado: "Eu vejo você na chuva, / caminhando, leve, de pés descalços, / subindo os caminhos íngremes que você fez – / ou que seu pai e seu avô fizeram – / por toda a minha propriedade, / com sua cabeça e costas dentro /de um saco de estopa encharcado"[517] (*ibid*., p. 94). Absurdamente, quem cansa não é o hortelão, mas a proprietária das terras: "e eu sinto que eu não posso aguentar / nem mais um minuto; então, / dentro de casa, do lado do fogão, / continuo lendo um livro."[518] (*ibid*., p. 94).

A relação entre morador, que não recebe salário, e proprietário ressuscita o histórico latifundiário e escravocrata do país. Manuelzinho é acusado de roubar os fios do telefone; ele,

---

[514] a sort of inheritance
[515] but you don't; or you won't; or you can't.
[516] and the whole thing's ruined again / and I buy you more pounds of seeds, / imported, guaranteed, / and eventually you bring me / a mystic three-legged carrot, / or a pumpkin "bigger than the baby."
[517] I watch you through the rain, / trotting, light, on bare feet, / up the steep paths you have made – or your father and grandfather made – all over my property, / with your head and back inside / a sodden burlap bag
[518] and feel I can't endure it / another minute; then, / indoors, beside the stove, / keep on reading a book.

ou outro alguém. É acusado, ainda, de passar fome e de fazer seu cavalo, seu cachorro e sua família passarem fome no meio da fartura, comendo somente hastes de repolho cozidas. O enunciador lembra que, uma vez, gritou tão alto com ele que o seu chapéu voou. Exasperado, ele desapareceu em seus tamancos. Como se vivesse em um conto de fadas, Manuelzinho some ao ouvir a palavra batatas para transforma-se em príncipe em outro lugar. Atingido por todo tipo de eventualidade, nem a morte de seu pai é um fato concreto para ele: "[...] eu não acho que ele tá morto! / Eu olho pra ele. Ele tá frio. / Eles tão enterrando ele hoje. / Mas sabe como é, eu não acho que ele tá morto."[519] (*ibid*., p. 95). A voz enunciativa lhe dá dinheiro para o funeral, mas Manuelzinho, para deleite dos amigos, aluga um ônibus para levá-los ao enterro. Mesmo cansado, o enunciador lhe dá mais dinheiro e escuta, em retribuição, que o hortelão reza por ela todas as noites. Depois, Manuelzinho retorna com o chapéu na mão, tremendo e fungando, com cara de coitado, "tão imprevidente quanto a alvorada"[520] (*ibid*.). A mesma cena se repete. Algumas vezes, ele aparece para acertar as contas, para extinguir aquela relação trabalhista confusa: "com dois cadernos de notas, / um com flores na capa, / o outro com um camelo"[521] (*ibid*.). A voz enunciativa desdenha dos traços do hortelão, de suas letras descuidadas, e do amontoado de zeros que chegam até milhões. E, na cozinha da casa, juntos, os dois sonham que os mansos herdarão a terra ou, pelo menos, acres daquela terra.

Na estrofe seguinte, o enunciador observa os filhos de Manuelzinho se aproximarem dele, enquanto carregam sacos de açúcar com o almoço do pai. Como toupeirinhas acima do solo, ou escondidas atrás dos arbustos, as crianças se escondem como se fossem caçadas: "como se eu fosse atirar nelas!"[522] (*ibid*., p. 96). Em seguida, elas se aproximam para pegar laranjas ou um doce qualquer. De casa, o enunciador vê a família toda no alto de um morro: "juntos com Formoso, o burro, / que zurra como uma bomba ressecada / e, de repente, para."[523] (*ibid*.). Eles passam o dia parados, observando o espaço, só descendo à noite, junto com o burro. No caminho de volta, entre eles e o enunciador, "[...] boiam alguns / vaga-lumes grandes, / macios, azulados e lerdos, / a água viva do ar."[524] (*ibid*.). A esposa do hortelão mantém a família vestida com roupas remendadas, remendo sobre remendo. Não se compreende o porquê, mas ele insiste em pintar o topo de seu chapéu, agora, de azul: "Talvez para refletir o sol? / Ou talvez quando você era pequeno, / sua mãe tenha dito, 'Manuelzinho, /

[519] [...] don't think he's dead! / I look at him. He's cold. / They're burying him today. / But you know, I don't think he's dead
[520] improvident as the dawn,
[521] with two old copybooks, / one with flowers on the cover, / the other with a camel.
[522] as if I were to shoot them!
[523] along with Formoso, the donkey, / who brays like a pump gone dry, / then suddenly stops.
[524] [...] float a few, / big, soft, pale-blue, / sluggish fireflies, / the jellyfish of the air...

uma coisa: nunca se esqueça / de pintar seu chapéu de palha."[525] (*ibid*., p. 97). O enunciador diz já ter feito piada dele com convidados, chamando-o de *Kid* Clorofila, para riso de todos. E, depois, desculpa-se: "Seu incapaz, seu tonto, / Eu amo você demais, / eu acho. Será? / Eu tiro meu chapéu, sem tinta / e figurativo, pra você. / De novo, eu prometo tentar."[526] (*ibid*.).

Bishop se perde no meio da atmosfera afetiva que guia as relações de exploração do trabalho no Brasil, vivendo, em Samambaia, situações bastante controversas. Embora representada de forma clara, Bishop desconsidera a violência imbricada nessa relação que me parece um caso de escravidão moderna. Se tivesse percebido, provavelmente, não teria publicado o poema, como fez com textos mais politizados, como "Hospital Mercedes," publicado muitos anos depois de sua morte. O racismo do presente, a permanência de relações escravagistas em sua contemporaneidade, em sua casa, não são os únicos pontos controversos. Em cartas, a poeta demonstra acreditar nas boas intenções de Calos Lacerda, que culminaram no golpe militar de 1964, e achava, em 1965, que o país vivia um regime democrático, apesar da publicação do Ato Institucional número I, que previa, dentre outras coisas, a possibilidade de alteração da constituição pelo governo militar, a cassação de mandatos legislativos e a suspensão de direitos políticos. Ademais, segundo Hicok (2016), Bishop participou, sem saber, das políticas estadunidenses de diplomacia cultural no Brasil que contribuíram para o desencadeamento do golpe militar. Numa dessas ações, a poeta visitou Brasília, junto com o escritor Aldous Huxley, autor de "**Admirável Mundo Novo**," importantíssimo nas discussões sobre fascismo. Na viagem organizada pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil para um grupo de dez pessoas, dentre as quais o cronista Antônio Callado, Bishop conheceu a capital que se erguia no interior distante e, então, desabitado do país, o sonho de Juscelino Kubitschek. Em "Uma Nova Capital, Aldous Huxley e alguns índios"[527] (BISHOP, 2011, p. 205, tradução de Britto), Bishop relata a viagem, destacando a visita a prédios que compõem o cenário de Brasília. Dentre muitas outras coisas, a poeta se debruça sobre uma questão que encerra sua visão do futuro do país; através da análise da arquitetura de Oscar Niemeyer, ela, demonstra cabalmente que a construção do sonho da nova capital atualiza o nosso passado.

Numa tarde de sexta-feira, a poeta chega à cidade sozinha, despreparada para o ambiente "inóspito e desolador: em comparação com quase qualquer outra região habitável desse país de beleza fantástica, é um lugar extraordinariamente despido de atrativos e nada

[525] Perhaps to reflect the sun? / Or perhaps when you were small, / your mother said, "Manuelzinho, / one thing: be sure you will always / paint your straw hat.
[526] 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.
[527] A New Capital, Aldous Huxley, and Some Indians

promissor"[528] (*ibid*., p. 208). Ela pontua a ausência de estradas, de ferrovias e de acomodações para os trabalhadores, prevendo, inclusive, que as cidades satélites se transformarão, em algum momento, em favelas. Além disso, sobre o arquiteto responsável pela obra, Bishop pontua:

> Comunista, em seu "depoimento" Niemeyer se penitencia pelos erros cometidos no passado e promete sair-se melhor no futuro, como costumam fazer os comunistas. Afirma ainda acreditar que "sem uma justa distribuição da riqueza – capaz de atingir a todos os setores da população – o objetivo básico da arquitetura, ou seja, o seu lastro social, estaria sacrificado, e a nossa atuação de arquitetos relegada apenas a atender os caprichos das classes abastadas." Confessa ter agido assim no passado, ter encarado a arquitetura como apenas um "jogo" e até mesmo ter construído casas excêntricas e extravagantes deliberadamente, para que seus ricos proprietários "falassem delas." Mas a partir de agora, ele afirma, as coisas serão diferentes; ele pretende que suas obras em Brasília venham todas a ser "qualquer coisa de útil e permanente, e capaz de transmitir um pouco de beleza e emoção"[529] (*ibid*., p. 211).

Várias páginas depois, na descrição que faz de sua visita ao Palácio da Alvorada, Bishop marca que o edifício é "pelo lado de fora um dos mais belos prédios construídos por Oscar Niemeyer. As colunas, em particular, são um triunfo arquitetônico: afinal de contas, inventar uma nova 'ordem' de coluna não é pouca coisa"[530] (*ibid*., p. 217). E afirma que para se ter uma imagem desse conjunto de colunas, deve-se imaginar "uma cadeia formada por enormes papagaios de papel branco, pousados de cabeça para baixo, depois agarrados por mãos gigantescas e apertados pelos quatro lados, fazendo-os assumir curvas elegantes"[531] (*ibid*., p. 217). Ela destaca o esforço de transformação do espaço em um lugar tipicamente brasileiro, plantando-se uma variedade de palmeira endógena, o buriti, ao invés de palmeiras imperiais. E, nota que a leveza e a dignidade almejadas por Niemeyer, mantidas no exterior, desaparecem assim que se entra no prédio: "o interior 'moderno', com móveis macios e baixos, cores claras e grandes vidraças"[532] (*ibid*., p. 219), não é totalmente adaptado ao clima.

---

[528] dreariness and desolation: compared with almost any other inhabitable part of this fantastically beautiful country it seems really remarkably unattractive and unpromising.

[529] Politically he is a communist and in his "testimony" he takes him*self* to task for his past errors and promisses to do better in the future, in the best communist maner. He says he still believes "that until there is a just distribution of wealth – which can reach all sectors of the population – the basic object of archtecture, that is, its social foundation, will be sacrificed, and the role of archtect will be relegated to waiting upon the whims of the wealth classes." He confesses to having done this in the past, to having thought of architecture as a "game" and even having deliberately built houses with eccentricities and extravagances for their rich owners "to talk about." But from now on, he says, things will be different; he intends that his works for Brasília shall all be "useful and permanent capable of evoking a little beauty and emotion."

[530] From the outside it is certainly one of the most beautiful of all Oscar Niemeyer's buildings. The pillars, in particular, are an architectural triumph: it is, after all, no mean feat to invent a new "order."

[531] a chain of huge white kites, poised upside down, then grasped by giant hands and squeezed in on the four sides until they are elegantly attenuated

[532] the "modern" interior, with its frequently soft and low furniture, light colors, and great areas of glass

De dentro do Palácio, ela vê três ou quatro soldados armados com fuzis-metralhadoras assistindo, "por curiosidade, por falta do que fazer, ou talvez por obrigação"[533] (*ibid*., p. 220), operários assentarem ladrilhos azul-turquesa na piscina, dando a cena um ar tenso e belicoso.

Em seguida, a poeta avista cadeiras de metal e couro no salão do palácio que, de longe, parecem com as cadeiras do Pavilhão da Feira Mundial de 1929, projetado pelo arquiteto alemão Ludwig Mies van der Rohe. De perto, quando se senta nelas, percebe que são versões mais baratas e não tão confortáveis quanto àquelas. Irônica e sutilmente, repercutindo uma crítica que já havia aparecido no comentário sobre a criação da nova ordem de colunas, Bishop aproxima o trabalho do arquiteto brasileiro ao do alemão, insinuando que a arquitetura de Niemeyer é uma versão piorada do trabalho de Mies van der Rohe. Bishop afirma que as características mais desagradáveis do Palácio lembraram-na da casa que Niemeyer projetou para si no Rio de Janeiro. O texto continua, confirmando as semelhanças entre os dois edifícios através de citações do livro ***Latin American Architecture***, de Henry Russell-Hitchcock, nas quais o autor descreve traços da casa e diz que ela foi construída em resposta à paisagem, respeitando as curvas de seu sítio. Em Brasília, a resposta encontrada por Niemeyer para a paisagem plana de Brasília foi parecida, diz Bishop; uma caixa de vidro transparente que esconde os problemas em baixo do solo, como faz a dona de casa preguiçosa, empurrando a sujeira pra debaixo do tapete. Dentro do Palácio, ela observa uma acomodação, distante e separada, planejada para os empregados, "uma ala comprida subterrânea, com telhado plano e uma fileira de janelas estreitas logo acima do nível do solo"[534] (*ibid*., p. 221). E opina: "Vá lá que a caixa de cristal não seja o lugar deles, mas não falta espaço em todas as direções, e dinheiro também, ao que parece, para que eles ao menos possam ficar acima da terra como seus patrões."[535] (*ibid*., p. 221). Dito isso, a poeta associa o alojamento dos futuros funcionários com os porões úmidos das casas cariocas nos quais os escravos eram mantidos no passado, estende a associação para os quartos de empregada dos apartamentos chiques da cidade do Rio de Janeiro de seu presente, e finalmente conclui contrariada: "mas em Brasília, às vezes chamada de 'a cidade mais moderna do mundo,' um arquiteto como Niemeyer – logo ele! – não deveria ter achado necessário pôr os criados no subsolo."[536] (*ibid*., p. 221).

---

[533] out of curiosity, boredom, or perhaps it was their duty.
[534] a long, sunken wing with just a flat roof and a line of narrow window showing above the ground
[535] The crystal box is not for them, but there is certainly space enough in all directions, and apparently money enough, to have them at least housed on the surface, like their employers.
[536] but surely in Brasília, sometimes referred to as "the most modern city in the world," Niemeyer, of all archtects, should not have found it necessary to put them underground.

Bishop não nota que ela e Niemeyer são, os dois, objetos de sua crítica. De perto, como em "Manuelzinho," o passado no presente é um jogo afetivo, mal resolvido; de longe, um outro-mesmo vergonhoso. Não só ela, todos nós, na verdade, aderimos a esse sistema problemático, gerador eterno de mecanismos desumanos de exploração, e precisamos nos ver como responsáveis pela violência e pelo sofrimento que ele provoca. Somos partícipes, e é urgente encontrar modos de viver que não renovem o ciclo que a poeta visualiza, no outro. Em uma carta de 8 de janeiro de 1964 para Anne Stevenson, que escrevia sua primeira biografia, Bishop se mostra sem esperanças nesse sentido: "Minha perspectiva é pessimista. Eu acho que nós ainda somos bárbaros, bárbaros que cometem uma centena de indecências e crueldades a cada dia de nossas vidas, que possivelmente somente em eras futuras serão possíveis de ver"[537] (BISHOP, 2011, p. 416-417, tradução nossa). Mas, mesmo assim, ela insiste: "eu acho que a gente deve ser feliz apesar disso, às vezes até levianos, – para tornar a vida suportável e para nos mantermos 'novos, suaves, ágeis.'"[538] (*ibid*.). Talvez por isso, em "Cadela Rosada,"[539] escrito no final da década de 1960, mas só publicado em 1978, o enunciador coloque a fantasia como sendo a saída para a encruzilhada que é o país: "Olhe bem, o prático, a solução / sensata é usar uma fantasia*"[540] (BISHOP, 2011, p. 212-213, tradução nossa), com o asterisco apontado para uma nota explicativa em inglês. Inspirado no massacre de 'moradores' de rua de Copacabana, conduzido pelas políticas higienistas de seu amigo Carlos Lacerda, a cadela rosada fala tanto dos mendigos jogados nos rios cariocas, quanto da estrangeira, de sua pele rósea exposta e queimada pelo sol tropical. Nos versos finais, o enunciador conclui: "O carnaval é sempre maravilhoso! / Uma cadela depilada não ficaria muito bem. / Se fantasie, se fantasie e dance o carnaval!"[541] (*ibid*.), indiciando que a utopia que é o carnaval é um jeito de encarar o caráter distópico da realidade tupiniquin. Estratégia escapista, um tipo de bovarismo, que participa, inclusive, da nossa constituição histórica, como pontuam Lilian M. Schwarcz e Heloisa M. Starling (2015), em seu **Brasil**: uma biografia, impedindo o confronto direto com a dureza e a crueldade da realidade do país.

Além de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Brasília, outras partes do Brasil foram reconstruídas por Elizabeth Bishop. Dentre as quais: Ouro Preto, Diamantina e Belo

---

[537] My outlook is pessimistic. I think we are still barbarians, barbarians who commit a hundred indecencies and cruelties every day of our lives, as just possibly future ages may be able to see.

[538] But I think we should be gay in spite of it, sometimes even giddy, – to make life endurable and to keep ourselves 'new, tender, quick.'

[539] Pink Dog.

[540] Now look, the practical, the sensible / solution is to wear a fantasía.*

[541] Carnival is always wonderful! / A depilated dog would not look well. / Dress up! Dress up and dance the Carnival!

Horizonte em Minas Gerais; aldeias indígenas do centro oeste e do norte; Santarém; a igreja colonial de Vigia, no meio da floresta amazônica, etc., sempre enfatizando o choque epistêmico-cultural que se estabelece entre o visitante e o morador local, reverberando, de forma velada, verdades profundamente ligadas com a história do lugar e com sua própria condição. Muitos dos textos nos quais narra suas incursões pelo país nunca foram terminados, como é o caso do relato da viagem que fez pelo rio São Francisco, no nordeste do Brasil, interrompida em razão da morte do pai de sua companheira brasileira, Lota de Macedo Soares. De qualquer forma, juntos, esses textos reconstroem um labirinto-país, a terra nunca-sempre-prometida de Elizabeth Bishop, o lugar onde por muitos e muitos anos a poeta viveu, e, acredito, pode ter sido feliz, provisoriamente. De modo geral, as representações que fez dessa espacialidade seguem os padrões delineados aqui, fazendo colidir expectativas de um viajante, morador-estrangeiro, com uma realidade que, embora capaz de produzir beleza extraordinária e alegria festiva, é cruel, insatisfatória e extremamente complexa, resultando em explosões coloridas que misturam violência, tanto na representação quanto da representação, produzindo objetos poéticos quase carrancas, que postos lado a lado, reconstroem um todo fragmentado, o país de Macunaíma, a *Terra Brasilis*, que também não é só uma, mas uma multiplicidade de micro mundos, também em trânsito, em perpétuo devir.

Além dos textos que escreveu, Elizabeth Bishop usa outras artimanhas para acessar esse universo indiscernível, expandindo seus diversos lados, estendendo, assim, suas visões do Brasil. Através da tradução de poemas e contos de escritores brasileiros, a poeta multiplica os recortes dessa espacialidade, ampliando seus fragmentos, num esforço que, ao mesmo tempo em que revela outras faces desse território, reflete traços que aproximam os textos traduzidos de seu próprio trabalho, e de sua estória, num jogo especular canibal que mata a mensagem e revive uma mesma-outra, em outra língua, indiciando seu desejo, sua vontade de unir-se, eroticamente, com o outro, a fim de reencontrar, assim, a unidade perdida, reincorrendo, contudo, na mesma impossibilidade, no mesmo desencaixe, no ser *gauche* na vida, na migração, no não pertencimento, etc. Como lembra Guldin (2010, p. 8), em análise do pensamento de Vilém Flusser, a tradução funciona "como construção de pontes de entendimento, um ir e vir precário, porém esclarecedor, entre ilhas de línguas e margens estranhas," instalando ligaçõs "interinas e sempre a se empreender novamente, produzidas entre diferentes níveis, que tendem a se separar, de uma identidade cultural cindida em si mesma" (*ibid*., p. 11), demostrando, dessa maneira, um empreendimento voltado para a descifração e para o reconhecimento desse outro mundo, de ascensão ao mundo do outro, sem

restituí-lo, necessariamente, como tal, mas a partir da cisão, dos cortes e rupturas presentes na própria poeta, mantendo-a, desse modo, onde sempre esteve, na busca, na viagem, distante, afastada e projetada em direção ao paraíso, apenas possível num mundo anterior à linguagem.

4.2 TRADUÇÕES CANIBAIS: UM JOGO DE ESPELHOS

Só a antropofagia nos une.
Socialmente. Economicamente.
Filosoficamente.
(Oswald de Andrade)

Traduzir é experimentar que as palavras faltam.
Continuamente. Definitivamente.
(Sylvie Durastanti)

Quando os primeiros colonizadores chegaram nessas terras, eles se depararam com as terríveis práticas canibais de algumas das tribos indígenas que habitavam o território que, hoje, tornou-se o Brasil. Em carta, o jesuíta Padre Anchieta, por exemplo, avisa a metrópole que toda a costa do nosso território era habitada por índios que sem exceção, segundo ele, comiam a carne humana, e que dela gostavam tanto que eram capazes de percorrer quilômetros e quilômetros numa guerra, somente para capturar "quatro ou cinco inimigos, sem cuidarem de mais nada," e regressarem com "grandes voazerias e festas e copiosíssimos vinhos, que fabricam com raízes, os comerem de maneira que não perdem sequer a menor unha, e toda a vida se gloriam daquela egrégia vitória" (ANCHIETA *apud* LEITE, 1956, p. 115). Nesse ato, ritual ou deliberado, como demonstram os relatos do período colonial, "até os cativos julgam-lhes que lhe sucede nisso coisa nobre e digna, deparando-se-lhes morte tão gloriosa," já que escapam, assim, "de suportar na sepultura o peso da terra, que julgavam ser muito grande." (*ibid*.). Na execução do ato canibal, "a vítima era morta pelo guerreiro com um golpe certeiro. O ponto de honra era quebrar a cabeça do inimigo, elemento que os índios procuravam manter a todo custo, mesmo após abandonar a antropofagia." (VIEIRA, 2003).

Segundo Cymbalista (2011, p.114), na prática antropofágica, ritualística, portanto, cada membro da tribo tinha um papel; as mulheres, por exemplo, "recolhiam o sangue e os miolos em uma cuia, assavam todas as partes, e a carne era comida por toda a aldeia," exceto pelo matador, que passava por um ritual específico, ganhando novo nome que lhe trazia respeito fora e dentro da tribo. Para além da brutalidade do ato, a ação canibal se insere em uma economia de trocas simbólicas, criando uma triangulação, um domínio intermediário

entre um sujeito e outro, resultando, eventualmente, em um outro, alterado, enriquecido pela incorporação dos poderes do guerreiro morto. Para Castro (2015, p. 48), em análise do pensamento de Lévi-Strauss, "que tratava não por acaso, do canibalismo," com a consumação da antropofagia, há um "decaimento de um potencial de diferença," talvez devolvendo, ainda segundo Castro, uma imagem semelhante, mas na qual os índios ainda não se reconheciam.

Nesse sentido, o canibal entra nas redes simbólicas do outro, num movimento ilustrado, perfeitamente, pela quebra da cabeça do morto, e em seus miolos se reconhece, escutando, vendo, claramente, aquilo que reiteradamente já dizia na fabulação de sua estória. Assim, o canibal se liberta, parcialmente, da sua posição, do seu lugar de enunciação, onde encontrou uma posição no mundo que o precede, e ingressa num mundo desorganizado, abandonando-se na violência, na extrapolação dos limites, através da dilaceração do corpo do outro. No ato canibal, portanto, há uma tentativa de transpor o lugar, o meio no qual o sujeito se vê forçado a habitar. E, através dessa desejada transposição, recriar um si mesmo, alterado, que é, inevitavelmente, imprevisível, produzindo novas significações. O canibal, contudo, esbarra no vazio, no fim do diálogo imposto pela exterminação, pelo assassinato do cativo. De qualquer modo, o canibalismo acontece como ato do desejo, da vontade de integrar-se ao outro separado, e reconstitui-se, principalmente, a partir da demanda de diluir o outro canibalizado dentro de si, transformando-o em parte constituinte do si mesmo. Esse desejo realiza-se, assim, na tentativa de dissolução do outro, de sua assimilação, e de sua transmutação, opondo o mundo conhecido ao mundo da desorganização, da violência, através do abandono de si no excesso do interdito, no assassínio, no qual a maldição é a condição *sine qua non* da glória (BATAILLE, 1987), sucumbindo, eventualmente, à incompletude da experiência, da linguagem, reiniciando o ciclo, e fazendo ressurgir o desejo de digerir, e regurgitar o novo, de novo, e de novo, dessa vez, no incômodo espaço liminar entre-culturas.

O canibal, portanto, insere-se na vertigem, dentro dela, dissolvendo o outro dentro de si, e a si mesmo, abrindo-se para um universo novo, ou, como diria Guldin (2010, p. 74), em reflexão sobre a ideia de tradução em Flusser, "para o Nada, como para o horizonte do ser, para o reino das possibilidades," desmanchando, ao mesmo tempo, os dois horizontes da língua, e, ainda, da experiência do encontro, o eu e o mundo, o eu e o outro, temporariamente, um só. Para Marín-Dòmine (2015, p. 102), em seu livro **Traduzir o Desejo**: Psicanálise e Linguagem, em análise do pensamento de Lacan, pode-se dizer que esse processo, essa busca pela completude no e através do outro, é desencadeado pela alienação que o sujeito vive em relação à linguagem, que, separando-o das coisas, ativa a pulsão para atingir "a dimensão

mítica que apagava a diferença e, portanto, permitia um estádio fictício de união simbiótica entre o infante e a mãe, entre o infante e o mundo." Nesse sentido, ser cultural, ser simbolicamente organizado pela linguagem, significa ser incompleto, e reviver a busca, a rebelião contra a própria linguagem, contra suas fronteiras. Dessa forma, o sujeito dá guarida ao desejo de transbordar, a vontade de constituir-se a partir do que está fora da ordem simbólica, num movimento que se realiza, transientemente, na voz e no olhar, mas também na incursão em "cavidades corporais, ou de partes do corpo associadas a uma função (olhar ou emitir sons) que se associam a zonas limítrofes entre um 'fora' e um 'dentro,' intersecções que oferecem ao sujeito uma possibilidade imaginária de fusão," tornando fortemente visível "a ilusão de ser Um com o desejo do outro," resultando no gozo, na *juissance* (*ibid*., p. 102).

Embora a tradução seja, tipicamente, pensada como o ato de "transpor de maneira ideal o sentido de um texto – e, portanto, a suposta verdade – de um texto escrito em uma língua a um outro escrito em outra" (*ibid*., p. 24), traduzir pode ser, também, uma forma de encontrar o desejo, compreendido, aqui, como "aquilo que constitui o sujeito, mas também como aquilo que escapa à sua consciência," através do reencontro com uma verdade particular expressa em palavras que, evidentemente, faltam e reduzem, mas que recompõem uma instância semelhante de enunciação. Do ponto de vista psicanalítico, portanto, através da linguagem, o produtor do discurso permite que seu inconsciente se manifeste, podendo mobilizar também o inconsciente do receptor de seu enunciado, fazendo reverberar, em seu leitor, pontos concomitantes, desejos coincidentes, mas a partir de outra rede simbólica, "que guia o impulso do sujeito na hora de elaborar suas ficções, produzir sonhos, ou cometer erros" (*ibid*., p.41), e, eventualmente, também na realização de traduções. Traduzir é, assim, também um ato canibal, antropofágico, já que requer o ingresso de um sujeito no universo simbólico de um outro, para, a partir dessa fronteira, recriar uma representação intermediária, que se constitui enquanto modificação, mas regurgita um outro-mesmo, dentro de outra rede simbólica, entrelaçando elementos de diferentes culturas num outro artefato, singular, mas igualmente incompleto, na espera potencial de uma nova des-organização dos últimos limites.

Esse processo se inicia com a interpretação que perpetra um golpe no texto original, abrindo-o a outras possibilidades, igualmente, sustentadas na ambiguidade que todas as línguas transmitem. Pensada assim, a tradução supera a resistência da crença na recuperação do sentido unívoco, e caminha em direção à admissão da fragmentação e da sujeição de toda e qualquer linguagem às transformações, impetradas através de metáforas, elipses, homonímias, metonímias e antíteses. Para Barthes (2007, p. 224), isso não significa que o texto será lido e

interpretado de forma eminentemente delirante, mas que sua leitura, e, consequentemente, sua tradução, que resulta de um ato de interpretação, "serão penetradas por uma unidade cada vez mais larga," concedendo também ao crítico e ao tradutor uma função significante, que impõe a obra uma anamorfose, mas que é, igualmente, "guiada pelos constrangimentos formais dos sentidos," desvelando não o sentido da obra, mas o sentido daquilo que ele diz dela. Essa postulação se coaduna com aquilo que é pensado na Semiótica sobre a tradução que é a transformação de "um texto em outro, não somente por utilizar outro código linguístico, mas por este estar impregnado de vasta rede de significações culturais que o tradutor partilha com o público receptor da tradução" (PRYZYBYCIEN, 2015, p. 149). Dessa maneira, traduzir é também canibalizar, e expelir um outro possível, a partir do que é próprio ao tradutor, tornando o texto original apto para ser devorado por pessoas que não compartilham a rede de significação do escritor, do poeta, etc., em leituras, novamente, imprevisíveis e indomáveis.

No caso de Elizabeth Bishop, num canibalismo ao contrário, já que é ela, a estrangeira, quem come a literatura tupiniquim, quem devora os textos dos irmãos de Macunaíma, a prática da tradução funciona, ainda, como uma aparente saída para a sua desterritorialização crônica, para a sua existência sem raízes, lançando novas fibras, substitutas falidas para as "'fibras secretas' que nos atam, sem que tenhamos consciências delas, às coisas, aos homens e aos lugares de nossa origem, e que somente no momento de sua ruptura se fazem sentir e ver" (GULDIN, 2010, p. 61), ligando-nos, ilusoriamente, aos lugares. Nesse sentido, em seu esforço de tradução da literatura brasileira, Elizabeth Bishop aceita o desafio canibal, a partir da demanda "irrenunciável por encontrar um complemento no outro" (MARÍN-DÒMINE, 2015, p. 29), esbarrando, novamente, nas recorrências de seu mito, unindo-se aos poetas que traduziu de uma maneira alegórica, mas tangencialmente comum, construindo novos recortes da espacialidade Brasil, através de textos que repetem a mesma estória de desencontro, de desterramento, de inadequação, de migração, etc., desvelando outro oco, outro-mesmo vazio, através de sujeitos enunciativos e personagens que também buscam, para si, um *elsewhere*, fazendo ecoar a mesma verdade, autocoincidente. Como nota Guldin (2010, p. 75), citando Vilém Flusser, no processo tradutório:

> o solo da realidade começa a dissolver-se sob os meus pés. O fixo se derrete, o meu *estar-no-mundo* é problematizado e incondicionalmente questionado. Trata-se de uma "alienação progressiva e disciplinada. [...] É como se o 'eu' se tivesse quase evaporado." Por meio da tradução, o intelecto tem a possibilidade de superar os dois horizontes da língua, o 'eu' e o 'mundo.' Durante esse processo, o 'eu' se aniquila provisoriamente: se 'dilui' ao abandonar a língua de partida a fim de, ao atingir a língua de chegada, se 'condensar' novamente. Essa mudança provisória da situação

> de agregação, efetuada conscientemente, substitui o abismo da apatridade[542] que em toda tradução deve ser superada. O 'eu' tradutor poliglota materializa-se de novo apenas no campo da nova língua.

Assim, Elizabeth Bishop tenta superar, provisoriamente, o abismo que se instala entre si e o outro, pondo-se em diálogo, tornando visível a inacessibilidade da origem perdida, espelhando, especulando, por outro lado, textos que tomam elementos similares aos traços de seu mito pessoal, de sua narrativa, como tema, num movimento que reflete a si mesma, e também a outras partes da *Terra Brasilis* (GULDIN, 2010). Dessa maneira, buscando transpassar o abismo do não pertencimento, Bishop assume, como nota Burns (2002, p. 103) em seu ensaio "*Bishop, Translator of Drummond*," a fé: "na capacidade de sua própria língua conter dentro de si as possibilidades de expressar a cultura que se desenvolveu dentro e através de uma outra língua, e em sua própria capacidade de evocar aqueles significados de modo que ao menos alguns dos lampejos do poema alvo brilhem através do artifício."[543] Como não traduziu encomendas, Bishop selecionou os textos que verteu para a língua inglesa a partir dessa fé, e também a partir da afinidade, eu acredito, reconstituindo um elemento inconsciente comum, o seu "de novo" e "de novo," fazendo recordar o desejo da unidade perdida, reencontrado, agora, em outras incompletudes. Dessa vez, contudo, seu feito se realiza através de textos especulares, sendo possível escutar o eco de sua estória de si nas traduções, na voz de outros escritores, vibrando em outros símbolos, sincronicamente, elementos de junção e de disjunção, costurados para suprir a necessidade de territorialização.

Munida de seus instrumentos; caneta, dicionário, etc., a poeta decepa partes do corpo literário do modernismo brasileiro, comendo primeiro a infância, em Carlos Drummond de Andrade, de quem traduziu sete poemas, dentre os quais "Poema de Sete Faces," e "Infância" (DRUMMOND *apud* BISHOP; BRASIL, 1972). No primeiro deles, Bishop renasce outra, fragmentada em sete cacos de um espelho quebrado, num texto que traduziu como "*Seven-Sided Poem*." Já nesse renascimento, a poeta é amaldiçoada por um anjo torto a carregar consigo o ser *gauche* na vida, sempre deslocada, sempre em desacordo consigo e também com o sentimento do mundo: Vai, Elizabeth, ser *gauche* na vida, diz o anjo, revivendo o peso de existir num mundo caótico e agitado, dentro da sombra, no meio de muitos outros destituídos. No caso dos dois poetas, mais pela precariedade da experiência moderna e

---

[542] Em Flusser, o termo apátrida tem um significado próprio, referindo-se não a inexistência de uma pátria, mas a sobreposição, ao excesso de pátrias.

[543] in the capacity of his own language to contain within it the possibility of expressing a culture that has developed in and through another tongue, and in his own capacity to evoke those meanings so that at least some of the brilliance of the target poem may shine through the artifice.

contemporânea que pela falta de recursos, já que herdeiros de uma tradição, e privilegiados no meio de tantas outras desgraças. No poema, surge o olhar assombroso das casas, observando ameaçadoramente "os homens / que correm atrás das mulheres" (*ibid*., p. 62), num estar no mundo caracterizado pela bifurcação da consciência, e, portanto, sempre segmentado entre possibilidades, pela evasão das formas fixas e das certezas, aqui representada pela distância das casas: "A tarde talvez fosse azul / não houvesse tantos desejos" (*ibid*.), escreve o poeta mineiro, sugerindo que sua percepção do mundo, assim como a de Bishop, é marcada pela insatisfação, e é, de certo modo, barroca, mesmo que moderna e, mormente, contemporânea.

Assim, a experiência de Carlos ou de Elizabeth se perde no meio de tantas e infinitas possibilidades, ampliadas, inclusive, pela velocidade do bonde, do meio de transporte, dissolvendo as pernas, tantas pernas, "Pra que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração" (*ibid*.), enquanto o homem ou a mulher se desenha, sisuda, séria, simples, forte, irônica, frágil, gongórica, resistente ao tempo e à desintegração, quase sem conversar, e com poucos amigos. Em Bishop, talvez, o isolamento seja ainda mais forte, já que a poeta atravessou décadas comunicando-se através de correspondências, proficuamente, mas com raríssimos amigos. Num mundo solitário, a poeta está só, e, mesmo incrédula, demanda de Deus uma resposta: "Meu Deus, porque me abandonastes / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco" (*ibid*.), indiciando um estado de desamparo agudo, descrente de Deus, e também de si. Abandonada e solitária, o mundo é vasto, e para isso não há solução, reiterando a insuficiência da experiência ou, como nos lembra Marín-Dòmine (2015), em análise do pensamento de Freud, a face essencialmente incompleta, frágil e fragmentada da experiência humana, reconstruindo o homem não mais como senhor de sua casa, nem como dono de seu destino, mas em degredo. No último fragmento do poema, surge a mulher comovida, em contato com o diabo, temerosa de revelar sua paixão pelo álcool, um alívio provisório das tensões do mundo: "Eu não devia te dizer / mas essa lua / mas esse conhaque / botam a gente comovido como o diabo," lê Bishop, e traduz para o inglês: "*I oughtn't to tell you, / but this moon / and this brandy / play the devil with one's emotions*." (*ibid*., p. 63), sugerindo que a busca pelo restabelecimento da unidade perdida, da comunhão com a natureza, assim como o álcool, faz o diabo com a gente, desestabilizando a todos; ela, e também o leitor de sua versão, já que somos todos unidos pela incompletude em um só pronome – *one*, indeterminado em inglês, num movimento que amplia, em sua versão do texto, o poder do álcool nesse processo.

No texto original, a lua e o conhaque se misturam, e resultam em um estado de comoção. Em Bishop, elas também se juntam, mas, através da expressão *play the devil*,

adquirem a capacidade de causar sérios danos, perturbando as emoções, e, consequentemente, desestabilizando o sujeito. Na fusão tradutória com Drummond, a poeta deixa escapar a diferença de sua própria verdade, distanciando o discurso de quem, originalmente, o emite, e subvertendo a estabilidade do eu-tradutor, de quem se espera um domínio do enunciado, e a capacidade de recriar, tal e qual, a verdade do outro, em outra língua, mas que está, também, sujeito às contingências da linguagem, e da interpretação que faz do texto base. Dessa forma, a poeta dá passagem ao eu do desejo, dissociado da verdade do texto original, revelando os limites da própria tradução, que se faz a partir dos discursos que circulam, mesmo inconscientemente, em torno do próprio sujeito tradutor. Assim, esse esforço tradutório se alinha, como notaria Marín-Dòmine (2015, p. 136), com o que Derrida chama de *différance*, ou seja, "a diferença / ou o deferimento do sentido que se opera no significante," já que o texto é lido de forma aberta, desvelando aquela verdade que se enuncia, mas que só pode ser encontrada por uma leitura que escape dos efeitos mortíferos do significado, mantendo vivo o desejo canibal de misturar-se ao outro, de fundir-se, dramaticamente, em um só, mas outro.

Para Villaça (2006, p. 31), a penúltima estrofe do poema, particularmente, o verso "Mundo mundo vasto mundo" (DRUMMOND *apud* BISHOP, BRASIL, p. 86, 1972), "está impregnado de solenidade, aparentemente ampliando o sentimento do abandono com o topos do 'mundo grande.'" Para o crítico, nesse verso, o mundo se amplia, e cresce, expandindo exponencialmente a sensação de melancolia e tristeza do sujeito enunciativo, criando uma sensação de ascensão elegíaca que, obviamente, não se realiza: para o mundo não há remédio – todos estamos perdidos, restando ao leitor e ao tradutor "descer, com a linguagem, à piada de um Raimundo que rima não é solução" (*ibid*.), retornando assim aos limites do simbólico para pagar o preço da nossa condição: a insatisfação e a incompletude. Assim, o crítico sugere que a queda no mundo é resultante do ingresso no reino dos símbolos. Essa queda do paraíso, portanto, metaforiza a entrada do sujeito na linguagem, na rede simbólica da cultura. Nesse mesmo sentido, para Marín-Dòmine (2015, p. 29), ao entrar na linguagem, no Outro que nos pré-existe, dá-se início a capacidade socializante, mas o sujeito perde "a homeostase com o mundo prévio indiferenciado dos objetos dos quais ele fazia parte e com os quais vivia a ilusão de uma união que a linguagem dissipa." Com a linguagem, portanto, o sujeito perde o paraíso, restando o "desejo em encontrar algo que se perdeu – o objeto com o qual o sujeito acreditava completar-se, enteléquia de um mundo harmônico." (*ibid*., p. 29). A entrada do tradutor na linguagem do outro causa a sensação de aniquilamento das tensões da busca pela completude, não porque as elimine, mas porque as multiplica, devolvendo, ao sujeito, a

desorganização, instalando-o no meio do turbilhão, que, pouco a pouco, vai sendo reordenado através da racionalidade inerente ao processo de tradução, restabelecendo, novamente, a falta.

Em "Infância," surge a paisagem campestre que marca a meninice mineira do poeta em Itabira, entrecruzada por uma vida simples, idealizada por Bishop, talvez, na Nova Escócia: o pai montava a cavalo, e saía para o campo; a mãe sentava e cosia, o irmão pequeno dormia, enquanto o menino, a *persona* de Drummond no poema, ficava afastado, sozinho entre mangueiras, lendo a história de Robinson Crusoé. Herdeiro de uma tradição escravocrata no contexto sócio-histórico brasileiro, o menino escutava: "No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu / a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu / chamava para o café. / Café preto que nem a preta velha / café gostoso / café bom." (DRUMMOND *apud* BISHOP; BRASIL, p. 86, 1972). Embora o pai e a mãe do garoto estejam presentes, a figura afetiva que se sobressai é a da preta velha, misturada ao café, gostoso e bom, e, portanto, com a saciedade, indiciando um afastamento do núcleo familiar, e, ao mesmo tempo, repercutindo a colonialidade, a reminiscência do passado escravocrata no presente do país, onde, historicamente, e nas posições mais abastadas, o cuidado com os filhos é terceirizado. Nos versos seguintes, a figura materna é representada como um olhar de guarda, uma observação, sugerindo um tipo de vigilância, por um lado, e, por outro, do lado da mãe, também tédio e cansaço com a rotina: "A mãe ficava sentada cosendo / Olhando para mim: / – Psiu... Não acorde o menino. / Para o berço onde pousou um mosquito. / E dava um suspiro... que fundo!" (*ibid*.). Enquanto tudo isso acontecia, o menino mantinha-se afastado, distante, longe do pai, que campeava no mato em seu cavalo, longe da mãe, lendo o romance do britânico Daniel Defoe, que ele ainda não sabia, era menos bonito que sua própria estória.

Em sua versão, Elizabeth Bishop traduz, literalmente, o termo infância, optando por seu cognato em língua inglesa – *Infancy*. Como nota Burns (2002, p. 108, tradução nossa), "Infância se refere ao período da vida mais ou menos entre o nascimento e a pré-adolescência, enquanto *Infancy* em inglês descreve o período de vida do recém-nascido ou do neném e é, portanto, menos adequado que o termo *Childhood*."[544] O professor destaca, ainda, que Bishop não compreendeu o para do verso "Para o berço do menino onde pousou o mosquito," traduzindo-o como se 'para' fosse uma conjugação do verbo parar – a mãe para o berço, e não a mãe olha para o berço, como deveria ser –, modificando o sentido do texto original, como pode ser visto a seguir: "*She stopped the craddle when a mosquito had lit.*" Burns argumenta que: "Logicamente, também, a mãe provavelmente não pararia o berço, mas balançaria-o ou

[544] *Infância* refers to the period of life roughly from birth to pre-adolescence, while 'Infancy' in English describes basically the life-period of infants and toddlers and is tehrefore less appropriate here than Childhood.

espantaria as moscas em torno da criança que estava dormindo."[545] (*ibid.*). No final de sua explanação, o professor conclui que algumas opções sintáticas feitas por Elizabeth Bishop são "desajeitadas,"[546] e que, apesar de suas quase duas décadas no Brasil, Bishop "não tinha dominado a língua suficientemente bem para fazer um trabalho apropriado, o que, por sua vez, deslegitima suas credenciais para reunir e editar uma antologia de poesia brasileira do século vinte"[547] (*ibid*., p. 112), referindo-se ao livro ***An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry***, organizado por Elizabeth Bishop e Emanuel Brasil (1972), cuja edição e publicação nos Estados Unidos foram financiados pela Academia de Poetas Americanos.[548]

Essa afirmação faz ecoar a crença medieval de que a tradução pode não tergiversar o sentido, e que ela pode ater-se, estritamente, à verdade do original, expressa palavra por palavra, diria Santo Agostinho (MARÍN-DÒMINE, 2015). Contudo, há, na tradução, o fenômeno vivo do ritual canibal, através do qual o texto de partida é enriquecido pelo potencial significativo do tradutor, resultando num escrito que reforça, personaliza, e relocaliza o conteúdo semântico do original, a partir do que lhe é subjacente, consciente e inconscientemente. Nesse sentido, o que o professor viu como erro, ou como evidência de desqualificação para a ocupação da fronteira tradutória, podem ser indícios do desejo da poeta, de sua posição no mundo, insurgindo de forma distorcida e inconsciente, perpetuando o seu tema no texto posterior, num mecanismo tão humano, quanto o costume antropofágico. Através da opção pelo termo *infancy*, Bishop denuncia a importância de seus primeiros anos na constituição de sua posição enunciativa, recuperando o papel que atribuiu à mãe no desdobramento de sua estória, enfatizado na imagem do berço travado: "Ela parou o berço quando um mosquito pousou"[549] (BISHOP, 1972, p. 87, tradução nossa). A poeta irradia, portanto, um outro dentro de outro universo simbólico, e esconde outra verdade nas palavras: a incompreensão do luto materno, a impossibilidade de processar a dor, a inexistência de um lugar seu, etc. Logo, o significado do texto é alterado pela percepção, e pelas relações que a poeta articula entre o texto e as redes de significação que traz consigo, num processo incontornável e comum à criação do texto de partida, à tradução, e ainda a cada nova leitura.

---

[545] Logically, as well, the mother would probably not stop the crib but rock it or shoo away any fly approaching the sleeping child.
[546] Clumsy
[547] had not mastered the language well enough to do a proper job, which, in turn, calls into question her 'credentials' for assembling and editing an anthology of twentieth-century Brazilian poetry.
[548] Considerando as experiências vividas e relatadas em suas cartas, além das viagens, e de todas as traduções que fez, e ainda as cartas escritas para Linda Nemer, disponíveis em *Uma Arte: As cartas de Elizabeth Bishop*, acredito que a inabilidade, o desconforto de Elizabeth Bishop com o português, principalmente nesse período, era muito mais performática que fática, sendo mais um indício da posição de incerteza que ocupou no mundo.
[549] She stopped the craddle when a mosquito had lit.

Como diria Marín-Dòmine (2015, p. 28), "em todo discurso há uma dupla textualidade: a do discurso linguístico e a resultante de uma modificação, ainda linguística, que impregna a palavra com um excesso de significação que ultrapassa o sentido convencional que ela transporta," produzindo, uma preponderância do significante sobre o significado, incluindo a possibilidade de um mesmo significado ser visto de modos diferentes por diferentes sujeitos, ou de modo diferente pelo mesmo sujeito em diferentes momentos. Aproveitando esse ensejo, na tradução que produz do poema "Cemitério da Infância," do pernambucano Joaquim Cardozo, Bishop verte a palavra infância como *childhood*, produzindo aqui um novo recalcamento no sentido. Enquanto em português a palavra remete, mais ou menos, ao período anterior aos doze anos na vida de uma pessoa, em inglês, *chilhood* inclui o período da idade adulta quando alguém retorna a meninice, e passa a se comportar como criança de novo, como indicia a expressão *someone's second childhood*, sentido previsto no Dicionário Oxford. Assim, ao mesmo tempo em que no original de Joaquim Cardozo, o poema trata, mais fortemente, de uma experiência presente de visitação a um cemitério de anjos – crianças que morrem ainda muito jovens em decorrência da miséria no interior do nordeste brasileiro – em Bishop, a expressão fortalece o caráter memorialístico do texto, salientado o viés de regresso no tempo, para o cemitério da infância, sugerindo um trabalho de resgate dos fragmentos deixados pelo fluxo do tempo. Assim, a poeta apresenta a infância como um terreno movediço no qual os rostos, as lembranças, e, consequentemente, as certezas são todas apagadas. Nos versos vertidos, Bishop sugere uma volta, na pesquisa de arrebóis, percorrendo, em passos repetidos, serras e estradas nas quais só encontra cruzes, indícios da morte, e mulheres chorando suas tragédias. Nesse retorno, através de caminhos ásperos, os galos cantam e os anjos perdem suas asas, perdem a inocência, e se transformam em carne, cinza, terra e adubo, fertilizando, portanto, a continuidade, avassaladora, da vida, agora em terras verdes, onde se planta cana, o gado pasta, e as pessoas morrem de fome.

Ademais, enquanto os versos da primeira estrofe de Cardozo dizem: "Era manhã quando entrei, / Das plantas que vi florindo / De tantas que me deslumbrei... / Era manhã reluzindo / Quando em meu país cheguei, / dos rostos que vi sorrindo / De poucos me lembrarei" (CARDOZO *apud* BISHOP; BRASIL, 1972, p. 28), a tradução de Bishop (*ibid*., p. 29) substitui o "era manhã" pelo passado contínuo – "*it was morning*" –, reforçando, assim, a simultaneidade das experiências. As flores que no texto de Cardozo, o enunciador vê florindo, em Bishop, já estão abertas, em completa floração; o "reluzindo" da manhã do texto original se transforma em "clareza com orvalho" – "*bright with dew*" –, encobrindo, misteriosamente,

as coisas. Além disso, enquanto Cardozo chega a seu país, Bishop adentra seu próprio país – "*my own country*," evidenciando que trata, mais fortemente, de um mundo interior, que lhe é próprio, enquanto o pernambucano reflete mais sobre a experiência coletiva da miséria no nordeste do Brasil, indiciando um outro deslocamento ou decalagem do sentido do original.

Além de "Cemitério da Infância," de Cardozo, Bishop também traduziu "Elegia Para Maria Alves" (CARDOZO *apud* BISHOP; BRASIL, 1972, p. 32), que, como o título deixa claro, é uma homenagem à guerreira das lutas camponesas, assassinada pelos senhores de engenho; sindicalista e defensora dos direitos humanos dos trabalhadores rurais de Alagoa Grande, na Paraíba, durante a ditadura militar brasileira. Enquanto Cardozo leva-lhe "Verbenas e perpétuas, bogaris e resedás," Bishop leva-lhe verbenas, e flores semelhantes, mais outras flores, como *everlastings*, o Jasmim, família a qual os bogaris pertencem, e ainda *mignonettes*, semelhantes aos resedás, mas diferentes, num esforço de ajustamento das flores à flora que é comum e, provavelmente, mais conhecida entre seu público leitor, alcançando, através dessas substituições, outro colororido, outra textura. Obviamente, elas não são flores das velhas cercas, nem são flores de espinheiros, como em Cardozo, mas flores vindas de arbustos espinhosos – "*flowers from bramble bushes*" (*ibid*., p. 33), e de velhas sebes vivas, feitas de plantas arbustivas, não nos jardins de arrabaldes, mas nos jardins nas franjas da cidade. As frutas postas no chão não são araçás, pitangas, cajás, maracandubas, nem corações de rainha de cercas nativas, típicas da flora local, mas goiabas selvagens, ameixas, cerejas do Suriname, e frutas-estrela [carambolas]. Mesmo na diferença, todas são coloridas e cheirosas, vermelhas e amarelas, como se ainda fossem flores, como se não tivessem desabrochado.

Na terceira estrofe, Bishop amplia os versos, dizendo em sete, o que Cardozo articula em seis, e o terreno do corpo vazio de Maria Alves é transformado na terra de seu corpo vazio; as terras que espalham sobre a cova da mulher vieram de longe, nos dois casos, mas, enquanto em Cardozo, elas são argilas vermelhas da ribanceira do mar, vindas do Rio Doce, e das Ruínas de Palmira, e naufragam em arco-íris nos morros de Olinda, em Bishop, elas são grãos vermelhos vindos da costa do mar com suas cores de arco-íris. Finalmente, na última estrofe, nos dois textos, as flores, frutas e terras trazidas como homenagem à mulher assassinada, para se conservarem sempre frescas, são regadas com águas, doces e claras, mansas e amigas, da Levada de Apipucos ou do *Sluice of Apipucos* e da Bica do Rosário ou da *Fount of the Rosary*, "– relíquias de chuvas antigas – / águas por mim, por ti, por todos nós choradas" (*ibid*.), diz Cardozo no último verso, sugerindo que há uma dor nas coisas, no mundo, que chora por nós; *sunt lacrimae rerum*, diria Virgílio e, também, Elizabeth Bishop.

As opções encontradas pela tradutora resultam assim em outro colorido, em outras imagens, mas mantêm uma relação de continuidade com o texto do pernambucano, sugerindo uma via de leitura, uma estrada interpretativa, que chega a uma significação que já está latente no texto original, mas que só pode ser recuperada parcialmente, revelando a emergência de outro significante e de outra rede simbólica. Para reconstruir o texto dentro de outra rede, o tradutor primeiro precisa matar a palavra, e resgatá-la, a partir do que ela contém, num exercício de restauração do que nela está soterrado. Desse modo, o tradutor extirpa o que não pode ser contido em sua reconfiguração, revelando o sacrifício da alienação à linguagem e, simultaneamente, a violência implícita nas relações de significação, sublimada no uso da razão (BATAILLE, 1987). A mensagem recriada, assim, contém a morte, "a morte da coisa, morte do ser que só encontra a sua expressão como sujeito da linguagem," reverberando um conteúdo latente que é, paradoxalmente, a única possibilidade de vida garantida pela ordem simbólica – a certeza de sempre faltar nas palavras (MARÍN-DÒMINE, 2015, p. 154), numa dinâmica que se aproxima do mesmo lugar, do real, daquilo que sempre escapa, por não ser reduzível ao simbólico, nem significado através da relação entre o sujeito e os símbolos.

Assim, como pontua Coracini (2007, p. 194), a poeta incide na "traição inevitável do tradutor," que se defronta com a contigência de sua prática; a tradução se encontra na relação erótica do entre-línguas, que causa, ao sujeito tradutor, "prazer e desprazer, angústia e orgulho," num jogo de falta, de carência e excessos, de possibilidades e de impossibilidades de transpor sentidos e "de fazer coincidirem as palavras numa língua e na outra, falta que constitui o sujeito e a linguagem – incompletos, híbridos e disformes" (*ibid*., p. 193), uma fronteira intransponível. Contudo, ao traduzir, Bishop se põe em diálogo, refletindo, infinitamente, as relações entre as línguas e entre os níveis linguísticos, evocando e "superando a vertigem do medo do abismo desterrado do Nada e da Morte," como nota Guldin (2010, p. 101), arriscando-se ao salto libertador, reconstruindo o lugar, o poema, como palimpsestos, pondo, através das trocas simbólicas que realiza, no ritual canibal, mundos diferentes em relação, em conversação, sem, entretanto, jamais restituí-los *ipisis litteris*, parafraseando, dessa maneira, sua própria experiência – uma vida em constante tradução.

De Manuel Bandeira, a poeta come a relação com o mundo e com o outro, através da versão que faz do poema "Uma Tragédia Brasileira," e também de "Meu Último Poema" (BANDEIRA *apud* BISHOP, BRASIL, 1972). No primeiro, Misael, funcionário público de 63 anos, conhece na Lapa uma prostituta com sífilis, com os dentes em péssimo estado, e os dedos cheios de fungos. Ele leva Maria Elvira para o médico e, um por um, resolve todos os

seus problemas, instalando-se com ela em um sobrado no Estácio, num movimento que recupera, metaforicamente, o desejo canibal de destruí-la, ajustando-a as suas vontades. De boca bonita, Maria Elvira arruma um amante e Misael, sem querer dar escândalo, mudou de casa, de novo e de novo, em uma peregrinação pelos bairros do Rio de Janeiro, até que, selvagemente, mata-a na Rua da Constituição, nome que aponta não só para uma crítica ao sistema político brasileiro, já que é também o nome dado à lei essencial do país, mas também para um mal de origem, que nesse caso impulsiona um movimento de mudança indesejado.

Essa tragédia brasileira aponta ainda para a violência que, nas sociedades patriarcais, constitui a experiência da mulher, vítima da brutalidade social, do sistema machista para o qual Bishop dizia responder com o seu feminismo: "uma sensação de estranhamento irremediável do mundo"[550] (MILLIER, 1993, p. 23, tradução nossa). No poema de Bandeira, a voz enunciativa chama atenção para os dentes da mulher, escravizada como os negros trazidos da África, cujo preço de venda era geralmente determinado também pela qualidade de sua dentição. De certo modo, na imagem da puta sifilítica, arrastada de uma para outra casa, Bishop pode ter encontrado uma tradução para sua experiência de deslocamento, aceitando o exílio dentro de si, mas jamais dentro da casa, na relação, irrompendo-se, de novo e de novo, contra a sua esterilidade, assegurando, assim, a sobrevivência de seu desejo, buscando o gozo fora da casa, fora de si, no encontro com a possibilidade de outra relação – uma "que não lhe retorne o vazio, tal como ocorre quando o desejo está orientado para a destruição," um padrão geralmente encontrado em relações antagônicas que não se voltam para o reconhecimento de um sujeito no outro, mas para a dominação e para o controle (Marín-Dòmine, 2015, p. 105).

Já em "Meu Último Poema," um metapoema curto, Bandeira reflete sobre sua poética, destrinchando os elementos que gostaria de unir em seu trabalho final. O poeta inicia seu texto com um verso que anuncia claramente seu intento: "Assim eu quereria meu último poema" (BANDEIRA *apud* BISHOP; BRASIL, 1972, p. 2). Desde o início, portanto, o enunciador evidencia o caráter utópico do texto, problematizando o paradoxo que é o nosso itinerário na vida, a partir da idealização de uma vontade, um disparate quase besta, sem razão de ser; o disparate de se pensar num poema enquanto se caminha para a morte. Esse absurdo se amplia com a criação de imagens de um impossível provável: flores sem perfume, soluço sem lágrimas, associadas a palavras que só reforçam a volatilidade da vida e da experiência, tais como chama, e ardência, que criam um tom melancólico, e nostálgico no poema.

Enquanto em Bandeira a melancolia e a sensação de proximidade da morte emanam da

[550] A feeling of irremediable estrangement from the world.

tuberculose, que o fez esperar sua morte desde os dezessete anos, em Elizabeth Bishop a sensação de iminência do fim, da angústia de esperar a tragédia, provém da observação do movimento do tempo, do lento caminhar do relógio, do movimento das águas, das ondas que se dissolvem na areia, na borda do rio, do mar, e, geralmente, está relacionada à extinção das relações entre pessoas afetivamente próximas. No texto de Bandeira, conforme os versos se sucedem, mais evidente fica o desejo impossível de reunir em um poema ideal o efêmero e o sólido, partindo, sobretudo, de conexões entre o provisório da vida com elementos mais duráveis e resistentes. Nos versos finais de seu texto, o enunciador diz que seu poema deve ter: "A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos / A paixão dos suicidas que se matam sem explicação." (*ibid*.). Através desse lirismo prosaico, a poeta revive o contentamento com o pouco que a vida dá, com a alegria de encontrar, ver beleza nas pequenas coisas e nos piores momentos, revivendo a necessidade de, incessantemente, insistir na vida, e continuar caminhando, mesmo que para a extinção, mesmo que para o fim, mesmo que incompleta, mesmo que irrealizável, mesmo que sempre impossível de unir-se em um só.

Essa vontade de transpor os limites do possível, encontrando unidade, assim como a rebeldia contra a subjugação da mulher em sociedades patriarcais, aparece em outros textos que traduziu, dessa vez de Clarice Lispector (1961). Nas traduções que Bishop fez dessa escritora, o conto "Macacos" se transforma em "*Marmosets*," mico em português, aproximando a espécie do bicho do texto da fauna típica da América do Sul; "A Menor Mulher do Mundo" se transforma em "*The Smallest Woman in the World*," desarticulando, assim, a ideia de pertença inerente à preposição *of* em prol de uma relação com – a mulher não é do, mas está no mundo. Finalmente, "A Galinha" se transforma em "*The Hen*," que, diferentemente do termo *chicken*, mais comum, que se refere à ave criada para produzir ovos e carne, salienta que o animal pode ser qualquer ave, desde que fêmea, ampliando a condição da galinha do texto a outras espécies. Nesse último texto, Clarice Lispector reflete sobre a função tradicional da mulher a partir da figura de uma galinha, dessas comidas no domingo, que só continua viva porque a hora de sua morte ainda não chegou. No texto, a ave é apalpada, e mesmo assim a família não sabe dizer se ela era magra ou gorda, evidenciando sua insignificância dentro do contexto, no qual ninguém notava que ela tinha um anseio.

Na tradução de Bishop, a palavra anseio, que tende a ser traduzida como *wish* ou *aspiration*, é vertida como *desire*, um sentimento muito mais forte que ansiar, sugerindo que esse sentimento, provavelmente, é um ponto central de sua leitura. Assim, a poeta troca "Nunca se adivinharia nela um anseio" (*ibid*., p. 31) por "*No one would ever have guessed*

that she had a desire" (BISHOP, 2011, p. 385), numa operação que, até na forma, estraçalha e expande o tamanho da afirmação, recompondo-a de um modo muito mais enfático, vibrante, e eufônico. A galinha abre as asas, e projeta-se numa trajetória que primeiro alcança a mureta do terraço, depois o terraço do vizinho, em seguida o telhado, e outros telhados, numa rota que introduz outros elementos no espaço da narrativa, e consequentemente desenha o cenário, sugerindo que o mundo da galinha é construído por seu movimento, e em função de seu desejo. De qualquer forma, em cima do telhado, a galinha parecia um "adorno deslocado" (*ibid*. 31), ou, em Bishop, um "*misplaced weather vane*," um tipo de cata-vento usado para indicar a direção dos ventos, geralmente em formato de galo, o que reforça sua inadequação.

Enquanto foge, a galinha vacila e hesita; ela precisa decidir sozinha seu próximo passo, num deslocamento construído, também, em relação com o movimento do homem da família que a perseguia, e, consequentemente, alterava a direção de seu escape. Na fuga, as decisões eram todas suas, e necessárias a cada momento. A galinha não tinha com quem contar; nem com ninguém de sua raça, nem consigo mesma. Órfã no mundo, havia alguma coisa em suas entranhas que a fazia um ser: "A galinha é um ser," escreve Clarice (*ibid*., p. 32). Em algum instante, extasiada com sua empreitada, a galinha é captura pelo homem, entre gritos e penas, numa imagem que lembra o poema "Galos" de Elizabeth Bishop. Ela, então, é devolvida violentamente pelo homem ao chão da cozinha. E, lá, completamente esmagada pela captura, mas ainda embriagada pela emoção de ter fugido, a galinha põe um ovo, talvez prematuro. A filha de seu algoz, então, vê o ovo e implora a mãe que não a mate. O pai assente e diz que, se a galinha for morta, jamais voltará a comer desse tipo de carne. Salva pela maternidade, a galinha se torna a rainha do lar; todos, exceto ela própria, sabiam disso.

As pessoas se reúnem em torno dela, mas ela é indiferente a seu rebento, protegendo-o sem vontade, num descaso que antecipa a reação da mãe humana, que se encolhe cansada, indiferente à novidade. Chocando o filho, a ave não era nem gentil, nem brusca, nem contente, nem triste; "não era nada, era uma galinha." (*ibid*., p. 32). Depois de ter posto o ovo, a família trouxe a galinha para morar com eles, entre a cozinha e o terraço dos fundos. Nesse espaço fechado, a galinha fazia uso, principalmente, de suas principais capacidades: apatia e sobressalto. O pouco de coragem que lhe resta vai desaparecendo até que a cabeça e o corpo parecem desconectados; no confinamento da casa, seu corpo segue, lentamente, sua cabeça, que vibra e se mexe freneticamente, repetindo o velho hábito automatizado de sua espécie, como sempre fizeram todas as outras galinhas; unidas pela supressão aniquilante do desejo. Nessa fábula irônica, Clarice relaciona o desejo ao movimento no espaço, ligando a

constituição identitária da ave à própria possibilidade de mover-se. Bishop reencontra em Clarice Lispector o que faz o ser: o desejo, que existe no movimento desorganizado de busca de satisfação e que se dá numa relação direta com o espaço, no caso da ave, através de uma movimentação ascendente, numa trajetória de fuga que, interrompida, cumina em seu retorno ao chão. Devolvida à cozinha, a galinha se adéqua a forma, ao padrão, mas sucumbe à insignificância, ao peso de existir dentro dos limites impostos por uma ordem unívoca. Impedida de transpor as barreiras que cerceiam sua liberdade, a galinha perde sua condição de ser, e torna-se, novamente, galinha, eventualmente, morta e comida, como todas as outras.

A galinha é ser enquanto assume seu desejo de escapar, sua vontade de perder-se, de tornar-se outra, diferente; ela só é ser enquanto aceita que a cozinha, que a casa, e o corpo são disfóricos, não por serem essencialmente ruins, mas por serem os únicos possíveis, bloqueando o trânsito, o ritual antropofágico, a busca pela completude que, paradoxalmente, acontece na dilaceração. Anos depois, no poema "*Trouvée*," publicado em 1968 na *The New Yorker*, e republicado em 1969 na coletânia ***New and Uncollected Work***, a ave ressurge, atropelada e morta na *West 4th Street*, no meio do verão. No texto, Elizabeth Bishop (2011, p. 172) aborda questões muito próximas às questões levantadas por Clarice, fazendo seu sujeito enunciativo questionar como a ave chegou ali, e para onde ela estava indo. As penas ensanguentadas da asa da galinha ficaram planas no asfalto como se fossem um lenço de papel. Aquele destino era surpreendente, já que ninguém poderia esperar uma morte assim, e naquele lugar, a não ser que o morto fosse um pardal inglês ou um pombo – mas uma galinha, nunca. Surpreso, o enunciador volta para ver a mancha vermelha e branca no chão e diz que jamais sonharia que uma ave como aquela pudesse ter sido transformada em um dito popular pitoresco e interiorano escrito com giz no chão; achatada, exceto pelo bico, que continuava saliente. Como em Clarice, há a mesma relação com o espaço, mas a galinha está morta, e em decorrência de seu desejo. Em paralelo, os textos sugerem que não há escapatória; para uma galinha, o destino é a morte, seja em casa, seja escapando para o mundo; seu fado é o fim.

Irradiando novamente a busca pela sensação de completude, de Vinícius de Moraes (MORAES *apud* BISHOP; BRASIL, 1972, p. 102), a poeta traduziu "Soneto da Intimidade." Nele, Bishop reconhece a vontade de unir-se aos bichos em tardes na fazenda, nas quais "há muito azul demais." O tom melancólico do poema, em inglês, fica ainda mais evidente, através da palavra *blue*, que retira das tardes seus sinais de esperança, deixando-as somente com um tom lúgubre, emanando o ritmo triste do *Blues*, da música negra do sul dos Estados Unidos. No texto original, o enunciador sai entediado, seguindo pelo pasto, mastigando um

capim, com o dorso despido, e sem a parte de cima do pijama velho e irreal de três anos atrás. O desgaste do objeto é, provavelmente, também das relações interpessoais que ele representa, despertando, no enunciador, um desejo de reencontrar o paraíso perdido, aqui simbolizado pelo campo. As imagens do poema de Vinícius de Moaes lembram o leitor de Elizabeth Bishop da vaca Nelly, com quem caminhava nas montanhas de *Great Village*, Nova Escócia.

Na tradução da poeta, o pijama deixa de ser irreal, e passa a ser desconfortável, e de três verões passados, evidenciando ainda mais a inquietação do sujeito enunciativo, provavelmente, provocada pelo decurso do tempo. No texto do brasileiro, o enunciador desce o vau dos pequenos canais para beber água na fonte, "a água fria e sonora," e, se encontra "no mato o rubro de uma aurora," ele cospe "o sangue em torno dos currais," apenas sugerindo comer as frutas silvestres, mencionando-as metonimicamente (*ibid*.). Em Bishop, o enunciador vai para os pequenos riachos nos bancos do rio para beber um gole d'água, fria e musical, e se avista em um arbusto um lampejo vermelho de uma framboesa, ele cospe o sangue da fruta no curral, deixando mais evidente, portanto, a ideia de que comeu o fruto, e de que tenta sorver o agora, entregando-se a pequenos e sutis prazeres. Na terceira estrofe, em Vinícius, o enunciador respira o cheiro bom do estrume entre vacas e bois que lhe olham sem ciúme algum. Já na versão em inglês, o enunciador cheira o delicioso estrume de vaca, e o gado lhe observa sem rodeios. No verso final da estrofe, Bishop transforma "e quando por acaso uma mijada ferve" em "e quando vem um fluxo súbito e silvo"[551] (BISHOP, 1972, p. 103, tradução nossa), reencontrando o mijo surpreendente das vacas somente no último verso.

Em Vinícius, a urina ferve, seguida de um olhar convidativo dos bichos, não totalmente destituído de malícia, e juntos, "Nós todos, animais, sem comoção nenhuma / Mijamos em comum numa festa de espuma." Em Bishop, a mijada é inesperada, sibilante, e, no fim, "Todos nós, animais, de modo não emocional / Participamos juntos de uma prazerosa mijada"[552] (*ibid*., tradução nossa), reencarnando o encontro escatológico e prazeroso que acontece na desorganização. Desse modo, nesse contato ascoso, os dois escritores parecem encontrar uma saída para o não pertencimento, ascendendo, eroticamente, ao mundo da animalidade, onde não há destituição do paraíso, nem queda no mundo, já que inexiste a linguagem e, portanto, a simbolização que nos separa, cronicamente, da mãe, das coisas, dos seres, condenando o humano a uma existência sem fundamentos, sem chão, fora da continuidade orgânica que sonhamos e esperamos, avidamente, reencontrar, em algum lugar.

Já na tradução de "Morte e Vida Severina," do pernambucano João Cabral de Melo

[551] and when there comes a sudden stream and hiss
[552] All of us, animals, unemotionally / Partake together of a pleasant piss.

Neto (MELO NETO, 2016), Bishop encontra uma figura do próprio processo de queda no reino do simbólico, motivador da movimentação no mundo, e da busca impossível pela unificação com o todo. Na tradução, destacam-se, inicialmente, as incisões que a poeta realizou no texto original; escaparam apenas três das dezoito partes que constituem o texto de João Cabral. Em inglês, o título foi traduzido como "*From The Death and Life of a Severino: A Pernambuco Christmas Play, 1954-1955*," com *from* indicando que a versão se trata de um fragmento extraído do poema original. Na primeira rubrica, chama atenção o encontro com o intraduzível; impossibilitada de verter a palavra retirante, Bishop mantém o termo na versão em inglês, e substitui "a que vai" (MELO NETO, 2016, p. 19) por "*what he does*" (BISHOP, 2011, p. 152) – o que ele faz, em português. Dessa maneira, o que era "O retirante explica ao leitor quem é e a que vai," em João Cabral (*ibid*.), transforma-se em "O retirante explica ao leitor quem ele é e o que ele faz,"[553] em Elizabeth Bishop (2011, p. 152, tradução nossa).

Em seguida, Severino se localiza no meio de outros, explicando porque é chamado de Severino de Maria do Zacarias, num jogo de associações com nomes de parentes, que explicitam uma relação com o mundo, e com os símbolos da linguagem, mas que não resolve seus problemas de identificação, já que, como ele, existem muitos outros na mesma posição, no mesmo lugar, e chamados, igualmente, pelo mesmo nome. Apesar do esforço, Severino não consegue se diferenciar completamente, esbarrando nos limites de sua localização no mundo, e em sua vulnerabilidade e destituição, inclusive, em relação à linguagem. Quando explica o porquê do Zacarias, Bishop encontra a necessidade de explanar especificidades sócio-históricas, introduzindo uma nota de rodapé para o termo *colonel* em inglês, que usou para traduzir coronel, marcando que, no poema, e na realidade brasileira, ele remete a qualquer grande proprietário de terra, não necessariamente a um coronel, um militar, implodindo assim as barreiras do símbolo que, em língua inglesa, não comporta o significado que o termo possui no Nordeste. Na segunda parte de sua tradução, a poeta encontra outra dificuldade – traduzir "Severino Lavrador," optando pelo termo *Farmer*, que não inclui a precariedade da condição inerente ao lavrador do sertão, geralmente desempossado da terra.

Na sua jornada em direção à Recife, particularmente no encontro com as áreas de terra entre o cais e o Rio Capibaribe, a natureza se une dramaticamente num todo conturbado, em interseções que parecem parafrasear a própria ideia de mangue, de ecossistema de transição, onde o mar, a terra, o céu, e todos os elementos naturais se encontram em um só, múltiplo. Encontram-se também as pessoas da comunidade onde vive o Compadre José, mestre carpina,

[553] The "Retirante" Explains to the Reader Who He Is and What He Does

e duas ciganas de fora; todos se aproximam do homem, trazendo presentes para o rebento que acabara de nascer. A natureza se torna cúmplice do nascimento, e canta-lhe louvor; a maré sobe e não desce mais em homenagem à criança, impedindo que o cheiro podre de lama voe e incense o lugar; enviado de longe, de dentro do mar, o sargaço se transforma em alfazema e parece limpar as ruas do Recife; a língua seca do vento terral, que em João Cabral, vem do sertão, enxuga a umidade do lamaçal. Na tradução, esse vento vem do interior, sugerindo que vem de dentro mesmo da pessoa, num movimento de mutação que culmina na metamorfose de todos os mocambos em casas acolhedoras, sedutoras: "cada casebre se torna / no modelo modelar / que tanto celebram os / sociólogos do lugar," diz o poema de João Cabral (MELO NETO, 2016, p. 57). Em Bishop, as palavras usadas para descrever as casas nesse momento, transformam-nas em lugares convidativos, ideais, refúgios – *inviting*, *ideal*, *refuge*, respectivamente – sugerindo um êxtase do mundo, de comunhão entre casas e natureza, e simultaneamente, um prazer orgástico, que cuminam na suspensão da orquestra de mosquitos, que toda noite ataca os moradores, e na transformação do rio de água parda, lamacenta, em um espelho do céu, enfeitado de estrelas, diluindo, provisoriamente, tudo em um único todo.

As alterações na organização das ideias dos textos que a poeta traduziu, assim como as modificações em seus conteúdos, e também em suas sintaxes, gerando novos e diferentes resultados a partir de um mesmo, podem ser pensadas como táticas, no sentido que lhes dá Michel de Certeau (2014), já que são provenientes dos itinerários que a poeta trilha para fazer existir em outro lugar, em outro sistema simbólico, a verdade que acredita encontrar nos originais. Nesse sentido, suas traduções "circulam, vão e vem, saem da linha e derivam num relevo imposto, ondulações espumantes de um mar que se insinua entre os rochedos e os dédalos de uma ordem estabelecida" (*ibid.*, p. 92), erodindo e deslocando as palavras e os sentidos a partir de elementos do segundo terreno, da linguagem para qual transpõe os textos. Suas traduções metamorfoseiam, assim, a articulação canibal entre um e um outro, resultando em um "quiprocó (um no lugar do outro)," típico das sujeições necessárias "efetuadas, para se ter eficácia." (*ibid.*, 93). Os golpes que dá nos poemas "combina elementos audaciosamente reunidos para insinuar um *insight* de outra coisa na linguagem de um lugar e para atingir um destinatário" (*ibid.*, p. 95), a partir de dinâmicas destinadas a seduzir, a captar ou inverter, também, a posição linguística do leitor. Assim, se a poeta admite acessar uma mensagem nos textos, em suas traduções, ela aceita que ela lhes falta no sentido usual das palavras, recorrendo a táticas que façam a mensagem ressurgir em suas versões, pondo em cena o jogo entre a destruição e a recriação da mensagem, num diálogo com seu desejo, revelando a

vontade de misturar-se com o outro em um de tipo de restituição do equilíbrio perdido.

Como argumenta George Bataille (1987), em seu livro **O Erotismo**, as traduções revelam a aspiração de se perder através de jogos de equivalências e trocas entre os sistemas, revelando "o desejo de viver deixando de viver ou de morrer sem deixar de viver" (*ibid*., p. 223), numa relação de gozo, de *juissance*, de busca nostálgica de uma continuidade perdida, "aprovando a vida até na morte," diz Bataille (*ibid*., p. 10), ou mesmo quando a vida é severina, diria João Cabral. O erotismo, nesse caso, é uma violação que confina com a morte, com o desejo de desmanchar-se e de desmanchar o outro, em um outro, novo. Dessa maneira, "a passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. O termo dissolução responde à expressão familiar de vida dissoluta, ligada à atividade erótica." (*ibid*., p. 14). No movimento de desintegração e reintegração da mensagem, então, os sistemas simbólicos se fundem, concretizando uma "destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo." (*ibid*.). Em outros termos, no ritual tradutório, Bishop aclara o que está sempre em questão, "substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda" (*ibid*., p. 13), que só é encontrado na relação, sempre provisória, com o outro, fazendo vir à tona, através dos subterfúgios e das táticas que aplica a inominável desordem do jogo do desejo, insurgindo-se contra os limites de seus próprios sistemas. Assim, na violação do constituído, que se constitui na descontinuidade, como pontua Bataille, não se pode "imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto" (*ibid*.), nem se pode imaginar, portanto, a tradução de uma verdade unívoca entre línguas, já que, de certo modo, a tradução se rebela contra a violência da linguagem, mas incorre na mesma selvageria, reconstruindo o real do texto a partir de limites que sufocam e, simultaneamente, dão vida, sendo possível, apenas, a construção de pontes que se equilibram no abismo entre culturas.

Além dos textos aqui considerados, Elizabeth Bishop traduziu também quatro poemas do francês Max Jacob e cinco composições do mexicano Octavio Paz. Todos unidos pela relação especular com sua própria identidade e todos escritos por sujeitos deslocados, de diferentes formas, mexicano nos Estados Unidos, nordestinos no sul, ucraniana-brasileira, etc., e mesmo Joaquim Cardozo, talvez, mais enraizado culturalmente, participou ativamente da construção de uma cidade dos sonhos; seus cálculos como engenheiro tornaram possível a construção dos principais prédios de Brasília, viabilizando o projeto futurista e utópico de Juscelino Kubitschek. Talvez, nessas traduções a poeta tenha conseguido escutar a própria voz, reconhecendo a instância que guia não só sua existência, mas o desejo humano que nos

move, e, no mundo, faz-nos avançar, reencontrando-se a si mesma, agora através de outras imagens e vozes, também incompletas. Assim, Bishop nos dá, novamente, um espelho, testemunhando de modo distorcido um desejo, a partir de substituições de elementos diferentes, mas similares, redizendo a verdade que lhe era particular; a vontade de esquecer-se, de tornar-se outra, encontrando um lugar de acolhimento, perdido, sem, no entanto, jamais ultrapassar o abismo que é a incompletude humana, e a subjução aos sistemas simbólicos.

Por intermédio desses novos recortes da *Terra Brasilis*, a poeta tenta lançar pontes sobre sua condição, agarrando-se a seu esforço de leitura da espacialidade brasileira, mas deságua, novamente, no oco, na carência, revelando que esses brasis literários são também ocupados por personagens incompletas, existindo na fronteira, entre a organização do simbólico e o caos do inarticulado. Assim, o estar-no-mundo, representado através dos textos traduzidos, ratifica a desconexão com o lugar, através do reencontro de espaços de opressão que expulsam as personagens em direção a outro canto de mundo, distante e ausente, repercurtindo a compreensão da vida enquanto uma caminhada em direção ao sonho, e dentro do desconhecido, do misterioso, que nusca restitui o bom-lugar. Como estratégia de ajustamento de sua literatura a essa condição limítrofe, ao não-lugar que vivia e que representava, Elizabeth Bishop povoa seus textos com animais que abrem a nossa perpecepção para a constatação de que somos, eminentemente, incompletos, destacando os bichos como seres que também vivem o deslocamento, e que, portanto, acompanham-nos na busca pelo acolhimento, pela prospecção de um lugar de pertença. Como os amigos de Dorothy em **O Mágico de Oz**, seus animais também vivem o desejo de encontrar, em algum lugar, um refúgio, um sentimento maior de completude e de satisfação. Contudo, no mundo atual, esse é um sentimento, primordialmente, utópico, recôndito, sempre quase a realizar-se.

4.3 APOCALIPSE DOS BICHOS OU O FIM DO HOMEM

But everything must be there
in that magic mud, beneath
the multitudes of fish,
deadly or innocent,
the giant *pirarucús*,
the turtles and crocodiles,
tree trunks and sunk canoes,
with the crayfish, with the worms,
with tiny electric eyes,
turning on and off and on.
(Elizabeth Bishop)

Em 1976, em Amsterdã, numa entrevista concedida a Anna Quindlen[554] para o jornal *New York Post*, três anos antes de sua morte, Bishop disse: "Acho que a geografia vem antes no meu trabalho, e depois, os animais. Mas gosto de pessoas também; escrevi alguns poemas sobre pessoas." Seis anos antes, em 1970, a poeta já havia dito a Regina Colônia,[555] em entrevista para o Jornal do Brasil, que seu interesse não estava nas pessoas, mas na paisagem: "Quando viajo, meu interesse principal não está dirigido para as pessoas. O que me atrai realmente são os cenários e a arquitetura." Esse interesse peculiar, nos bichos e na paisagem, não é de modo algum neutro, como se pode supor, mas uma forma de falar do humano e de si mesma de forma disfarçada, revelando a realidade através da reagrupação de fragmentos do espaço, e da observação meticulosa do dado sensível. Essa percepção é reforçada pela nota de Schwartz (2011), na primeira edição do livro ***Prose***. Para o editor, o tema de Virgílio "*sunt lacrimae rerum*" é frequente na obra de Bishop. O tema do poeta grego implica que em períodos trágicos até os seres inanimados parecem chorar. Nesses momentos, o sujeito que vê, na verdade, projeta suas dores sobre os animais e sobre as coisas inanimadas, inscrevendo sobre seus corpos. Assim, a paisagem e os bichos são um recurso que se aproxima ao uso de uma máscara, que, metaforicamente desmascara o autor da representação, funcionando como uma leitura, que adiciona significados que não estão no objeto retratado, mas na visão que o autor tem dele, revelando também traços de sua subjetividade, mesmo que de forma espectral.

Bishop, no entanto, não para por aí; segundo Wolfe (2010), em um artigo chamado "*Human, All too Human: "Animal Studies" and the Humanities*," no qual resume e apresenta discussões sobre a representação dos animais nas artes, pode-se dizer que ela descreve os bichos como seres únicos, com características específicas e experiências próprias, desafiando a base antropocêntrica do conhecimento. Nesse sentido, seu trabalho problematiza também o que sabemos, posicionando o nosso conhecimento como resultante de nossa experiência, inclusive enquanto espécie. Dessa forma, seus bichos são agentes distintos, mas dividem conosco a origem, no "mesmo caldo primordial," assim como "o destino do planeta," diz Flusser em "Seres de Um Outro Mundo," texto inédito publicado recentemente no livro de Felinto e Santaella (2012, p. 178-182). Eles são também partes de uma rede, na qual as várias formas de vida "vivem em estreita e ininterrupta conexão umas com as outras, elas vivem em conjunto, umas a partir das outras e em interação mútua (*mit-*, *und von-*, *und aufeinander*), e formam um tecido fechado no qual se atribui a cada espécie um nicho vital e natural" (*ibid*., p. 179), participando, assim, da mesma luta pela sobrevivência, com autonomia diferenciada, e

[554] Org. Monteiro.
[555] Org. Monteiro.

um modo de interação singular com o ambiente, também condicionado por suas experiências enquanto espécies (WOLFE, 2010). Sendo assim, Bishop horizontaliza as formas de vida, devolvendo, ao homem, sua animalidade, a espessura de seu couro e a finitude de sua encarnação dentro de uma trajetória evolutiva, transformando o homo sapiens em mais um animal diferente e único (*ibid*.), "mas não mais diferente, talvez, do que um orangotango é de uma estrela do mar"[556] (*ibid*., p. 572, tradução nossa). Os bichos, particularmente os não domesticados, formam um continuum ético junto com os seres humanos, mais um animal dentro de uma biota (DEKOVEN, 2009). Integrado em um sistema maior, o homem é humanizado pelo reconhecimento de sua condição animal, pós-humana, ultrapassando paradigmas antropocêntricos, que destituem as outras espécies de importância e de direitos.

Para Walter (2009, p. 116), a paisagem e os bichos são tanto naturais quanto culturais, e formam, simultaneamente, "uma entidade material e uma ideia/visão mítica que participa na definição identitária" de um povo, mas também do indivíduo, particularmente daquele que vive deslocado, em ambientes marcados pela falta de raízes. Nesses casos, quando se vive no não-lugar, a paisagem, os bichos e a natureza surgem "enquanto espaço mnemônico de sensações e visões enraizadas em histórias individuais e coletivas, espaço este que situa o indivíduo dentro de uma comunidade" (*ibid*., p. 117). Sendo assim, o apreço pelos animais, em Bishop, é também um esforço de territorialização, dentro de uma rede biótica, que vive um processo contínuo, aberto e vivo, de des-re-territorialização. Povoando seus textos com seres que vivem o desencaixe, o movimento como morada, a poeta estabelece uma rede de relações, situando-se dentro dos não-lugares nos quais transitou, encontrando, nos bichos, seres que revivem e significam sua aventura no desconhecido. Dessa forma, a poeta aparece, assim, por trás de suas representações do ser animal, e aparece ainda o seu tipo de vivência no mundo, fornecendo um objeto de especulação interessante, que se desdobra, incessantemente, em novas versões e possibilidades, que atendem também a necessidade de preencher vazios de sua trajetória de deslocamento. Logo, Bishop cria uma fauna posta em trânsito por forças que fissuram e destroem o senso de pertencimento e o *habitat* de cada animal, sendo o nicho ou o lugar dos bichos, como o seu lugar, a sua relação com o mundo, o próprio movimento.

Leitora apaixonada de Charles Darwin, em uma carta escrita em 8 de janeiro de 1964 para a poeta Anne Stevenson, a poeta fez anotações interessantes sobre a leitura dos textos do

[556] but no more different, perhaps, than an orangutan is from a starfish.

naturalista inglês que podem nos ajudar a olhar o seu próprio trabalho, particularmente no que diz respeito aos animais:

> Mas lendo Darwin, admira-se o lindo caso sólido sendo construído a partir dessas observações heroicas infindáveis, quase inconscientes ou automáticas – e então se tem um súbito relaxamento, uma frase desleixada, e sente-se a estranheza de seu empreendimento, vê-se o homem jovem solitário, seus olhos grudados em fatos e detalhes minúsculos, afundando ou escorregando irrefletidamente para dentro do desconhecido. O que se quer na arte, na experiência dela, é a mesma coisa que é necessária a sua criação, uma concentração perfeitamente sem utilidade, autoesquecida. (Nesse sentido ela é sempre "escape," você não acha?)[557] (BISHOP, 2011, p. 414, tradução nossa).

Através da menção ao sólido caso em construção, Bishop aponta para o processo de seleção natural que, segundo Darwin, em seu **A Origem das Espécies**, publicado originalmente em 1859, afeta todo ser vivo, colocando-o em um constante processo de ajuste fenotípico, no qual o descendente nasce com alterações que, no decorrer do tempo, determinam o surgimento de novas variantes de um mesmo bicho, e também de novas espécies a partir de um ascendência comum, ajustando o ser vivo a condições cambiantes de existência. Sendo assim, do ponto de vista evolutivo, a aparente solidez de uma espécie é, na verdade, uma ilusão, já que todo ser vivo está sujeito a uma permanente inconstância que impõe um perpétuo devir, uma existência enquanto "*ek-sistere*, saída de si, partida e abertura ao outro" (JASINSKI, 2012, p. 17). Vive-se, portanto, um processo contínuo de ajustamento do eu 'estável,' que se desdobra, infinitamente, em uma multidão de possibilidades desconhecidas, implicando novas adaptações e modificações que ramificam as espécies, criando novos gêneros, famílias, ordens, classes, filos, e reinos. Como nos lembra Flusser (2012, p. 179), "uma alteração (mutação) de uma espécie tem como consequência uma gradativa mutação de todas as outras," sendo impossível viver fora desse processo permanente de transformação. Os bichos que Bishop representa, portanto, não são casos acabados, solidamente construídos, mas realizações pontuais de uma trajetória, que metaforicamente, também reajusta a escritora por trás do bicho, e vice-versa, abrindo-a sempre a outra variedade, em conexão com o tempo-espaço e também com a rede maior na qual está inserida.

Nessa direção, pode-se tomar "O Peixe,"[558] poema de seu primeiro livro, **Norte & Sul**,

[557] But reading Darwin, one admires the beautiful solid case being built up out of this endless heroic observations, almost unconscious or automatic – and then comes a sudden relaxation, a forgetful phrase, and one feels the strangeness of his undertaking, sees the lonely young man, his eyes fixed on facts and minute details, sinking or sliding giddily off into the unknown. What one seems to want in art, in experiencing it, is the same thing that is necessary for its creation, a *self*-forgetful, perfectly useless concentration. (In this sense it is always "escape," don't you think?)

[558] The Fish.

de 1946, como ponto de partida de seu tornar-se não um, mas vários animais. Embora outros bichos apareçam antes no mesmo livro, por exemplo, em "Galos" e também em "O Homem-mariposa,"[559] que apresenta um híbrido, um ser meio homem, meio mariposa, o peixe do poema em destaque é simbolicamente importante e nos coloca em sintonia com a teoria da evolução, evidenciando uma conexão com os organismos vivos do oceano primitivo que deram origem a vida na terra. No texto, a voz enunciativa descreve a captura de um peixe enorme, mantido, preso pela boa, parcialmente fora d'água na lateral do barco; fatigado pelo processo de captura, o animal não luta. Sua pele cinza assim como seu padrão marrom escuro parecem vindas de um papel de parede antigo; as rosas de seu tecido epitelial são borradas e parecem ter se perdido no tempo. Salpicada por cirrépedes, um tipo de crustáceo marinho que vive protegido por um exoesqueleto, a pele do peixe está também infestada de piolhos do mar. Suas guelras assustadoras, que podem cortar profundamente a pele humana, inspiram e expiram o oxigênio. Enquanto isso, a voz enunciativa conjectura sobre as várias partes do animal: sua carne esbranquiçada; seus ossos grandes; seus ossos pequenos; o dramático contraste entre o vermelho e o preto de suas entranhas, e sua bexiga natatória. Com olhos grandes, maiores do que o da voz enunciativa, suas íris parecem estanho embaçado, recoberto por uma camada de ictiocola, coladas numa cara taciturna, que não olham de volta o pescador; seu olhar é semelhante à vã anteposição de um objeto opaco contra a luz, demonstrando que o peixe é um grande enigma, e que ele está além da capacidade de compreensão do ser humano.

Simbolicamente associado à vida e a sabedoria, o peixe, e nesse caso mais especificamente o buraco negro de seus olhos, aponta para a impossibilidade de se decifrar o mistério que rege a vida e que determina o surgimento dessa forma de existência no mundo. Os olhos que não olham de volta são um signo importante do que os bichos significam em Bishop; seres indecifráveis, donos de um conhecimento inacessível, que sugam o observador, fazendo-o escorregar para dentro de um mundo misterioso. Embora reconstrua partes do animal, fragmentando seu corpo em imagens visualmente fortes, essa dissecação não soluciona o problema. Ela, na verdade, fortalece a dúvida em relação ao que o homem sabe e empurra o leitor, vagarosamente, para dentro de um universo outro, recôndito. Através da descrição meticulosa do peixe, um caso sólido em construção, Bishop estabelece relações entre o animal, sua trajetória, e a violência imposta pelas relações entre os seres da biota, adicionando significados que extrapolam os detalhes apresentados, provocando, como disse sobre Darwin, um deslizamento para dentro do desconhecido e também para dentro de uma

[559] The Man-Moth

outra dimensão simbólica, cultural. Diante dos olhos do peixe, encontra-se "uma experiência original, única e incomparável," que resulta em um mal-estar, ou em um "animal-estar," como disse Derrida (2010, p. 15) em **O animal que logo sou**. O olhar do bicho nos destitui daquilo que consideramos humano, desmascarando nossa insegurança e a artificialidade do saber que, inumano, no sentido de não nato, é condição da existência enquanto ser diferente do bicho.

Admirado com o mecanismo da mandíbula do peixe, o pescador encontra, pendendo de seu lábio inferior, cinco pedaços de linha de pesca, talvez quatro e uma guia de metal. Os bichos fixados em sua pele, o sargaço dependurado em seu corpo, e os restos do material pesqueiro dão ao animal uma aparência pré-histórica, ou talvez a aparência de um dragão chinês. Essas evidências de sua insistência em sobreviver são lidas como sinais de que possui um saber, uma sapiência própria: "uma barba de sabedoria com cinco pelos / arrastada por sua mandíbula dolorida."[560] (BISHOP, 2011, p. 44, tradução nossa). O bicho se torna, assim, um ente cultural construído pelo pescador, e adquire um significado que parece dotá-lo de um valor mitológico, ancestral, de que se deve ter fé na vida, e na existência, pelo menos enquanto "conversação – de igual para igual – com outras espécies," autorizando uma aprendizagem "com o radicalmente outro" e promovendo o abandono da superioridade humana (FELINTO, SANTAELLA, 2012, p. 176). O peixe é completamente outro, "o completamente outro que é todo outro, mas que em sua proximidade insuportável," não permite nenhum direito e nenhum título sobre si (DERRIDA, 2010, p. 30). Contemplando-o, o pescador sente a sensação de vitória preencher o barco alugado, e vê, em uma poça no fundo do porão, óleo se espalhar em torno do motor enferrujado e por outras partes da embarcação, convertendo tudo, por acaso, em arco-íris: "E eu deixei o peixe ir."[561] (BISHOP, 2011, p. 44).

A percepção do bicho, associada ao processamento subjetivo do efeito do óleo sobre a água, sugerem ao pescador um tipo de esquecimento de si, de ingresso instantâneo em outra realidade, ininteligível, na qual se sente dissuadido. Logo, o peixe se transforma em um índice de que estamos nus diante do olhar dos bichos, que nos retira o chão, já que seu "fundo resta sem fundo, ao mesmo tempo inocente e cruel talvez, talvez sensível e impassível, bom e malvado, ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto" (DERRIDA, 2002, p. 30); um mistério que promove uma transformação no sujeito que vê, humanizando-o, momentaneamente. Os olhos do bicho representam o fim do conhecimento, um apocalipse, desencadeando uma hecatombe do humano que desmancha as fronteiras a partir das quais "o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar" –

[560] a five-haired beard of wisdom / trailling from his aching jaw.
[561] And I let the fish go.

o homem (*ibid*.), restituindo-lhe o gozo de existir, transitoriamente, na desorganização, no incompreensível:

> E nesses momentos de nudez, diante do olhar do animal, tudo pode me ocorrer, eu sou como uma criança pronta para o apocalipse, *eu sou* o *próprio apocalipse*, ou seja, o último e o primeiro evento do fim, o desvelamento e o veredito. Eu sou o apocalipse, eu me identifico a ele correndo-lhe atrás, atrás dele, atrás de toda sua zoologia. Quando passa o instante de extrema paixão, e que reencontro a paz, então posso falar tranquilamente das bestas do Apocalipse, visitá-las no museu, vê-las em pintura (mas a zoografia, para os gregos, designava a arte de retratar o vivente em geral e não apenas a pintura anima!); posso visitá-los no zoológico, lê-los em uma Bíblia ou falar deles como um livro. (*ibid*.).

Com o peixe solto na água, nos poemas seguintes, Bishop sai do mar e focaliza outros animais, povoando a terra e o ar. Ela acelera o processo evolutivo, reaparecendo de diversas maneiras, como um *trickster*, adaptando-se a novas condições de existência, recriando uma mitologia humana, do ser falível e imperfeito, em certo sentido inadequado à existência no paraíso (BECKER, 2010), prefigurando uma trajetória que se desenha buscando, insistentemente, um fim inatingível. Em 1965, quase quinze anos depois de mudar-se para o Brasil, Bishop publica o poema "O Tatu,"[562] dedicado a Robert Lowell. No texto, a poeta trata do período junino; um período do ano em que, quase todas as noites, balões ilegais aparecem, subindo as encostas das montanhas em direção a um santo ainda celebrado. Flutuando no céu de Samambaia, os balões se misturam com as estrelas e com os traços de pipa do Cruzeiro do Sul. Ora estremecidos pelo vento, ora estáticos, os balões transformam-se rapidamente em algo extremamente perigoso, assumindo um grande poder destrutivo. A voz enunciativa recupera, então, a lembrança de uma catástrofe acontecida na noite anterior; como um ovo de fogo, um grande balão caiu, "contra a encosta atrás da casa. / A chama se espalhou morro abaixo."[563] (BISHOP, 2012, p. 101, tradução nossa). De acordo com Cirlot (2001, p. 94, tradução nossa), simbolicamente, o ovo significa a "potencialidade, a semente da geração, o mistério da vida."[564] Nesses termos, o desconhecido cai sobre a floresta, destruindo com o fogo, agente da transmutação da vida, índice de seu início e fim em forma de pó, e dá continuidade à incessante transformação e reconfiguração da existência (*ibid*.). O fogo, a vida em si, extingue toda a tranquilidade, a segurança da fauna da floresta, expulsando-a de casa.

De sua própria casa, a voz enunciativa, um nós, vê um par de corujas deixar seu ninho com suas penas preto e branco manchadas de rosa brilhante por debaixo, indicando que foram

[562] The Armadillo.
[563] against the cliff behind the house. / The flame ran down.
[564] potentiality, the seed of generation, the mystery of life.

atingidas pelo fogo. Elas são observadas até crocitarem e desaparecerem completamente: "O ninho antigo das corujas deve ter queimado"[565] (BISHOP, 2012, p. 102, tradução nossa). No mesmo instante, aparece um tatu: "Apressadamente, sozinho, / um tatu reluzente sai de cena, / manchado de rosa, cabisbaixo, cauda para baixo,"[566] (*ibid*.,). E, logo em seguida, um coelhinho de orelhas curtas pula para fora do fogo surpreendendo a todos: "Tão macio! – um punhado de cinza impalpável / com olhos fixos, acesos."[567] (*ibid*.). Nenhum dos bichos escapa ileso. Não escapa a coruja, a ave de Atena, da deusa grega da sabedoria, do conhecimento, sugerindo que a razão e a erudição não são garantias de segurança; nem o coelho, símbolo da fecundidade (CIRLOT, 2001, p. 94), da fertilidade. Nem mesmo o tatu, que carrega a casa consigo, uma couraça, armadura grossa envolvendo seu corpo, consegue se proteger do poder destruidor e renovador do fogo. No poema, essa sujeição da vida ao fogo, compartilhada por todos os seres, dialoga com aquilo que Joseph Campbell (1990, p. 54), em **O Poder do Mito**, chama de essência da vida – "esse comer-se a si mesma! A vida vive de vidas, e a conciliação da mente e da sensibilidade humanas com esse fato é uma função daqueles mitos cujo ritual consiste basicamente em matar." Talvez por isso, na última estrofe do poema, os sentimentos que emanem dos versos sejam prazer, admiração e satisfação, reinterpretando a fuga dos bichinhos da floresta e dos balões de fogo, imitações do poder de destruição da guerra (MILLIER, 1993), mas também da própria vida: "Tão encantador, onírico mimetismo! / Fogo em queda, grito cortante / e pânico, e um punho frágil / ignorante, cerrado contra o céu!"[568] (BISHOP, 2011, p. 102, tradução nossa). Assim, todos os bichos estão sujeitos a uma forma de força arrebatadora, que destrói o paraíso, colocando-os todos como parte de um mesmo processo turbulento de mudança e de transformação, ao qual o homem também está sujeito.

Em outros poemas, a partir de Walter (2009, p. 118), pode-se dizer que Bishop, associa os bichos com outro mundo, talvez mais harmônico, organizado em função de uma "cosmovisão/cosmologia baseada na conexão entre todas as formas de ser," de existência, que pode guiar a ação do animal homem em direção a uma coexistência mais equilibrada com os outros seres da biota. Nesse sentido, no poema "O Ribeirinho,"[569] ainda em **Questões de Viagem**, o conhecimento local amazônico surge como uma alternativa, colocando o homem, um caboclo amazônico, em uma zona de contato, entre sua episteme e uma episteme

[565] The ancient owl's nest must have burned.
[566] Hastily, all alone, / a glistening armadillo left the scene , / rose-flecked, head down, tail down,
[567] So soft! – a handful of intangible ash / with fixed, ignited eyes.
[568] Too pretty, dreamlike mimicry! / O falling fire and piercing cry / and panic, and a weak mailed fist / clenched ignorant against the sky!
[569] The Riverman.

supostamente sintonizada com a natureza, conhecida pelos bichos e pelos seres mitológicos que ocupam a floresta. Aliados ao misterioso e ao fantástico, os animais possuem um tipo de sabedoria a qual o homem quer ter acesso. Escrito muito tempo antes de Bishop visitar pessoalmente a Amazônia, logo abaixo do título, há uma breve descrição do mote do texto que também funciona como sumário, fornecendo informações sobre pajelança na Amazônia, sobre alguns dos animais que aparecem no poema, sobre a deidade mencionada no texto, e, ainda, uma indicação de onde as informações usadas para construí-lo foram encontradas:

> Um homem em uma remota vila da Amazônia decide se tornar um *sacaca*, um doutor-bruxo que trabalha com espíritos da água. Acredita-se que o golfinho[570] do rio possui poderes sobrenaturais; Luandinha é um espírito associado com a lua; e o pirarucu é um peixe que chega a pesar até quase 200 quilos. Esses e outros detalhes nos quais esse poema se baseia são de '***Amazon Town***,' de Charles Wagley.[571] (BISHOP, 2011, p. 103, tradução nossa).

Bishop avisa, assim, que seu poema é um comentário de outro texto, escrito entre 1948 e 1952; um retrato construído a partir de um relato etnográfico de uma cidade amazônica, chamada ficcionalmente de Itá, mas já reconhecida como Gurupá, no Estado do Pará. No livro traduzido como **Uma Comunidade Amazônica: Um estudo do Homem nos Trópicos**, Wagley (1997) assume uma perspectiva muitas vezes modernizadora em relação àquela realidade, típica na etnografia da época. Apesar disso, ele fornece descrições cuidadosas de crenças e valores epistêmicos da população da cidade, exposta a ciclos explosivos de crescimento econômico que não implicaram, necessariamente, em desenvolvimento social para a comunidade. Ele fornece ainda descrições das vivências do homem naquele lugar, de suas relações, de seus problemas, e de seu cotidiano, nas quais Bishop se inspirou. O poema é construído a partir de operadores de identificação que ligam a poeta à figura do ribeirinho, revelando uma preocupação ontológica de seu trabalho, da metafísica dos seres, das coisas e da realidade. No texto, o ribeirinho tenta ascender à outra posição, através de uma empiria, de uma vivência que, em Bishop, impulsiona, fundamentalmente, movimento e transformação.

O foco do poema é o processo em curso de elevação do ribeirinho ao posto de *sacaca*, um tipo de curandeiro responsável pelo uso e difusão da medicina natural da Amazônia brasileira, mantenedor de conhecimentos oriundos das comunidades tradicionais autóctones.

---

[570] Em inglês, o boto, membro de uma família diferente da do golfinho marítimo, é Amazon River Dolphin ou golfinho do rio Amazonas.

[571] 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.

A figura mítica do *sacaca* ou *oxim*, segundo Lúcia Sá (2012), em seu livro **Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana**, é, para os *Mairuns*, um ser que vive em completo isolamento, temido e odiado, o senhor da floresta. Para ascender a essa categoria, o ribeirinho deve deixar sua casa e ingressar num rio caudaloso, indiciando o abandono de verdades constituídas, e também uma entrega de si a um processo de investigação de outro saber, mais ecológico e incerto, só acessível através do isolamento e da exposição à natureza. Esse processo, portanto, implica o afastamento do lugar, do fragmento do espaço, da experiência constituída, sugerindo que só ascende à *sacaca*, aquele que está disposto a percorrer o caminho, a tomar a estrada, renegando a casa, e toda ilusão de proteção e segurança, fazendo, da transformação, a própria morada; ascender, destarte, é aventurar-se. Em certo sentido, esse processo é semelhante ao processo empreendido por Darwin, o jovem solitário que deixou sua casa em 1831 e, durante cinco anos, circunavegou as costas do mundo, ingressando em uma aventura no desconhecido. Na tentativa de transcendência da posição inicial mais estável à posição seguinte, os animais desempenham um papel fundamental na articulação e no desenvolvimento da narrativa de transformação do ribeirinho em *sacaca*, assim como na configuração da conexão que se forma entre o homem e seu meio.

O processo, no entanto, não se conclui, o que, junto com a mística dos seres do rio, aponta para a impossibilidade de apreender, a impossibilidade de decifrar completamente a verdade, inclusive, a verdade do outro, distante, sempre encoberta por camadas, por nuvens. No poema, numa noite de lua, o ribeirinho é acordado pelo boto: "escondido pela névoa do rio, / mas eu o vislumbrei – um homem como eu"[572] (BISHOP, 2011, p. 103, tradução nossa). Seduzido pelo animal, o ribeirinho deixa sua rede e, nu, salta a janela de casa, caminhando em direção ao curso d'água, enquanto sua mulher dorme. Com seu suspiro, o mamífero encantado conduz o homem até a beira do flúmen, iluminado pela luz da lua. Ao entrar na água, uma porta se abre para dentro; o ribeirinho olha para trás, para sua casa, pensa na esposa, mas mesmo assim ultrapassa a padieira, ressurgindo em outra dimensão, mágica. Embaixo d'água, um 'eles' indeterminável lhe dá uma cumbuca de cachaça e cigarros decorados.

Completamente embriagado, o homem vê chegar, no quarto preenchido por uma fumaça cinza esverdeada, uma serpente vestida de cetim branco, elegante, com olhos verdes dourados, semelhantes às luzes dos barcos a vapor – "sim, Luandinha, ninguém menos" (*ibid*., p. 104). A serpente mítica o cumprimenta numa língua desconhecida, e lhe dá uma baforada de fumaça na cara, tornando-o capaz de entender as palavras de seu idioma; mas como um

[572] hid by the river mist, / but I glimpsed him – a man like myself

cachorro, sem ter a possibilidade de articular nada. Eles, então, mostram-lhe os quartos, levando e trazendo-o de Belém em um minuto, indiciando que a casa de Luandinha é o mundo todo, uma rede estendida no planeta. Os cômodos brilham como a luz de uma tela de cinema. E, mesmo desconhecendo seu real paradeiro, o ribeirinho tem certeza que viajou por milhas debaixo do rio. Nesse encontro inusitado, conforme Flusser (2012, p. 179), poderia se dizer que o ribeirinho apenas começa "a arriscar os primeiros e hesitantes passos de uma iluminação das conexões," dentro de províncias desconhecidas da vida, que ainda se encontram "em grande parte encobertas para nós," como são encobertos, por exemplo, os mares profundos e a vida microscópica; faces da vida das quais quase nada ou pouco se sabe.

Se nas tradições cristãs eurocêntricas, a serpente ou o dragão, simbolicamente, significam perigo, perdição e desconhecimento que devem ser superados e, se possível aniquilados, como demonstra São Jorge em seu cavalo branco, cravando sua lança no coração da besta (CIRLOT, 2001), nas tradições amazônicas, as coisas animais devem ser abraçadas, pois são elas que permitem o fluxo da própria vida. Mergulhando no rio, em suas camadas inferiores, o homem mergulha no tempo, no diabo que dá início a epopeia da vida, e nos expulsa do paraíso. Assim, Bishop cria uma representação que não tenta emergir da mudança, da temporalidade, mas agarrá-la pelos chifres, tentando aproximar-se amistosamente do espírito do tempo. O ribeirinho, dessa forma, é um anti-São Jorge, encantado pelo oculto, pelo mistério, empareado com os bichos, movido pelo desejo de saber. Esse encontro, portanto, tem o valor de iniciação, de introdução a uma nova cosmovisão, a uma nova consciência e a um novo ser, que, obviamente, nunca se completa, é, eminentemente, inconcluso, pendente.

De qualquer forma, desse momento em diante, o comportamento do ribeirinho muda; o homem não come mais peixes, e lambuza as próprias costas de lama. Cheirando seu pente, ele sente o cheiro do rio no seu cabelo. Seus pés e mãos agora são frios e a sua pele é amarelada, desvelando, através desses novos hábitos, a importância das práticas, das artes do fazer, na invenção do cotidiano e do lugar, e também do não-lugar que ele cria (CERTEAU, 2014). A esposa faz chás fedorentos que o homem não bebe. Ele os joga fora sem que ela perceba, recusando-se, simbolicamente, a compactuar com a ordem instituída naquele canto de mundo, em sua casa, projetando-se em direção ao seu ideal, utópico, desfazendo-se das fibras que o aterram, embora permaneça, ocupe, fisicamente, a mesma localização espacial. Desde que o encontro aconteceu, ele retorna ao fundo do rio todas as noites de lua. E, embora já saiba algumas coisas, deve estudar muito mais, durante muitos anos, já que tudo é muito difícil, e desconhecido. No fundo do rio, os seres misteriosos lhe deram um chocalho

manchado, um cibito de coral pálido, esverdeado, e ervas para fumar. Como resultado desse ritual iniciático, o homem entra em harmonia com os seres da água, e, agora, nota a presença deles, como uma sombra, seguida ou seguindo-o pelo mundo:

> (Eles estão em baixo de minha canoa.)
> Quando a lua brilha sobre o rio,
> ah, muito mais rápido do que se pode imaginar,
> nós viajamos rio acima e rio abaixo,
> fazemos nossa jornada daqui pra lá,
> embaixo das canoas flutuantes,
> passando através das armadilhas de vime,
> quando a lua brilha sobre o rio
> e Luandinha faz uma festa.[573]
> (BISHOP, 2011, p. 105, tradução nossa).

Na estrofe seguinte, o ribeirinho fala de sua busca por um espelho virgem, no qual "ninguém tenha jamais se olhado, / que nunca tenha olhado de volta para ninguém"[574] (*ibid*.). Somente com o auxílio mágico do objeto, ele conseguirá iluminar os olhos dos espíritos e assim reconhecê-los. Na loja onde tenta comprá-lo, o vendedor lhe entrega uma caixa cheia de pequenos espelhos, mas sempre que pega um, por trás dele, um vizinho, por cima dos seus ombros, mira-se no objeto, estragando-os todos: "estragados, isso é, para qualquer coisa, / senão para as garotas olharem suas bocas neles, / para examinar seus dentes e sorrisos"[575] (*ibid*.). Em seguida, o ribeirinho revela sua ambição, pontuando seu grande desejo de tornar-se uma grande *sacaca*. Depois, afirma "que tudo que precisamos / pode ser obtido do rio"[576] (*ibid*.); do rio que drena a mata, as árvores, as pedras e quase todo o mundo; do rio que puxa do coração mesmo da terra o remédio para todas as doenças, "só se deve saber como encontrar"[577] (*ibid*.), insinuando que permanece sem saber, instalando-se, desse jeito, na dúvida, aceitando o misterioso, o inatingível, etregando-se ao tempo. E continua:

> Mas tudo deve está lá
> na lama mágica, abaixo
> da multitude de peixes,
> terrível ou inocente,
> os pirarucus gigantes,
> as tartarugas e crocodilos,
> troncos de árvores e canoas afundadas,
> com os lagostins, com os vermes,

[573] (They are 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, / under the floating canoes, right through the wicker traps, / when the moon shines on the river / and Luandinha gives a party.
[574] no one's ever looked at, / that's never looked back at anyone.
[575] spoiled, that is, for anything / but the girls to look at their mouths in, / to examine their teeth and smiles.
[576] that everything we need / can be obtained from the river.
[577] one just has to know how to find it.

> com seus olhos elétricos minúsculos,
> ligando e desligando e ligando.[578]
> (BISHOP, 2011, p. 106, tradução nossa).

Apesar de inspirar e expirar sal, tudo no rio é doce, "nas profundezas, no seu limo encantado"[579] (*ibid*.). De novo e de novo, quando a lua estiver branca no céu e o rio fizer o som, "como um fogão primus sob pressão – / aquele sussurrar acelerado, alto / como uma centena de pessoas de uma vez – / eu estarei lá embaixo,"[580] (*ibid*.), diz o ribeirinho. Ele, então, avisa que esperará o sinal do coral e do chocalho de casco de tartaruga, um maracá, possivelmente, para:

> viajar rápido como um desejo,
> com seu manto mágico de peixes
> desviando conforme se desvia,
> seguindo as veias,
> as longas veias longas do rio,
> para encontrar elixires.
> Padrinho e primos,
> suas canoas estão sobre a minha cabeça;
> eu escuto suas vozes falando.
> Vocês podem espiar e espiar,
> ou dragar o leito do rio,
> mas nunca, nunca me pegarão.[581]
> (BISHOP, 2011, p. 106-107, tradução nossa).

Nos últimos versos, o enunciador afirma que quando a lua brilhar e o rio estiver deitado sobre a terra, sugando-a como uma criança no peito da mãe, ele sairá para trabalhar: "para te dar saúde e dinheiro. / O boto me escolheu; / Luandinha apoiou."[582] (*ibid*., p. 107). Nessa aventura na mística amazonense, o ribeirinho é representado como um escolhido para tornar-se parte da multidão de bichos e seres encantados do rio; ele é parte e se reconhece no jogo especular com os animais – mesmo sem saber, viajando com eles embaixo d'água. Apesar disso, os bichos não trazem respostas. Eles são buracos em suas tentativas de apreender o mistério das coisas. Buscando, sobretudo, saber mais, o ribeirinho esbarra na impossibilidade e se dobra, de novo, sobre as convenções, sobre os espelhos onde nos vemos,

---

[578] But everything must be there / in that magic mud, beneath / the multitudes of fish, / deadly or innocent, / the giant *pirarucús*, / the turtles and crocodiles, / tree trunks and sunk canoes, / with the crayfish, with the worms, / with tiny electric eyes, / turning on and off and on.
[579] in the deep, enchanted silt.
[580] like a primus pumped up high – / that fast, high whispering / like a hundred people at once – / I'll be there below,
[581] travelling fast as a wish, / with my magic cloak of fish / swerving as I swerve, / following the veins, / the river's long, long veins, / to find the pure elixirs. / Godfather and cousins, / your canoes are over my head; / I hear your voices talking. / You can peer down and down / or dredge the river bottom / but never, never catch me.
[582] to get you health and money. / The Dolphin singled me out; / Luadinha seconded it.

tornando-nos humanos. Mergulhando sozinho no rio, o ribeirinho transpõe essa fronteira, instalando-se em um espaço marcado pelo encontro de saberes, do saber que traz consigo e do saber do outro, da floresta e dos bichos, um conhecimento mitológico e ancestral, mas inacessível. Na observação das criaturas do rio, ele encontra somente um eco de si, desmanchando-se no fluxo de sua própria prática, em que a única certeza é o próprio mistério.

Ainda em **Questões de Viagem**, já na seção "*Elsewhere*" ou "Outros Lugares," Bishop se debruça sobre uma ave: no poema "O Maçarico," *sandpiper* em inglês. De corpo e pernas longos, com asas estreitas, o maçarico é um pássaro migratório, encontrado em quase todas as regiões do planeta, exceto Antártica e desertos muito secos. Com um bico alongado e fino, o maçarico escava terras pantanosas de rios, e areia de praias marítimas em busca de alimento, coexistindo, sem competição, já que captura seu alimento em camadas mais profundas do solo, com espécies de bicos mais curtos. O maçarico cruza e reproduz, geralmente, nas áreas temperadas do hemisfério norte e migra, durante o inverno, para o sul, ocupando, provisoriamente, áreas geograficamente distantes do lugar onde nasce. No poema, o maçarico desconsidera o ruído constante do mar, "e que de vez em quando o mundo está fadado a tremer. / Ele corre, corre para o sul, meticuloso, inadequado, / em um estado de pânico controlado, um pupilo de Blake."[583] (BISHOP, 2011, p. 129, tradução nossa). O mar avança e regressa do seu lado esquerdo e "Ele corre, corre através dela, observando seus dedos"[584] (*ibid*.), focando, particularmente, onde detalhes minúsculos são extremamente importantes, na areia entre seus dedos, drenada rapidamente pelo oceano Atlântico. Com a menção ao poeta inglês William Blake, Bishop evidencia, de novo, a função dos bichos em seu trabalho: abrir à mulher descrente, não religiosa, as portas de uma percepção diferenciada da experiência no mundo, calcada, fundamentalmente na convivência com a instabilidade e a impermanência.

Elizabeth Bishop vê nos bichos uma aceitação tranquila do movimento e das migrações radicais, agravados pela transitoriedade e pela impermanência das coisas que construímos no mundo. Nesse sentido, seus animais são seres acostumados, a partir de Walter (2002, p. 1), a "uma vida entre a desterritorialização e a reterritorialização, o local e o global, o físico e o virtual, o que chamo de entre-condição como experiência vivida," bichos com quem pode aprender a viver no não-lugar. Na estrofe seguinte, a voz enunciativa continua:

> O mundo é um mistério. E depois o mundo é
> minucioso e vasto e claro. E a maré

[583] and that every so often the world is bound to shake. / He runs, he runs to the south, finical, awkward, / in a state of controlled panic, a student of Blake.
[584] He runs, he runs straight through it, watching his toes.

> está mais alta ou mais baixa. Ele não saberia dizer qual.
> Seu bico está focado; ele está preocupado,
>
> procurando alguma coisa, alguma coisa, qualquer coisa.
> Pobre pássaro, ele está obsecado!
> Os milhões de grãos são pretos, brancos, bronzeados, e cinzas,
> misturados com grãos de quartzo, rosa e ametista.[585]
> (BISHOP, 2011, p. 129, tradução nossa).

Habituado a viajar nas costas do planeta, focado nas minúcias do mundo, nos pequenos detalhes, o maçarico, epíteto de Bishop, metamorfoseia-se em outros bichos e adquire, em textos posteriores, uma agência quase humana. No poema "Carta para Dois Amigos"[586] (BISHOP, 2006, p. 113, tradução nossa), por exemplo, escrito para Marianne Moore e Robert Lowell (MILLIER, 1993), publicado somente em ***Edgar Allan Poe and the Juke Box***, Bishop fala sobre o efeito do clima, da chuva incessante sobre a paisagem de Samambaia e sobre o comportamento dos animais, inclusive sobre seu comportamento. A vista da paisagem está cerrada há duas semanas e a estrada está intransitável. Nessas condições, o gato balança as quatro patas e retira-se, em aversão, para a prateleira mais alta do armário; "e os cachorros tem um cheiro terrível de cachorro"[587] (BISHOP, 2006, p. 113, tradução nossa). E ela, a mulher, sente-se enjoada de si mesma, o que, consequentemente, afeta o seu trabalho: "e em algum momento durante a noite / o poema que eu estava tentando escrever / se transforma em preposições: / ens e por cimas e sobres / [acimas e abaixos e para cimas]"[588] (*ibid*.). Ela se pergunta o que está tentando fazer: "Trocar de lugar em uma canoa? / método de composição –"[589] (*ibid*.). Em sua gaiola, o tucano está extremamente irritado: "Tio Sam! Sanzinho! Se cale!"[590] (BISHOP, 2006, p. 113, tradução nossa). Ereto dentro de sua gaiola, o pássaro grita em fúria. A voz enunciativa pede que Maria do Carmo lhe dê um pedaço de carne crua. A gaiola do tucano, nesse caso, é análoga a casa da voz enunciativa; as duas coisas funcionam como representações simbólicas dos limites que experimentamos enquanto sujeitos. Reduzidos pela experiência, limitados, portanto, o que nos salva é o contato com o outro, a tentativa de criar uma ponte para transpor as fronteiras do eu e nos colocar em uma zona fronteiriça, em uma canoa, em direção àquilo que não se tem. Sendo

[585] The world is a mist. And then the world is / minute and vast and clear. The tide / is higher or lower. He couldn't tell which. / His beak is focussed; he is preoccupied. / looking for something, something, something. / Poor bird, he is obsessed! / The millions of grains are black, white, tan, and gray, / mixed with quartz grains, rose and amethyst.
[586] Letter to Two Friends
[587] and the dogs smell awfully like dogs
[588] and sometime during the night / the poem I was trying to write / has turned into prepositions: / ins and aboves and upons / [overs and unders and ups]
[589] Change places in a Canoe? method of composition –
[590] Uncle Sam! Sammy! Shut up!

assim, nos versos seguintes a poeta pede a Marianne Moore que lhe empreste um substantivo; implora para que Robert Lowell lhe dê um verbo, ou para que simplesmente propulsione um movimento para fora do éter, daquela neblina letárgica que é a vida dentro de nossos próprios limites, arraiada pela experiência brutalmente singular e solitária de cada um de nós, espécies.

Na casa, essa área demarcada e já conhecida, não há interlocução, "a bateria do rádio está morta, / e até onde eu sei, Dulles[591] também está"[592] (*ibid*., p. 114). Os sapos, grandes como um chapéu, aproximam-se da casa e param enlutados na soleira da porta, com seus olhos masoquistas. Um caracol enorme, o maior já visto em movimento, desloca-se misteriosamente em direção ao seu destino, derretendo como se fosse um prato branco de jantar. Cansado como a torre de Babel, o caracol carrega nas costas sua casa marrom, vitrificada; ele não tem nenhum dom para línguas, e muito menos para os gestos; ele lembra restos de uma sessão de comunicação com espíritos; ou, no contexto brasileiro, talvez, resíduos de um trabalho de macumba, um *ebó* para o orixá Exu – o senhor das encruzilhadas, que abre as portas e libera os caminhos, permitindo a comunicação entre as divindades de Aruanda e os homens da terra – provavelmente, realizado a fim de reestabelecer a comunicação, circunstancialmente interrompida. Nesse lugar onde não há intercâmbio entre os seres, o tempo passa tediosamente, e o enunciador busca formas de vencer a chateação. Assim, ele conjectura a substituição da ansiedade gerada pela eminente expiração do visto com uma viagem de carro, com pneus em boas condições, mas conclui sem nada mais sobre isso dizer. Na última linha do poema, num trecho apartado à direita, o enunciador se localiza no espaço de um jeito extremamente ambíguo, apontando, por um lado, para o país de onde se importa a castanha do Pará, conhecida como *Brazil nuts* em países anglófonos, por outro, para o país de onde os loucos vêm. Essa segunda possibilidade, surge do uso da palavra *nuts* no plural que, coloquialmente, indica que alguém não tem o juízo no lugar, que está fora de si.

Dessa maneira, se no poema "O Ribeirinho," os bichos e a natureza são representados de forma quase mágica, e mantém uma relação de interpenetrabilidade com o mundo social, revelando o encantamento da poeta com o país, o último texto indicia uma mudança na relação de Elizabeth Bishop com o Brasil que, nos anos que se seguiram, intensificou-se, transformando o país em um espaço cansativo, cheio de preocupações financeiras e celeumas políticas. Há um tipo de esterilidade que desloca, outra vez, seu interesse para outras paisagens. Em uma carta escrita em 10 de maio de 1960 para Howard Moss, a qual só tive

[591] John Foster Dulles foi um político estadunidense responsável, durante a guerra fria, pela celebração de vários tratados internacionais.
[592] The radio battery is dead, / for all I know, so is Dulles.

acesso parcial através de uma biografia, Bishop relata um sonho, indiciando que o desejo de seguir viagem havia reaparecido:

> Na noite passada eu sonhei que havia um estrada estreita que começava na *Tierra del Fuego* e subia direto até o norte, e eu tinha começado a caminhá-la, bem alegremente. – Um grande caixão primitivo de pedra estava sendo carregado nas costas de uma mula ao meu lado, pronto pra mim quando eu me entregasse – o motorista da mula tinha uma dor de dente. (Eu não consigo entender essa parte.)[593] (BISHOP *apud* MILLIER, 1993, p. 316, tradução nossa).

Três anos depois, em 31 de janeiro de 1963, Bishop escreveu uma carta para seus amigos Loren MacIver e Lloyd Frankenberg, da qual também só li um pequeno trecho. No momento em que foi escrita, Lota já havia aceitado o convite de Carlos Lacerda, recém-eleito governador do Estado da Guanabara, para coordenar a construção do Parque do Aterro do Flamengo. Sobre o novo trabalho de sua companheira, Bishop disse: "É tão maravilhoso pra ela,"[594] mas, ao mesmo tempo, isso significa "que eu tente esquecer justo meus sonhos de viagem."[595] (*ibid.*, 320). Junto às evidencias anteriores, esses registros demonstram que o novo contexto tem uma repercussão negativa sobre seus planos e projetos futuros, particularmente sobre seu desejo de movimento. Talvez por isso, em textos posteriores, a representação dos animais se torne mais crua, e passe a ser marcada por uma tensão, por uma convivência angustiada e afastada da realidade. Em "Estação das Chuvas; Subtrópicos,"[596] um conjunto de três poemas em prosa, escritos entre 1965 e 1967, mas somente publicado em 1969, Bishop apresenta um grupo de animais, fora de escala, que se sente inadequado.

Ocupando um mesmo habitat, ressurgem o sapo e o caracol gigantes, e aparece um caranguejo desgarrado, cada um nomeando um dos poemas do conjunto. Os bichos ganham voz, fala e ação, mas, como pontua Walter (2009, p. 118), essas habilidades são mediadas "pelo pensamento e sensação do ser humano." Embora apartados, eles são representados como se estivessem em um mesmo nicho ecológico, revelam a forma como respondem ao ambiente, e também como interagem com os outros bichos, mas a interação é, praticamente, acidental. Há, na verdade, uma ênfase nos mecanismos de defesa que cada bicho desenvolveu para garantir sua sobrevivência, individualmente, e, simultaneamente, permitir a continuação da silenciosa seleção natural, que nos coloca todos em movimento, num devir sem fim.

---

[593] Last night I dreamed there was a narrow road that began at Tierra del Fuego and went straight up north, and I had started to walk it, quite cheerfully. – A large primitive stone coffin was being carried on mule-back alongside of me, ready for me when I gave out – the mule driver had a toothache. (I can't understand that part.)
[594] It is so wonderful for her
[595] that I try to forget my dreams of travel
[596] Rainy Season; Sub-Tropics

No texto "O Sapo Gigante,"[597] fala um batráquio enorme, um sapo cururu, que em inglês é chamado de *giant toad*: "Eu sou muito grande, de longe muito grande. Coitado de mim."[598] (BISHOP, 2011, p. 163, tradução nossa). Os olhos do bicho incham e doem, mas ao mesmo tempo, eles são sua grande e única beleza. Eles veem multidimensionalmente, por cima, por baixo, embora não haja muito para ser visto no meio da neblina que cobre o ambiente, transformando o lugar em um espaço ininteligível. A chuva para e gotículas de umidade se formam sobre seu couro grosso e escorrem pelo seu corpo até alcançarem sua barriga. O sapo, então, imagina que as gotículas devem ser tão bonitas quanto às gotas prateadas de orvalho que ele vê nas folhas. O efeito do deslizamento delas atravessa e relaxa o bicho que, em resposta, sente suas cores mudando, reformulando os padrões de seu tecido epitelial. O animal possui um mecanismo comum em peixes e anfíbios; a translocação do pigmento ou translocação pigmentar, no qual, em resposta a certos estímulos, a concentração do pigmento na pele se modifica, mudando também a coloração e o desenho do epitélio do bicho. Assim, as manchas escuras do couro do sapo estremecem e mudam de forma e de cor, provocando um efeito visual, uma viagem na pele. O sapo, então, muda de lugar, sugerindo que seu movimento se dá em razão de suas sensações no lugar e de padrões do seu desejo:

> Agora eu devo ir para debaixo daquela borda saliente. Lentamente. Pule. Duas ou três vezes mais, silenciosamente. Era muito distante. Eu estou de pé. O líquen é cinza, e áspero para minhas patas dianteiras. Mexa-se. Vire o rosto para fora, é mais seguro. Não respire até o caracol passar. Mas nós vamos viajar os mesmos climas.[599] (BISHOP, 2011, p. 163, tradução nossa).

Como se comandasse a si mesmo, ordenando o que deve ser feito a cada novo instante, o sapo se manda engolir o ar e abocanhar a neblina: "Dê voz, apenas uma vez. Oh como ecoou da pedra! Que sino profundo, angélico eu soei!"[600] (BISHOP, p. 163, tradução nossa). Logo em seguida, o cururu fala de seu modo de viver – engolindo – e se recorda de um evento traumático do passado:

> Uma vez, algumas crianças levadas me pegaram, eu e meus dois irmãos. Eles nos colocaram de novo no chão em algum lugar e, em nossas bocas, colocaram cigarros acesos. Nós não tínhamos opção senão fumá-los, até o fim. Eu pensei que seria minha morte, mas quando eu estava completamente cheio de fumaça, quando minha boca magra estava queimando, e todas as minhas tripas estavam quentes e secas,

[597] The Giant Toad
[598] I am too big, too big by far. Pity me.
[599] Now I shall get beneath that overhanging ledge. Slowly. Hop. Two more or three times more, silently. That was too far. I am standing up. The lichen's gray, and rough to my front feet. Get down. Turn facing out, it's safer. Don't breathe until the snail gets by. But we go travelling the same weathers.
[600] Give voice, just once. O how it echoed from the rock! What profound, angelic bell I rang!

> eles nos deixaram ir. Eu fiquei doente por dias.[601] (BISHOP, 2011, p. 163, tradução nossa).

Logo em seguida, o sapo descreve seu corpo, seus ombros largos como os de um lutador de boxe, mas sem músculos e escuros. Seus ombros são como asas de veneno dobradas sobre suas costas, prontas para serem ejetadas; ao mesmo tempo, esse veneno alado é uma carga e uma vantagem adaptativa. O sapo se imagina lançando um alerta para outro bicho daquele mesmo habitat: "Tenha cuidado, eu sou um anjo disfarçado; embora não letais, minhas asas são perversas. Se eu quiser, o veneno pode esguichar, azul-preto, e perigoso para todos. Fumaça azul-preta subiria no ar. Tenha cuidado, seu caranguejo leviano!"[602] (*ibid*.). Nesse sentido, o sapo se mantém em estado de alerta, permanente, pronto para proteger-se ou para atacar, num movimento que se dobra, invertendo o valor de sua ação; o ataque é uma defesa e a defesa é um ataque, num jogo pela vida no qual sobrevive o bicho mais apto, mais ajustado à seleção que a própria natureza realiza ao longo do tempo, como diria Darwin.

Curiosamente, o mesmo bicho ilustra um dos primeiros livros de viajantes sobre o Brasil – ***Historia Naturalis Brasiliae***, escrito em Latim pelo holandês Guilherme Piso, a partir de registros feitos em uma viagem para o Brasil na primeira metade do século XVII, e a partir de anotações de George Marcgraf, H. Gralitzio e de João de Laet. Lançado em 1648, o livro de Piso foi dedicado ao conde Maurício de Nassau que, no período compreendido entre 1637 e 1644, governou o Brasil Holandês, hoje equivalente à parte mais oriental da região Nordeste, incluindo uma área que se estende do atual Estado de Sergipe até o Estado do Maranhão. Segundo Piso, repercutindo crenças locais, o sapo-curucu, nativo da América, é um dos bichos mais venenosos da região, sendo capaz de excretar veneno a partir de glândulas em suas costas. Junto com a cana de açúcar, em cujo plantio era introduzido para controlar pragas, o sapo-cururu se espalhou pelo mundo, sendo encontrado atualmente em quase todos os continentes, da Austrália, na Oceania, ao Japão, na Ásia, passando por países Europeus, assim como por pequenas ilhas do pacífico, além das Américas Central e do Sul.

Em "Contribuição ao Estudo dos Batrachios," os médicos Brazil e Vellard (1926, p. 2), discorrem sobre o bicho, retomando trechos de ***Historia Naturalis Brasiliae***, suscitando seu uso por "feiticeiros," no período colonial, para a preparação de um pó venenoso, que

---

[601] Once, some naughty children picked me up, me and two brothers. They set us down again somewhere and in our mouths they put lit cigarettes. We could not help but smoke them, to the end. I thought it was the death of me, but when I was entirely filled with smoke, when my slack mouth was burning, and all my tripes were hot and dry, they let us go. But I was sick for days.

[602] Beware, I am an angel in disguise; my wings are evil, but not deadly. If I will it, the poison could break through, blue-black, and dangerous to all. Blue-black fumes would rise upon the air. Beware, you frivolous crab.

misturado aos alimentos, ocasionava a morte através "de dores violentas, acompanhadas de inflamação da garganta, de perturbações visuais, dispneia, vômitos, diarreia, convulsões e delírios." Dessa forma, o sapo é também um símbolo localizado dos conflitos, inclusive epistêmicos, entre os povos que formaram o país: o português colonizador e os povos nativos, ou entre esses e as populações trazidas da África. O sapo-cururu é, portanto, historicamente associado ao país e a seu conturbado processo de formação. Embora não tenha encontrado registro de que Bishop tenha lido o livro, acredito que essa recorrência não é mera coincidência; ela se aproxima de seu estilo e método que, via de regra, propõem um diálogo no tempo, e em rede, nesse caso, com outras representações da natureza não só do Brasil.

No segundo poema desse conjunto, surge "O Caranguejo Desgarrado," abrindo o texto com enunciados que poderiam ser expressões da poeta, estrangeira, muitas vezes deslocada, e já insatisfeita com o país: "Aqui não é a minha casa. Como vim parar tão longe da água? Deve ser para lá."[603] (BISHOP, 2011, p. 163, tradução nossa). Provavelmente motivada pelas implicações do novo trabalho de sua companheira, pela problemática apontada no artigo "Na ferrovia chamada encanto," e também pelo desejo de cumprir sua sina, o fato é que nesse período, principalmente a partir de 1965, Bishop começa a passar mais tempo longe do Rio e de Samambaia (MILLIER, 1993). Muitas vezes, a poeta viajou sozinha e Ouro Preto, em Minas Gerais, transformou-se em um destino recorrente. Em uma carta enviada para sua médica e amiga Anny Baumann, escrita em 08 de fevereiro de 1965, por exemplo, na qual menciona estar trabalhando no fatídico artigo para a revista dominical do *N. Y. Times*, Bishop dá outros indícios do efeito negativo que a cidade começou a ter sobre ela: "Passei mais duas semanas fora [em Ouro Preto] [...] e voltei me sentindo 100% melhor, no mínimo."[604] (BISHOP, 1995, p. 473, tradução de Britto). Retomando o poema, o crustáceo também não se sente parte do fragmento de espaço onde se encontra; uma superfície lisa, macia e estranha.

Nela, de qualquer forma, o caranguejo "cor de vinho, de tinta"[605] (Bishop, 2011, p. 163), este último adjetivo escrito no original já em português, levanta sua pata direita amarelo-açafrão "como uma bandeira,"[606] e afirma: "Eu sou asseado e elegante; eu me movo com grande precisão, inteligentemente manejando todas as minhas patas amarelas menores. Eu acredito no oblíquo, na abordagem indireta, e eu mantenho minhas emoções para mim

[603] This is not my home. How did I get so far from water? It must be over that way somewhere.
[604] I stayed away [at Ouro Preto] over two weeks... and returned feeling 100% better, at least.
[605] Color of wine, of tinta.
[606] Like a flag

mesmo."[607] (*ibid*., p. 164), diz o bicho. Apesar da aparente confiança, o caranguejo está perdido e sente o desconforto: "Mas nesta superfície estranha, lisa, eu estou fazendo barulho demais. Não fui feito para isto. Se eu manobrar um pouco e ficar de olho atento, hei de reencontrar minha poça. Cuidado com minha garra direita, passantes!"[608] (*ibid.*). O uso da palavra passante para definir os outros animais revela o tipo de vínculo que o bicho mantém com o fragmento de espaço, transformando-o em não-lugar, onde as relações são transitórias e circunstanciais. O caranguejo, então, conclui: "Esse lugar é muito duro também. A chuva parou e está úmido, mas não está molhado o suficiente para eu me satisfazer."[609] (*ibid*.).

Posteriormente, o decápode descreve seu corpo, destacando seus pequenos olhos e sua casca dura e justa. Ele fala de sua poça, da qual se perdeu. Ela é cheia de pequenos peixes translúcidos, cujos olhos são as únicas partes indecifráveis, opacas, piscando para ele; os peixes são ágeis e difíceis de pegar, mas o caranguejo os agarra rapidamente, devorando-os completamente. Nesse encontro brutal entre animais, o caranguejo vive uma experiência semelhante à experiência do pescador do poema "O Peixe" e, portanto, é colocado no mesmo continuum ético, derrogando o clássico binarismo de base religiosa e antropocêntrica que separa o homem dos outros animais; o caranguejo, como o pescador, tenta capturar o outro, apreendê-lo, mas não supera o mistério. A partir de Calarco (2008), em seu ***Zoographies***, Bishop, em sentido derridiano, repensa a distinção entre os seres em bases não hierárquicas e não binárias, jogando-nos todos em uma mesma aporia, num jogo significante sem saída, no qual nos constituímos em contato com o outro, mas em outro, em um processo atravessado por um não-saber fundamental, um perpétuo deslizar para dentro do desconhecido. Como pontua Flusser (2012, p.180), isso se dá porque "podemos até um limitado grau penetrar no mundo dos chipanzés ou gorilas, e eles no nosso. Mas estamos longe de uma real e frutífera comunicação entre as espécies, ao menos no sentido em que usamos a palavra 'comunicação.'"

Sendo assim, voltando ao poema, de longe, o caranguejo vê o caracol e se pergunta o que é aquele monstro, "como uma nuvem amarela, sufocante e quente"[610] (BISHOP, 2011, p. 164, tradução nossa). Tocado nas costas pelo caracol, o caranguejo se pergunta o que ele está fazendo, e afirma que, levantando sua pata direita, assustou o molusco para longe. Deixando dúvidas sobre a real ocorrência desse contato, o crustáceo diz que o caracol finge que nada

---

[607] I am dapper and elegant; I move with great precision, cleverly managing all my smaller yellow claws. I believe in the oblique, the indirect approach, and I keep my feelings to my*self*.

[608] But on this strange, smooth surface I am making too much noise. I wasn't meant for this. If I maneuver a bit and keep a sharp lookout, I shall find my pool again. Watch out for my right claw, all passersby!

[609] This place is too hard. The rain has stopped, and it is damp, but still not wet enough to please me.

[610] like a yellow cloud, stifling and warm?

aconteceu: "Eu o cercarei. Ele ainda está fingindo que não me vê. Fora do meu caminho, Oh monstro. Eu possuo uma poça, todos os peixes que nadam nela, e todos os insetos escorregadios que cheiram a maçã podre."[611] (*ibid*.). Numa conversa consigo mesmo, o caranguejo encoraja o gastrópode repugnante a animar-se e diz que tocará sua concha, sua parede isolante, mesmo acreditando que ele jamais saberá desse contato, já que está isolado e fechado em sua casa. No último parágrafo desse segundo poema, o crustáceo continua sua conversa interior e afirma que não quer proximidade com o sapo-cururu mal-humorado:

> Imagine, no mínimo quatros vezes maior que eu e mesmo assim tão vulnerável... Eu poderia abrir sua barriga com minha pata. Você me encara e incha, um cão de guarda perto da minha poça; você faz um barulho alto e oco. Eu não ligo para esse tipo de estupidez. Eu admiro compressão, leveza, e agilidade, todos raros nesse mundo frouxo. [612] (*ibid*.).

Num mundo no qual a fala do outro é incompreensível ou é um ruído desagradável, os bichos vivem dilemas demasiadamente humanos, enquanto encontram formas de garantir sua sobrevivência. Para Flusser (2012, p. 180), diante da impossibilidade de diálogo:

> Nós reagimos ao fracasso da comunicação com o fluxo da vida através de presunção (*Überhebung*). Nós empurramos a culpa para as outras espécies e nos autopromovemos. Nós afirmamos que as outras espécies não podem nos compreender, pois se encontram muito profundamente abaixo de nós. Disfarçamos nossa frustração por meio do desprezo de todas as outras espécies. Sim, nós chegamos ao ponto de proclamar um abismo, não apenas gradativo, mais principal, entre nós e todos os restantes seres vivos.

Nesse sentido, os bichos desnudam o bicho homem, colocando-nos diante de nossa própria humanidade, afrontando-nos com aquilo que não queremos ser – bichos, como os outros bichos, também "capazes de resposta," o que nos coloca em um jogo relacional "de intra-ação através do qual os entes, sujeitos e objetos, passam a existir." (HARRAWAY, 2011, p. 30). O desconforto do caranguejo é o de quem estranha, de quem desconhece o lugar no qual está inserido, mas também de quem se adapta a superfície, e observa outros bichos, crente que, mesmo que eles sejam absurdamente estrangeiros, absolutamente outros, pode-se tentar estabelecer a intercomunicação, rompendo a crosta entre as espécies, e, em Bishop, também entre as pessoas; mesmo que nem sempre se consiga encontrar uma língua comum,

---

[611] I'll skirt it. It's still pretending not to see me. Out of my way, O monster. I own a pool, all the little fish that swim in it, and all the skittering waterbugs that smell like rotten apples.

[612] Imagine, at least four times my size and yet so vulnerable... I could open your belly with my claw. You glare and bulge, a watchdog near my pool; you make a loud and hollow noise. I do not care for such stupidity. I admire compression, lightness, and agility, all rare in this loose world.

capaz de transformar a conversação fantasiada em realidade. Desse modo, os primeiros versos dessa parte do texto, citados mais acima, são expressões de uma subjetividade que se constitui e existe em diálogo ou na tentativa de diálogo com o que está fora e também dentro de si, em permanente processo de des-re-territorialização. Assim, a necessidade de não fazer muito barulho, de aceitar o desconforto, de manter-se atento, vivo, em movimento, é também parte do esforço de manutenção de uma crença que Elizabeth Bishop nunca abandonou, ou melhor, nunca deixou de presumir – a possibilidade de reencontrar um lugar, onde quer que ele seja.

Símbolo de câncer, no zodíaco, o caranguejo representa a soleira da porta através da qual se sai de um mundo sem forma e se entra no mundo das formas, do desconhecido para o conhecido, e vice e versa (CIRLOT, 2001). Enquanto espécie, a princípio não existe possibilidade de desgarramento para esse bicho, já que ele não vive em grupo e é, em quase todas as suas variações, um crustáceo que migra da terra para água, da água para terra, em função do ciclo reprodutivo. Adulto, o caranguejo deixa a terra e entra na água, onde deposita seus ovos, retornando ao solo quando a fase reprodutiva se encerra; os filhotes, quando suficientemente desenvolvidos, saem da água e passam a habitar a terra ou zonas alagadiças de mangues, e também se sujeitam ao mesmo reajustamento ao meio. Ademais, o caranguejo vive anualmente a ecdise, um processo popularmente chamado de muda, no qual a epiderme subjacente à carapaça se descola e um novo exoesqueleto, mais adequado ao seu tamanho, é produzido. Assim, de tempos em tempos, o caranguejo sai de dentro de sua armadura e ajusta seu corpo a uma nova estrutura que permite sua expansão e crescimento. Esses processos continuam, permanente e simultaneamente, ao longo da vida; a cada eclosão, um novo ciclo se inicia, assim como o lugar em Bishop, que existe enquanto busca, movimento, e desejo.

No terceiro poema de "Estação das Chuvas; Subtrópicos," "O Caracol Gigante" reaparece. A chuva para e ela sai para comer. A cachoeira fará aquele som toda à noite. O molusco reflete sobre seu corpo; do tamanho de um prato de jantar. Ele anda como um fantasma, quase sem tocar o chão: "Eu sou pesado, pesado, pesado"[613] (BISHOP, 2011, p. 164, tradução nossa). Embora pareça se mover com uma misteriosa facilidade, seu movimento requer um esforço volitivo enorme; ultrapassar pequenas pedras, pequenos gravetos e até as folhas da grama é uma tarefa muito difícil: "Retrair-se é sempre melhor"[614] (*ibid.*). O caracol se pergunta o que aconteceria se ele caísse na água e observa a paisagem, a umidade da chuva, e a névoa envolvendo as pedras do morro. Pensando na bruma que parece deslocar-se morro abaixo, o gastrópode se diz incapaz de descer as escarpas da parede de pedras, e também de

[613] I am heavy, heavy, heavy.
[614] Withdrawal is always best.

subi-las. Ele nota que o sapo é tão grande quanto ele, o que horroriza os vizinhos. Ele nota os olhos do cururu suplicarem seu amor. Ele para e descansa, pergunta o que é a batida na sua concha e ele mesmo se responde: "Nada. Vamos continuar."[615] (*ibid*.). Novamente, ele pensa sobre seu corpo, como se mexem suas laterais, ritmicamente, quase acima do chão, de frente para trás, como um rastro de um navio na água: "o rastro de um navio, água branco-cera, ou uma massa de gelo derretendo."[616] (*ibid*.). Seu rastro escurece com o tempo; "uma adorável fita opalescente. Eu sei disso!"[617] (*ibid*.). Esse aspecto espectral do caracol demonstra sua inacessibilidade, e ao mesmo tempo rompe com o tempo presente e também com o passado, deixando somente um rastro de sua presença, um eco, entre o que foi e o que poderá ser.

Sua cabeça cega de touro é uma máscara cretense degenerada, com chifres que não podem atacar. Suas mãos são, na verdade, as laterais de sua boca. Nesse corpo esquisito, o caracol se alimenta pressionando a terra com os lábios, sugando-a fortemente: "Eles pressionam a terra e sugam-na forte."[618] (ibid.). Talvez isso seja feito na tentativa de agarrar, de aproveitar aquilo que em "Poema," Bishop descreveu como sendo: "– o pouco que ganhamos de graça, / o pouco que o mundo nos confere. Pouco, mesmo."[619] (BISHOP, 2012, p. 361, tradução de Britto). Desorientado, num mundo ao qual não pode se agarrar, o caracol se volta para si: "Ah, mas eu sei que minha concha é bonita, e alta, e esmaltada, e brilhante. Eu a conheço bem, embora nunca a tenha visto. Seu lábio branco curvado é do mais requintado esmalte. Por dentro, ela é tão macia quanto à seda, e eu, eu a ocupo perfeitamente."[620] (BISHOP, 2011, p. 165, tradução nossa). Mesmo o caracol, para si mesmo, é um grande mistério, ecoando dúvidas e inseguranças, fundadas na ilusão do conhecimento: "Mas ah! Eu sou muito grande. Eu sinto. Coitada de mim." (*ibid*.). Nas últimas linhas do texto, o gastrópode, provavelmente da espécie *megalobulimus grandis*, endêmica do Brasil, mas atualmente em risco de extinção provocado pelo avanço do caramujo-gigante-africano, afirma sua crença na possibilidade de encontrar um lugar seguro, mas, paradoxalmente, embala seu sono com o som do movimento da água, com o ruído da cachoeira atravessando sua concha esmaltada:

> Se e quando eu alcançar a pedra, eu devo entrar em alguma brecha lá para passar a noite. A cachoeira abaixo vibra através da minha concha e do meu corpo a noite

[615] Nothing. Let's go on.
[616] the wake of a ship, wax-white water, or a slowly melting floe.
[617] a lovely opalescent ribbon. I know this!
[618] They press the earth and suck it hard.
[619] – the little that we get for free, / the little of our earthly trust
[620] Ah, but I know my shell is beautiful, and high, and glazed, and shining. I know it well, although I have not seen it. Its curled white lip of the fines enamel. Inside, it is as smooth as silk, and I, I fill it to perfection.

> inteira. Nesse pulsar estável eu posso descansar. A noite inteira eu vou ser como um ouvido adormecido.[621] (*ibid.*).

A partir de Derrida, a vibração da água e o rastro do caracol evocam o movimento da *différance*, que anuncia e difere ao mesmo tempo. Eles revelam uma passagem, um já-lá (déjà-la), marcante no trabalho de Bishop, que impede a realização absoluta, a completude, impossibilitando, simultaneamente, a origem pura e também o fechamento da trajetória de devir (DEÂNGELI, 2008); em outros termos, impedindo o reencontro com Deus, e com o paraíso perdido (FLUSSER, 2008). Nesse sentido, como nota Jarraway (2015, p. 4) em uma análise de Wallace Stevens, de quem Bishop sabia vários poemas de cor, há uma força de "*chao-errancy*," empurrando as coisas para o desconhecido, fazendo-as ressoarem na e através da distância, sempre escapando dos predicados e das tentativas de definição. Não há, portanto, finalização do processo, mas uma incessante produção, um ininterrupto e frutífero caminhar, no qual se "olha através da realidade para focar em algum outro lugar"[622] (BRAIDOTTI, 2011, p. 234), deixando somente um traço, revelando apenas pequenas transições, de um para outro ponto. (JARRAWAY, 1993). Como a evolução dos seres vivos, a vida acontece de forma sedimentar, relacionando-se a camadas que se sucedem, das quais emerge um rastro, uma vontade que retorna de novo e de novo, e que é, para Flusser (2008, p. 160), o próprio autor: "o autor é a vontade," igual, no entanto, diferente, empurrando-nos para dentro do abismo, em uma queda "que nos funde completamente com o diabo" (*ibid.*, p. 27).

Através dos animais, portanto, Bishop se alia ao diabo, aquilo que simplesmente é, sem amarras, consorciando-se a tudo que tende a preservação do mundano, da vida mesmo, no tempo, que é sustentado pela força do caos; "a evolução da vida não passa da evolução da encarnação do diabo" (*ibid.*, p. 24). Os bichos, assim, revelam o caos do mundo e nos convidam a aceitar o desconhecido, reinstituindo o mistério e o segredo das coisas. Dessa maneira, a proteção e a tranquilidade do sono são encontradas na brecha, na fenda, que abre o monolítico e permite que ele seja penetrado por outros estímulos, instalando o caracol no meio "do fogo cruzado," "entre a tristeza" estéril da pedra e "a luxúria" daquilo que está além, "ambas em procura desesperada de uma fé salvadora" (*ibid.*, p. 19). Eles abrem as portas de nossa percepção à multiplicidade infinita da experiência, provocando um movimento interno em direção à desterritorialização, que nos liberta, mas é, ao mesmo tempo, reaprisionado,

---

[621] But O! I am too big. I feel it. Pity me. / If and when I reach the rock, I shall go into a certain crack there for the night. The waterfall below will vibrate through my shell and body all night long. In that steady pulsing rest. All night I shall be like a sleeping ear.

[622] look through reality to focus elesewhere

desencadeando um novo esforço de emancipação. Os animais constituem mais um posto intermediário, entre a renúncia da realidade e o faz de conta da fantasia. Dessa maneira, a poeta evita que o mundano, seus fenômenos, seja dissolvido e salvo (*ibid*.), conservando-o dentro do tempo, num processo que revela sua própria vontade, explodindo a casca da ilusão:

> Tudo que é, e tudo que foi, e tudo que será, e tudo que pode ser, é nossa vontade. Ser, e vir-a-ser, e poder-ser, são formas da nossa vontade. Tudo parte da nossa vontade, e tudo para ela retorna. Tudo que acontece, e tudo que se passa, acontece e passa-se dentro da nossa vontade e em virtude da nossa vontade. Num movimento excêntrico a vontade cria o mundo. Num movimento concêntrico a vontade conhece o mundo. Nesse conhecimento a vontade descobre-se a si mesma no fundo do mundo. (FLUSSER, 2008, p. 159).

Três anos antes de sua morte, em um rascunho de um texto escrito para a cerimônia em que recebeu o prêmio *Books Abroad* / *Neustadt International Prize for Literature* de 1976, Elizabeth Bishop disse: "Toda minha vida eu vivi e me comportei de modo muito parecido com o pássaro maçarico – simplesmente correndo pelas bordas de diferentes países e continentes, 'buscando alguma coisa.'"[623] (MILLIER, 1993, p. 517, tradução nossa). Mesmo elegendo o maçarico, o caranguejo e o tatu, no entanto, assim como o próprio caracol, também podem ser compreendidos como metáforas, identificações quase totêmicas para sua subjetividade ensimesmada, protegida por uma casca grossa protetora, mas insatisfatória; uma armadura criada para existir num mundo maravilhoso, mas ao mesmo tempo hostil, no qual qualquer gesto pode se desdobrar em catástrofes de proporções imprevisíveis. Como Dorothy em **O Mágico de Oz** e seus amigos fantásticos, o Leão Medroso, o Espantalho e o Homem de Lata, ou ainda como em **Alice no País das Maravilhas**, interagindo com animais gigantescos, desproporcionais, Bishop não somente se vê nos bichos, mas se associa a eles e constrói uma fauna própria, apontando para a necessidade de aprendermos a lidar com os outros animais, humanos e não humanos, num exercício de aproximação do outro que é, fundamentalmente, outro, e, portanto, sempre já nos escapa – colocando um fim, um limite, no próprio homem, fazendo eclodir o apocalipse dos bichos e a hecatombe do antropoceno. Essa prospecção se dá, sem jamais restituir o lugar do homem, o lugar dos bichos, expondo, ostensivamente, o desencaixe, comum dos seres, sempre proejtando, em algum lugar, um bom-lugar, um *somewhere*, a felicidade, a possibilidade de um lugar de acolhimento, tranquilo e agregador, onde o sonho, o desejo, a realidade, a natureza, o espaço, o lugar, e o tempo se encontrem.

[623] All my life I have lived and behaved very much like [the] sandpiper–just running down the edges of different countries and continents, 'looking for something'.

5 UM PORTO POSSÍVEL

A "estória" que apresentei nesta tese não é, obviamente, real, nem muito menos a que seria contada pela própria escritora; ela seria provavelmente mais sutil, menos afirmativa, mais ambígua, insistindo na exatidão de tudo o que de fato aconteceu e, simultaneamente, no reconhecimento de que a literatura faz suas próprias exigências, e que a memória é falível, resultando num todo compósito que é, mas não exatamente. Contudo, o mito pessoal aqui desvelado, através desse esforço de aproximação, traça linhas coesivas da geografia de sua imaginação, constantemente marcada pela emergência de um mesmo de novo, caracterizado por recorrências que apontam para uma relação disfórica com o meio imediato, com o ambiente vivido. As recorrências de sua estória de si, de seu mito pessoal, transformaram a poeta em uma habitante do não-lugar, impedindo-a de encontrar, de retornar ao paraíso perdido, mantendo-a sempre distante do conforto, da tranquilidade, e da proteção que todos buscamos encontrar. A aparição desses vestígios constitui uma dimensão não dita e não escrita de sua subjetividade, que, de acordo com Jarraway (1998), para ser compreendida, exige um retorno à sua infância e juventude; um retorno àquele lugar do Canadá, cuja influência é profundamente constitutiva de sua identidade e cuja perda é uma instância implícita de seus poemas e de sua própria subjetividade espectral. Esse retorno deve se dar ainda para uma postura pessoal em todos os lugares, já que é como estrangeira, mesmo quando em seu país de nascimento, que a poeta encontra a rede simbólica necessária para contar seu mito pessoal, reforçando sua condição crônica de deslocada, de *gauche*, de *queer*.

Essa instância subentendida de seu trabalho participa de um conjunto de tentativas de criar lares alternativos, evidenciando que a poeta, em face das dificuldades inerentes ao lugar, ao espaço imediato, ao meio vivido, reabraça, insistentemente, o deslocamento como estratégia de sobrevivência, como desvio possível, expondo a tensão dialética que se estabelece entre: mobilidade e estase; autonomia e coletividade, individualidade e grupo, superada, no seu caso, pela constante reassunção da mudança e da evasão das certezas, dos lugares, num fluxo que a recoloca, continuamente, no olho do furacão, no não-lugar; sempre em busca de um outro pouso, ausente, afastado, e utópico, mas, talvez, disponível em outra parte do espaço-mundo. Essa relação alterada com o lugar parece associada à figura materna, já que o oco que se encontra no lugar da relação com a mãe evidencia uma carência tirana, motivadora de suas incursões no espaço, de suas associações com o sonho, e com o desejo de reencontrar, o que, acreditava, nunca ter tido – falta só aclarada no encontro de um retrato ao

contrário na infância de Helena Morley, em **Minha vida de menina**, que desenha, com precisão, a ideia de lugar, de *isolat*, ilusão cada vez mais frágil no mundo contemporâneo.

A reelaboração de sua estóra se insere, portanto, em um processo inacabado de integralização da perda, que revela, paralelamente, estratégias de manutenção da relação com o objeto amado, principalmente por afirmar, não a casa, mas o espaço aberto como mais acolhedor – o espaço que ocupava na convivência apartada com a mãe emocionalmente instável. Em **Luto e Melancolia**, publicado originalmente em 1917, Freud (2010) observa que a experiência da perda de um objeto amado, a mãe, por exemplo, ou da abstração que ocupa sua posição – a casa, o lugar – pode ter como resultado um estado de melancolia, no qual a perda é de natureza ideal e o objeto não morre verdadeiramente. Inconscientemente, incorpora-se a si o objeto amado, através de uma identificação narcísica com ele, que garante a manutenção da relação amorosa, eliminando, assim, o risco de perdê-lo. Para Freud (2010, p.141), instaura-se um conflito de ambivalência, que é ou constitucional, "próprio de todo vínculo amoroso desse Eu, ou nasce das vivências ocasionadas pela ameaça da perda do objeto." Essa ambivalência promove várias lutas no inconsciente (região dos traços mnemônicos das coisas) em torno do objeto; o amor luta para manter a posição libidinal, enquanto que o ódio luta para desarticulá-la, estabelecendo um dinâmica caracterizada pela repetição da perda ideal do objeto, pela ambivalência e pela regressão da libido para o Eu, garantindo o prazer na recompensa sádica, na brincadeira dolorosa entre o prazer e o sofrimento. Desse modo, através desse rodeio, o melancólico vinga-se de objetos originais mantidos em uma relação de identificação narcísica, vingando-se, dessa forma, de si mesmo.

Em certo sentido, a poeta incorpora a figura da mãe a si mesma e pune-se para puni-la (KRISTEVA, 1989), estabelecendo uma dinâmica que acompanha suas articulações literárias, cujas principais marcas são sua permanente insegurança e angústia, a recusa de pertencer ao lugar, e a adoção da condição de dissidente. Voltar para casa, reterritorializar-se, é simbolicamente matar a própria mãe, pondo um fim na dinâmica que garante a manutenção da relação com o objeto amado. Assim, estar no mundo, é estar em casa, estar em busca da continuidade com o outro, ambos ligados pelo fluxo, pelo movimento, pela carência permanente do paraíso, em uma associação intricada com o diabo (FLUSSER, 2008). Desse modo, a estória contada começa num oco, um vazio transformado em ponto de partida; é fragmentada, e a permanência nos espaços representados é, geralmente, curta e caracterizada por deslocamentos físicos e evasões psicológicas recorrentes, num esforço de (re)encontro, em algum ponto do espaço, com um lugar de acolhimento, um *isolat*, idílico, mas talvez

possível. Há, portanto, diversas quebras na linearidade que desencadeiam um movimento, sem início e sem fim, uma linha de devir, que, na literatura norte-americana, encontra seu cerne em ***Plato; or the philosopher*** de Emerson, publicado em 1850, para quem a criatividade não é encontrada em casa, nem muito menos na viagem, mas na transição de um ponto para o outro.

Bishop, assim, habita a transição, um topos do seu trabalho e do seu jeito de viver, já que, em seu tornar-se, experimenta repetidamente a remoção, de um para outro canto de mundo, adotando, eventualmente, o próprio deslocamento como morada; passa, não a ser retirada do lugar, mas a optar pelo movimento, encontrando no trânsito um alento que a protege do contato implacável com a dor da intimidade, e garante um distanciamento protetor e a possibilidade idílica de, a qualquer momento e em qualquer lugar, encontrar de novo um novo porto. No movimento, a poeta é sempre surpreendida pela redescoberta de sua própria condição, já que está sistematicamente tendo que reinventar-se, que recriar-se dentro de outra realidade, em outra relação. Nesse jogo de reconstrução, ela foge de um passado marcado pela dor e pelo desconforto de não sentir-se, com raras exceções, em casa, e assume como tarefa o desejo de lar, a vontade de encontrar seu lugar no mundo, unindo suas elucubrações a partir dos mesmos elementos coesivos; do mesmo desejo de unir-se simbioticamente com o mundo, vivendo, consequentemente, num entre-lugar, num entrecruzamento caracterizado pela confluência gongórica das forças da natureza, do mundo social, do tempo e, ainda, do espaço.

Na fabulação de sua estória, seus textos se abrem para uma infinidade de possibilidades, multiplicando ideias e associações, numa tentativa de capturar a mente em funcionamento, assim como suas moradas captam o mundo em movimento. Como pontua Przybycien (2015, p. 63), para entender a poética de Elizabeth Bishop, e também suas casas, eu diria, é importante "conhecer o lugar em que se situa na tradição poética anglo-americana." A poeta cresceu, destaca Przybycien, em uma época marcada pelo modernismo de T. S. Eliot, para quem, em seu ***Tradition and the Individual Talent***, a poesia é definida como "uma concentração, e uma coisa nova resultante da concentração de um grande número de experiências que para a pessoa ativa e prática, não pareceriam sequer experiências; é uma concentração que não acontece deliberada ou conscientemente."[624] (ELIOT, p. 52, tradução nossa). De Eliot, segundo Przybycien (2015, p. 65), Bishop herda "um ideal estético elitista, inspirado nas grandes obras da civilização ocidental, tidas como realizações máximas da humanidade." Contraditoriamente, entretanto, ela insiste, como William Carlos Williams, no

[624] a concentration, and a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all; it is a concentration which does not happen consciously or of deliberation.

cotidiano, nas coisas que a cercavam como fonte de inspiração, na tentativa de "criar algo novo a partir de experiências particulares, localizadas, de cultura" (*ibid*., p. 67), destacando, particularmente, a fauna, a paisagem e a geografia na elaboração de seus textos. Ademais, de Marianne Moore, Bishop auferiu um senso de "observação aguçada do mundo circundante, uma atenção a detalhes e a utilização de símiles surpreendentes para descrevê-los enquanto mantém um tom natural, quase prosaico" (*ibid*., p. 66) em suas elucubrações literárias.

Dessa maneira, em seus textos, há um encontro de tendências que reverbera um "espírito dividido (utilizando uma metáfora da arquitetura) entre as austeras linhas retas da Nova Inglaterra calvinista que a moldaram e as curvas e volutas do barroco brasileiro que a atraíram irresistivelmente" (*ibid*., p. 69), organizadas em torno da tentativa de descrever experiências empíricas, adicionando, a elas, o efeito da passagem do tempo e do movimento, que as altera num movimento elíptico e ascendente, em direção ao sonho. Além dos poetas estadunidenses supracitados, é importante mencionar que Elizabeth Bishop também realiza trocas simbólicas e de influências com poetas e escritores brasileiros, principalmente com: Carlos Drummond de Andrade, sua posição *gauche* e seu trabalho com a memória, que certamente influenciou a realização de seu livro **Geografia III**; João Cabral de Melo Neto, e sua palavra-diamante, lapidada; Manuel Bandeira, Clarice Lispector, e vários outros artistas tupiniquins também contribuem para a elaboração de sua poética. E, além deles, com poetas franceses; mexicanos, como Octavio Paz; chilenos, como é o caso de Pablo Neruda, a quem conheceu no México, e etc., num jogo que recupera seu próprio lugar no mundo – a relação entre o aqui e as redes mundiais que submetem, implacavelmente, todos os cantos e seres.

Essa problemática materializa, em Bishop, um tipo de Guerra Fria que, segundo Epstein (2006), eiva a cultura norte-americana pós década de 1950 de uma atmosfera de contenção, dirigida pelo desejo de soterrar energias desgovernadas e compromissos. Em outros termos, obsecada com a necessidade de existir individualmente, e, ao mesmo tempo, com os efeitos da conformação ao grupo, a literatura de Elizabeth Bishop promove um retorno ao pragmatismo de Ralph Waldo Emerson, caracterizado pelo tropo do abandono, ou pelo que Epstein chama de poética do afastamento, através da qual a vida só é maravilhosa se for articulada em função do abandono sistemático do acumulado do passado em prol das possibilidades ilimitadas do porvir – viver, assim, é partir, recomeçar, num processo que, como adverte Castro (2015, p. 27-28), em **Metafísicas Canibais**, "sempre termina por corroer e fazer desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade," as mais resistentes paredes e muros, recontando o drama da relação, o drama de estar no mundo, exposto ao tempo, e as

dinâmicas do espaço, em contato com outros que também vivem o drama moderno, contemporâneo, a epopeia perigosa de viver sem chão, *bodenlos*, como diria Vilém Flusser.

Quando questionada por Ashley Brown[625] se achava ser necessário ao poeta ter um mito, cristão ou qualquer outro, sustentando seu trabalho, Bishop respondeu que isso depende; é necessário ter algo que o sustente sim, mas que não necessariamente isso deve ser consciente, e se disse pouco interessada no assunto, já que não cogitava realizar uma obra de grandes proporções: "Algumas coisas não precisam ser grandes para serem boas," disse a poeta. O professor e a poeta partem da ideia de mito como crença, verdade externa, não percebendo que, agarrar-se a si mesmo, fincar o pé em uma posição, mesmo que esta posição seja o próprio movimento, requer também um tipo de construção mitológica. No mundo moderno, contemporâneo, o papel das referências individuais se aguça, já que, como se vive e se transita por muitos cantos, ninguém nunca se ajusta, completamente, aos determinantes da ordenação de um só fragmento do espaço. Assim, nossas referências, mesmo inconscientes, também se constituem enquanto uma forma de fundação de nossas articulações, participando da construção do mundo e, simultaneamente, da construção da nossa individualidade. No trânsito, experimentando um constante processo de readaptações, os códigos "perdem seu estatuto de pureza e pouco a pouco se deixam enriquecer ou se enlouquecer por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções," como diz Silviano Santiago (2000, p. 16), reformulando, paulatinamente, o modo de viver, de ver, e de habitar o mundo, transformando-nos, drasticamente, em um outro-mesmo sempre e nunca cambiante, até o fim.

Conforme Hall (2013), pode-se dizer que Elizabeth Bishop adota a condição de ser traduzido; de ser transferido entre fronteiras, já que seu processo de formação identitário é atravessado por várias culturas, várias casas, vários lugares, que permanecem, mesmo ausentes, interferindo em suas relações com o espaço-tempo presente, dando voz a um potencial desconhecido do eu, do mundo, das formas de vida, através da experiência do desprendimento e da imprevisibilidade. Sendo assim, ao mesmo tempo em que adquire novas regras e valores, a poeta tenta uni-los num processo que reforça o seu não pertencimento e sua insatisfação, produzindo uma autoimagem sempre deficitária, incompleta e inadequada frente ao que acredita ser esperado. Em busca de um bom-lugar, projeta-se em um movimento de prospecção de um outro, revivendo deslocamentos que desarticulam as formas de controle e as hegemonias que imperam e reduzem as possibilidades do ser e de sua forma de habitar, reencontrando somente brechas, entre-lugares aos quais não se adéqua completamente,

[625] Org. Monteiro (2013).

representando um processo típico do nosso tempo – uma relação com o mundo a partir do não-lugar. Em outras palavras, impossibilitada de negociar os termos e condições de sua vida, a poeta adota a margem como posição primeira e passa a habitar a viagem, escorregando, continuamente, nas dobras do espaço, caindo perpetuamente no abismo. Essas condições ou escolhas são também um gesto político, que a liberta do peso de viver estigmatizada em uma ordem em que as práticas de poder, também colonizadoras, em certo sentido, impunham-lhe uma condição de inferior, de estigmatiza, que retorna, de modo similar, no seu olhar sobre as coisas do mundo, ecoando os mesmos estigmas. Na tentativa de escapar, portanto, Elizabeth Bishop viveu traduzida, reencontrando-se somente em pequenos fragmentos, pedaços de outros que também vivenciaram o desenraizamento como condição fundamental; outros humanos, outros animais, todos unidos pela peleja, pela luta com as forças que nos moldam, determinando a nossa maneira de existir.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Minima Moralia:** Reflections from the Demaged Life. Londres: Verso Editions-N B L, 1974.

ANDRADE, M. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANZALDÚA, G. E. **Borderlands/La Frontera**: the new mestiza. São Francisco: Aunt Lute, 1987.

AUGÉ, M. **Não Lugares:** Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 9 ed. Campinas: Papirus, 2012.

BACHELARD, G. **The Poetics of Space.** Tradução de Maria Jolas. Nova Iorque: Orion Press, 1994.

BARRY, S. **Elizabeth Bishop:** Nova Scotia's "Home-made" Poet. *Halifax*: Nimbus Publishing Ltd., 2011.

BARTHES, R. **Crítica e Verdade.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BATAILLE, G. **O Erotismo.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUM, L. F. **The Wizard of Oz.** Nova Iorque: Tom Doherty Associates, 1993.

BECKER, J. Making the Incomprehensible Incomprehensible: The Trickery of Kafka's "A Hunger Artist." In: Bloom, H (Org.). **Bloom's Literary Themes:** The Trickster. Nova Iorque: Infobase Publishing, 2010, pp. 101-119.

BERGER, J. Por que olhar os animais? In: _____. **Sobre o olhar.** Tradução de Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp.11-32.

BEACH, L. R. **The Psychology of Narrative Thought:** How the Stories We Tell Ourselves Shape Our Lives. Bloomington: Xlibris, 2010.

BIANCHI, O. Penser l'exil pour penser l'être. In: *Le Portique:Revue de philosophie et de sciences humaines*, n. 1, 2005. Disponível em: http://leportique.revues.org/519. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

BISHOP, E. **Elizabeth Bishop:** Prosa. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Poemas Escolhidos de Elizabeth Bishop.** Seleção, Tradução e Textos Introdutórios de Paulo Henriques Britto. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Uma Arte:** as cartas de Elizabeth Bishop. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Prose:** Elizabeth Bishop. Nova Iorque: Ferrar, Straus and Giroux, 2011.

_____. **Poems:** Elizabeth Bishop. New York: Ferrar, Straus and Giroux, 2011.

_____. ***Edgar Allan Poe and the Juke-Box*:** uncollected poems, drafts, and fragments. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2006.

_____. Preface. In: MORLEY, H. **The Diary of Helena Morley.** Traduzido por Elizabeth Bishop. Nova Iorque: Bloomsbury, 1997.

_____. **One Art:** Elizabeth Bishop. Letters Selected and Edited by Robert Giroux. Nova Iorque: Ferrar, Straus and Giroux, 1995.

BISHOP, E.; BRASIL, E. Contents. In: **An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry**. Middletown: Wesleyan University, 1972.

BISHOP, E.; LOWELL, R. **Words in Air:** the complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. Edição de Thomas Travisano e Saskia Hamilton. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

BRADSTREET, A. **Here Follows Some Verses Upon the Burning of Our house, July 10th, 1666.** Disponível em: https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/43707. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

BRAIDOTTI, R. **Nomadic Theory:** The portable Rosi Braidotti. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011.

MORLEY, H. **Minha vida de menina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **The Diary of Helena Morley.** Traduzido por Elizabeth Bishop. Nova Iorque: Bloomsbury, 1997.

BRAZIL, Vital, VELLARD, J. Contribuição ao estudo dos batrachios. *Memórias do Instituto de Butantã,* São Paulo, v. 3, p. 7-70, 1926. Disponível em: http://web.archive.org/web/20041113153325/http://www2.prossiga.br:80/VitalBrazil/producaocientifica/1926a.PDF. Acesso em 12 de setembro de 2017.

BRUCE, D. P. et al. Childhood Trauma, the Neurobiology of Adaptation, and "Use-dependent" Development of the Brain: How "States" Become "Traits". In: *Infant Mental Health Journal*, Vol 16, No. 4, Inverno, 1995. Disponível em: http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/1097-0355(199524)16:4%3C271::AID-IMHJ2280160404%3E3.0.CO;2-B/epdf?r3_referer=wol&tracking_action=preview_click&show_checkout=1&purchase_referrer=www.google.com.br&purchase_site_license=LICENSE_DENIED. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

BURNS, T. Bishop Translator of Drummond. In: ALMEIDA, S. R. G.; GONÇALVES, G. R.; REIS, E. L. L. *The Art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. pp. 102-103.

BUTLER, J. **Regulaciones de Género.** Tradução para o espanhol de Moisés Silva, 2004. Disponível em:

http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana23/judith.pdf. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

_____. **Relatar a si mesmo:** crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CALARCO, M. **Zoographies:** The Question of the Animal from Heidegger to Derrida. Nova Iorque: Columbia University Press, 2008.

CAMPBELL, J. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Atena, 1990.

CAPORALETTI, S. Science as nightmare: "The Machine Stops" by E. M. Forster. In: *Utopian Studies*. Vol. 8, No. 2, pp. 32-47, 1997.

CARLOS, A. F. A. **O lugar no/do mundo.** São Paulo: FFLCH, 2007.

CASTRO, E. V. **Metafísicas Canibais.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CATLETT, J. Avoidant Attachment: Understanding Insecure Avoidant Attachment. In: *PSYCHIALIVE: Psychology for Everyday Life*, s.d. Disponível em: http://www.psychalive.org/anxious-avoidant-attachment/. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

CAVALCANTI, I. Às Margens das Margens, o Futuro do Futuro: o Espaçamento utópico em Body of Glass, de Marge Piecy. In: *XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura:* Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural. Salvador-BA. Disponível em: http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/mesas.html. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano**: artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 22 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. A Cultura no Plural. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. 7 ed. Campinas: Papirus, 2012.

CHIAMPI, I. **Barroco e Modernidade**: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CIRLOT, J. E. **A Dictionary of Symbols.** Tradução para o inglês de Jack Sage. Londres: Routledge, 2001.

COOK, E. **Elizabeth Bishop at work**. *Cambridge*: Havard University Press, 2016.

CORACINI, M. J. **A Celebração do Outro:** arquivo, memória e identidade; línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução. Campinas: Mercado das Letras, 2003.

CYMBALISTA, R. Antropofagia, Incisões Corporais, Terra sem Mal: os mortos e a territorialidade Tupi nos séculos XVI e XVII. In: *Ocolum Ensaios*, n. 13, pp. 132-152, Janeiro-Junho, 2011. Disponível em: http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/view/146. Acesso em 19 de janeiro de 2018.

DAMATTA, R. **A casa e a Rua:** espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEANGELI, M. A. Le monolinguisme de l'autre, de Jacques Derrida: uma escritura idiomática da língua. In: *Revista Fragmentos*, n. 35, pp. 173-189, Jul-Dez, 2008.

DEKOVEN, M. Why Animals Now? In: *PMLA*. Vol. 124, No. 2, pp. 361-369, 2009. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/25614279?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em 23 de setembro de 2017.

DELEUZE, G. **Lógica do Sentido.** São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. **Espinosa, Filosofia Prática.** São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs vol. 3.** Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2013.

DERRIDA, J. **O Animal que Logo Sou (A Seguir)**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DESTERRO, J. Não-lugar ou Lugares Outros? Notas sobre a Utopia no Teatro Grego. In: *Revista da Faculdade de Letras Língua e Literatura***,** XX, pp. 317-330, 2003. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8994. Acesso em 03 de maio de 2018.

DOTY, M. **The Art of Description:** world into word. Minneapolis: Graywolf Press, 2010.

DUNN, C. **Brutality Garden**: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001.

EISENSTADT, S. N. Modernidades múltiplas. In: *Sociologia, Problemas e Práticas*, Oeiras , n. 35, pp. 139-163, abr. 2001. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65292001000100007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

ELIADE, M. **Mito e Realidade.** Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ELIOT, T. S. Tradition and the Individual Talent. In: ELIOT, T. S. In: _____. **The Sacred Wood**: essays on poetry and criticism. Edinburgo: Morrison and Gibb Ltd, 1920.

ELIZABETH Bishop: Voices and Visions. Produção: Annenberg Lerner, 1988. (57 minutos), Cor. Documentário. Disponível em: https://www.learner.org/catalog/extras/vvspot/Bishop.html. Acesso em 28 de janeiro de 2018.

EPSTEIN, A. **Beautiful Enemies:** Friendship and Postwar American Poetry. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006.

FELINTO, E.; SANTAELLA, L. **O Explorador de Abismos**: Vilém Flusser e o pós-humanismo. São Paulo: Paulus, 2012.

FERREIRA, A. O. **Recortes na Paisagem:** uma leitura de Brazil e outros textos de Elizabeth Bishop. São Paulo: USP, 2008 (Tese de doutorado) - Programa de Pós Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04092009-155432/pt-br.php. Acesso em 28 de janeiro de 2018.

FERREIRA, E. **Metáfora Animal:** a representação do outro na literatura**.** *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, N. 26, pp. 119-135, 2005.

FITZGERALD, F. S. The Crack-Up. In: *Esquire*. Edições de Fevereiro, Março e Abril de 1936. Nova Iorque: Hearst Magazines, 2017. Disponível em: http://www.esquire.com/lifestyle/a4310/the-crack-up/. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

FLORES Raras. Direção de Bruno Barreto. Produção de Paula Barreto e Lucy Barreto. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2013. 1 DVD (119 minutos). Adaptado de: OLIVEIRA, C. L. Flores Raras e Banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

FLUSSER, V. **A Dúvida**. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **A História do Diabo**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. Seres de um outro mundo. In: FELINTO, E.; SANTAELLA, L. **O Explorador de Abismos**: Vilém Flusser e o pós-humanismo. São Paulo: Paulus, 2012, pp. 179-182.

FORTUNY, K. **Elizabeth Bishop:** The Art of Travel. Boulder: University Press of Colorado, 2003.

FOUNTAIN, G. e BRAZEAU, P. **Remembering Elizabeth Bishop:** An Oral Biography. Amherst: University of *Massachusetts* Press, 1994.

FREUD, S. Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia e Outros Textos. In: _____. **Sigmund Freud: Obras Completas.** Vol. 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIARD, L. A Invenção do Possível. In: CERTEAU, M. **A Cultura no Plural.** Tradução de Enid Abreu Dobránszky. 7a. ed. Campinas: Papirus, 2012.

Gil, G.; Neto, T. Geleia Geral. In: **Tropicalia ou Panis et Circencis**. São Paulo: Universal Music, 1968.

GILMAN, C. P. The Yellow Wall Paper. In: **American Fantastic Tales:** Terror and the Uncanny from Poe to the Pulps. Nova Iorque: The Library of America, 2009, pp. 131-147.

GLISSANT, É. **Introdução a uma Poética da Diversidade.** Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GOÉS, M. **Um porto para Elizabeth Bishop.** São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2001.

GOFFMAN, E. **Estigma:** notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1963.

GOODWIN, M. The Exile at Home: Elizabeth Bishop and the End of Travel. In: GUTTHY, A. (Org.). **Exile and the Narrative/Poetic Imagination**. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

GULDIN, R. **Pensar entre Línguas**: A teoria da tradução de Vilém Flusser. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

HABERMAS, T.; BLUCK, S. Getting a Life: The Emergence of Life Story in Adolescence**.** *Psychological Bulletin*, Vol. 126, No. 5, pp. 748-769, 2000. Disponível em: https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/10989622. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

HAESBAERT, R. & BRUCE, G. A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF*, Vol. 4, n. 7, 2002. Disponível em: http://www.geographia.uff.br/index.php/geographia/article/view/74/72. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12a. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

_____. **Da Diápora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HAMILTON, D. Introduction. In: FORTUNY, K. **Elizabeth Bishop:** The Art of Travel. Boulder: University Press of Colorado, 2003.

HARAWAY, D. A partilha do sofrimento: relações instrumentais entre animais de laboratório e sua gente. *Horizontes Antropológicos*, vol. 17, n. 35, p. 27-64, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832011000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

HARRISON, J. A Quest for "Infant Sight": the travel poems of Elizabeth Bishop. *Havard Review*. No. 16, Elizabeth Bishop Lives, Primavera, pp. 20-31, 1999. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/27561199. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

HICOK, B. **Elizabeth Bishop's Brazil.** Charlottesville: University of Virginia Press, 2017.

HOGAN, L. **The Woman Who Watches Over the World:** a native memoir. Nova Iorque: W. W. Norton and Company, 2001.

HOLANDA, H. A. (2012). **A Representatividade do Espaço na Expressão de Subjetividades Homoeróticas em Três Narrativas de Aguinaldo Silva.** UEPB, Banco de Dissertações. Disponível em: http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/?wpfb_dl=290. Acesso em 02 de maio de 2018.

JARRAWAY, D. **Wallace Stevens among Others:** Diva-Dame, Deleuze, and American Culture**.** Montreal: McGill-Queens University Press, 2015.

_____. **Going the distance:** Dissident Subjectivity in Modernist American Literature**.** Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2003.

_____. O Canada!: The Spectral Lesbian Poetics of Elizabeth Bishop. *PMLA*. Vol. 113, No. 2, pp. 243-257, Março, 1998. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/463363?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em 02 de novembro de 2018.

_____. **Wallace Stevens and the Question of Belief:** metaphysician in the dark. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1993.

JASINSKI, I. **A Condição de Estrangeiro:** literatura e exílio em Francisco Ayala. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

JOACHIM, S. **Poética do Imaginário:** Leitura do Mito**.** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

KALSTONE, D. **Becoming a Poet:** Elizabeth Bishop with Marianne Moore & Robert Lowel. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007.

KLINGER, D. **Escritas de Si, Escritas do Outro.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para Nós Mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **Sol negro:** depressão e melancolia**.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAURETIS, T. **Théorie Queer et Culture Populaires:** De Foucault à Cronenberg. Paris: La Dispute, 2007.

LEVITAS, R. **The Concept of Utopia.** Hertfordshire: Simon and Schuster International Group, 1990.

LEITE, S. **Cartas dos primeiros jesuitas do Brasil**. Vol. 2. São Paulo: Comissão do Quarto Centenário, 1956.

LISPECTOR, C. Laços de Família. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.

MACEY, D. On the subject of Lacan. In: ELLIOTT, A.; FROST, S. (Org.). **Psychoanalysis in Contexts.** Nova Iorque: Routledge, 1995.

MARÍN-DÒMINE, M. **Traduzir o Desejo:** Psicanálise e linguagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MARSHALL, M. **Elizabeth Bishop:** a miracle for breakfast. Nova Iorque: Houghton Mifflin Harcourt, 2017.

_____. Elizabeth and Alice: The Last Affair of Elizabeth Bishop, and losses behind "One Art." In: *The New Yorker*. Nova Iorque: Outubro de 2016. Disponível em: http://www.newyorker.com/books/page-turner/elizabeth-bishop-and-alice-methfessel-one-art. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

MARTINS, M. L. M. **Duas Artes:** Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop**.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MCADAMS, D. P. Personal Narratives and the Life Story. In: JOHN, O.; Robins, R.; PERVIN, L. A. (Org.). **Handbook of Personality:** Theory and Research. Nova Iorque: Guilford Press, pp. 241-261, 2008.

_____. **The Redemptive Self:** Stories Americans Live By**.** Nova Iorque: Oxford University Press, 2006.

_____. **The Stories We Live By:** Personal Myths and the Making of the *Self***.** Nova Iorque: William Morrow and Company, 1993.

MELO NETO, J. C. **Morte e Vida Severina:** Auto de Natal Pernambucano. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

MILLIER, B. C. **Elizabeth Bishop:** life and the memory of it. Berkeley: University of California Press, 1993.

MINDLIN, H. E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

MISKOLCI, R. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: *Sociologias*, n. 21, jan/jun, 2009, pp. 150-182. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf. Acesso em 22 de março de 2012.

MOLINIER, P. Préface. In: LAURETIS, T. **Théorie Queer et Culture Populaires:** De Foucault à Cronenberg. Paris: La Dispute, 2007.

MONTEIRO, G. (org.). **Conversas com Elizabeth Bishop**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MOSÉ, V. Dança e Corpo. *Café Filosófico*, 2013. Vídeo (46'26). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PDQpgF0ZYAw. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

OATES, J. C. **Missing Mom.** New York: HaperCollins, 2005.

OLIVEIRA, C. L. **Flores Raras e Banalíssimas:** a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

OLIVEIRA, C. L. **Rare and Commonplace Flowers**: The Story of Elizabeth Bishop and Lota de Macedo Soares. Traduzido por Neil K. Besner. New Jersey: Rutgers University Press, 2003.

PARIS REVIEW, the. **Elizabeth Bishop interviewed by Elizabeth Spires.** The Art of Poetry No. 27. Disponível em: http://www.theparisreview.org/interviews/3229/the-art-of-poetry-no-27-elizabeth-bishop. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

PISO, G. **História Natural do Brasil.** Tradução de Alexandre Correia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1948.

POE, E. A. **A Queda da Casa de Usher**. Disponível em: https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/poe-edgar-allan-a-queda-da-casa-de-usher.pdf. Acesso em 31 de janeiro de 2018.

PRECIADO, B. Multitudes Queer: Notes pour une Politiques des «Anormaux ». In: *Multitudes*, 2003. Disponível em: http://www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-17.htm. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

PRZYBYCIEN, R. **Feijão-Preto e Diamantes:** O Brasil na obra de Elizabeth Bishop. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

QUINN, A. Introduction. In: Bishop, E. ***Edgar Allan Poe and the Juke-Box*:** uncollected poems, drafts, and fragments. Editado por Alice Quinn. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2006.

_____. Notes. In: Bishop, E. ***Edgar Allan Poe and the Juke-Box*:** uncollected poems, drafts, and fragments. Editado por Alice Quinn. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.

RICOEUR, P. **A ideologia e a utopia**. Tradução de Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **Memory, History and Forgetting**. Chicago: University of Chigago Press, 2004.

_____. **Oneself as Another.** Trans. Kathleen Blamey. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

RIMMON-KENAN, S. Concepts of Narrative, 2006. In: VÄRINEN, M. H. et al. *The Travelling Concept of Narrative*, Vol. 1, pp. 10-19, 2006. Disponível em: https://helda.helsinki.fi/handle/10138/25730. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROCHA, J. C. C. Oswald em Cena: o Pau-Brasil, o Brasileiro e o Antropófago. In: ROCHA, J. C. C. e RUFFINELLI, J. *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda, 2011.

RODRIGUES, F. D. P. **Macunaíma e a Formação de Uma Cultura Brasileira**. Disponível em: http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/m00002.htm. Acesso em 27 de novembro de 2017.

ROTH, P. **Zuckerman Unbound.** Nova Iorque: Vintage, 1981.

SÁ, L. **Literaturas da Floresta:** textos amazônicos e cultura latino americana. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SANT'ANNA, A. R. **Drummond, o gauche no tempo**. Rio de Janeiro: Lia, Editor, 1972.

SANTIAGO, S. **Uma Literatura nos Trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, M. Espacio y Método. In: *Cuadernos Críticos de Geografía Humana*, Ano XII, n. 65, setembro, 1986. Disponível em: http://www.ub.edu/geocrit/geo65.htm. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

_____. **Metamorfoses do Espaço Habitado:** Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia**.** São Paulo: Hucitec,1988.

SANTOS, R. J. O 'Étnico' e o 'Exótico': Notas Sobre a Representação Ocidental da Alteridade. In: *Revista Rosa dos Ventos*, pp. 635-643, out-dez, 2013.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARTZ, L. Editor's note. In: BISHOP, E. **Prose:** Elizabeth Bishop**.** Nova Iorque: Ferrar, Straus and Giroux, 2011.

_____. Elizabeth Bishop's New Poems. In: *Poets.org*., Abril, 2007. Disponível em: https://www.poets.org/poetsorg/text/elizabeth-bishops-new-poems. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

SEDGWICK, E. K. A Epistemologia do Armário. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, Vol. 28, janeiro-junho, pp. 19-54, 2007.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas**.** *Revista de Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, Vol. 20, N. 1, pp. 65-82, 2008.

SLEDGE, M. **The More I Owe You.** Berkley: Counterpoint, 2010.

SQUIRES, R. James Dickey and Others. In: *Michigan Quarterly Review*, Books, p. 296-297, Fall, 1967. Disponível em: https://quod.lib.umich.edu/m/mqrarchive/act2080.0006.004/00000079 Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

SOUZA, J. Escravidão, e não corrupção, define sociedade brasileira. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 22 de setembro de 2017. Disponível em: http://m.folha.uol.com.br/amp/ilustrissima/2017/09/1920559-escravidao-e-nao-corrupcao-define-sociedade-brasileira-diz-jesse-souza.shtml. Acesso em 23 de setembro de 2017.

SPINK, M. J. P. Pessoa, Indivíduo e Sujeito: notas sobre efeitos discursivos de opções conceituais. In: **Psicologia Social e Pessoalidade**. Organizadores: SPINK, M. J. P.; FIGUEIREDO, P.; e BRASILINO, J. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais; ABRAPSO, 2011, pp. 1-22. Disponível em: https://static.scielo.org/scielobooks/xg9wp/pdf/spink-9788579820571.pdf. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

STAFF, H. Elizabeth Bishop, 'the loneliest person who ever lived'. In: *Poetry Foundation*. Chicago, 2017. Disponível em: https://www.poetryfoundation.org/harriet/2017/10/elizabeth-bishop-the-loneliest-person-who-ever-lived. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

STEVENS, W. **The Collected Poems.** Nova Iorque: Vintage Books, 1997.

The Wizard of Oz. Direção e produção de Victor Fleming et. al. Burbank: Warner Bros. Entertainment Inc, 1939. 1 DVD (118 minutos), Color. Adaptado de: BAUM, L. F. The Wizard of Oz. Nova Iorque: Tom Doherty Associates, 1993.

US Writing Post-1945. "I introduce Penelope Gwin" by Elizabeth Bishop and creative work by Inês e David. 2014. Disponível em: http://euaescrita.blogspot.ca/2014/10/i-introduce-penelope-gwin-by-elizabeth.html. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

VIEIRA, A. **Cartas do Brasil**. São Paulo: Hedra, 2003.

VILLAÇA, A. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WAGLEY, C. **Uma Comunidade Amazônica:** um estudo do homem nos trópicos. Tradução de Clotilde da Silva Costa. 3 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1988.

WALTER, R. Entre Gritos, Silêncios e Visões: Pós-Colonialismo, Ecologia e Literatura Brasileira. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 21, pp. 137-168, 2012.

_____. **Afro-América**: Diálogos Literários na Diáspora Negra das Américas. Recife: Bagaço, 2009.

_____. **Narrative Identities:** (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas. Bern: Peter Lang, 2003.

_____. Fronteiras e espaços fronteiriços interamericanos. In: *América Terra de Utopias*. Anais Intercom 1º a 2/10/2002 [online]. Salvador: Intercom, 2002. Disponível em: http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/utopie/Walter.pdf. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

WELCOME to this House: A Film on Elizabeth Bishop by Barbara Hammer. Dirigido e Produzido por Barbara Hammer. Nova Iorque: Barbara Hammer, 2015. Documentário. 1 DVD (75 minutos), Color.

WOLFE, C. A. Human, All Too Human: "Animal Studies" and the Humanities. In: *PMLA.*Vol. 124, No. 2, pp. 564-575, Março, 2009. Disponível em: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Wolfe_Human.pdf. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

YI-FU T. **Space and Place:** the perspective of experience. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

ŽIŽEK, S. O espectro da ideologia. In: ŽIŽEK, S. (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

APÊNDICES

APÊNDICE A - OURO PRETO, MINAS GERAIS, 26 DE AGOSTO DE 2016.

Acordei cedo e tentei pela primeira vez visitar a casa que foi de Elizabeth Bishop em Ouro Preto. Depois de olhar um caminho no *google maps*, saí da Rua Conde da Bobadela, antiga rua direita, no centro da cidade, onde estava hospedado, e fui em direção ao número 546 da Rua Conselheiro Quintiliano, a mesma que leva até a cidade de Mariana. Esta é umas das razões para a poeta ter nomeado sua morada de Casa Mariana; a outra, homenagear sua amiga, a também poeta Marienne Moore. Aparentemente simples, o caminho foi feito com certa dificuldade; fiz desvios que me levaram a percorrer vielas, subir escadas escondidas e andar por becos em ruas de pedra, ainda tão sólidas quanto devem ter sido no passado; todos fora do circuito turístico oficial. Solidez, inclusive, apontada pela poeta como uma das razões para ter escolhido a cidade: "De Ouro Preto, gosto sobretudo das coisas que são feitas aqui. Os móveis, os utensílios do século XVIII são sólidos. O clássico não me atrai, o que importa é a durabilidade – aqui as coisas permanecem."[626] (BISHOP, 1970, p. 73).

Construí, assim, outro mapa da cidade, um mais próximo do que deve ter desenhado a poeta, que antes de ser seduzida pelo lugar, depois de muitos anos vivendo no Brasil, decidiu mudar novamente e se instalar num alto de serra em Minas Gerais, em uma casa de fachada extremamente simples, pintada de branco, com janelas alaranjadas, sentadas em forras azuis. Eu bati insistentemente na porta, mas não havia ninguém. Na parte externa, o único sinal da passagem da poeta por ali é uma placa metálica, posta pelo Museu Aberto - Cidade Viva, à esquerda da porta de entrada, com os seguintes dizeres:

Nesta casa viveu, nas décadas de 1960-1970, a poeta Elizabeth Bishop (1911-1979), nome expressivo da poesia norte-americana contemporânea. Traduziu e publicou obras da literatura brasileira, além de marcar sua produção literária com uma visão sensível e original do país.

Fachada da antiga Casa Mariana. Foto do autor.

[626] **Poesia como way of life,** Entrevista concedida a Regina Colônia, 1970. Jornal do Brasil, 6 de junho de 1970, p. 8. Disponível em Monteiro (2013), p. 73-76.

Essa informação, na placa, gera a sensação de que ela demorou muito mais em Ouro Preto do que de fato aconteceu; na cidade, entre idas e vindas, ficou pouco mais de um ano, no máximo dois. Dias antes de viajar, eu li em algum lugar da internet, que os atuais proprietários, a família Nemer, amigos de Bishop no período em que morou na cidade, ainda conservam o lugar do jeito que foi deixado pela poeta. E que, ocasionalmente, a porta era aberta para visitantes interessados no lugar. Descobri em Ouro Preto, no entanto, que Linda Nemer havia morrido em janeiro desse ano, 2016, e que a casa era mantida por seu irmão, o artista plástico José Alberto Nemer, que não morava no lugar, mas em Belo Horizonte.

Obstinado, caminhei até o hotel ao lado da casa e perguntei à recepcionista se sabia alguma coisa sobre possíveis visitas àquele lugar: "Tem uma mulher que trabalha aí. Se você vier num horário em que ela esteja, ela te deixa entrar. Normalmente, ela está aí depois das duas, até umas quatro. De manhã, também... entre oito e onze". Perguntei então se poderia fazer fotos e ela me respondeu que sim.

Lateral da antiga Casa Mariana, vista do Hotel Pousada Solar das Lajes. Foto do autor.

A antiga Casa Mariana e a pousada Solar das Lajes são separadas por um riacho que passa em uma tubulação subterrânea, por baixo do asfalto colocado sobre as antigas pedras da rua, o que Bishop certamente odiaria. O riacho sai tranquilo do duto, preenchendo o lugar com ruído de cachoeira, escorregando morro abaixo, marcando a vista exuberante também com som de água corrente, que se soma a ruídos de carros, ônibus e caminhões, indo ou vindo de Mariana, talvez. Como terraços de uma ruína inca, o quintal tem diferentes níveis, com terra sustentada por muros de pedra, semelhantes ao muro que separa o quintal da rua, visto na imagem anterior, na foto que fiz da fachada da construção.

Com as fotos feitas, saí do hotel Pousada Solar das Lajes, e vi a bica em cantaria, quase em frente, ao lado de uma casa onde Bishop ficou hospedada enquanto sua propriedade era recuperada. Pude perceber que a água do riacho vem do mesmo lugar que a

água que sai da bica, a mesma bica de *Pela Janela: Ouro Preto*[627](BISHOP, 2006, p. 312-313, tradução de Britto), usada pelas mulheres locais para matar a sede das crianças. Antes, como lembra a poeta,

> a água esguichava da boca de três caras
> de pedra sabão. (Uma ria, uma chorava
> e a do meio só olhava. Hoje, remendadas,
> com gesso, estão guardadas no museu.) A água
> escorre agora de um simples cano de ferro,
> um fluxo espesso e forte. "Está fria." "Gelada".[628]

Bica Mencionada em
Under the Window: Ouro Preto. Foto do autor.

Depois de beber da água que vêm de um resto de mata em frente, que desce de um maciço rochoso responsável pelo nome do mirante que ladeia a casa – Mirante das Lajes, cerca de 50, no máximo 70 metros rua abaixo –, caminhei rua abaixo tentando encontrar formas de entrar na antiga Casa Mariana; a poeta retirou a placa com o nome que havia colocado no lugar quando regressou para os Estados Unidos.

A vista do mirante deve ser parecida com a vista que decora as janelas do número 546. De lá, se pode ver quase todo o centro histórico da cidade colonial; o Museu do Ipiranga; a Igreja de São Francisco, a Igreja do Carmo, o peso barroco do passado traumático, escravocrata, ainda vibrando; "tudo como deve ter sido, eu acho." Além disso, pode-se ver também os morros de Minas, mais altos que as torres das igrejas, circulando a cidade, acanhada, esbranquiçada, monocromática

Vista do Mirante das Lajes, Ouro Preto. Foto do autor.

[627] Under the window: Ouro Prêto.
[628] The water used to run out of the mouths / of three green soapstone faces. (One face laughed / and one face cried; the middle one just looked. / Patched up with plaster, 'they're in the museum.) / It runs now from a single iron pipe, / a strong and ropy stream. "Cold." "Cold as ice,".

demais no meio do verde das serras, mas com pequenos tesouros escondidos nos quintais: uma peça de Aleijadinho aqui; um mina subterrânea ali; uma vista estonteante acolá.

Mesmo sem combinar nada, fui direto ao Pouso do Chico Rei, na rua Brigadeiro Musquera, 154, onde a poeta se hospedou nas primeiras viagens que fez para a cidade.

Ao lado da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, a pousada é hoje administrada pelo neto de Lili Correia de Araújo, amiga da poeta. Bati na porta, e dessa vez, Edna, uma senhora negra, muito simpática, abriu o pouso para mim, escutou minha história, ofereceu café, e me deixou à vontade; livre para fotografar o que eu quisesse dentro das instalações do hotel.

Pouso do Chico Rei. Foto do autor.

Embora pouco soubesse sobre a poeta, Edna me disse que Vinícius de Moraes e que Glória Pires tinham estado ali; tudo comprovado com fotos, inclusive das gravações do filme Flores Raras – a atriz de casaco preto, a cara que tenho de Lota de Macedo Soares, aquecendo as mãos na lareira de pedra. Depois, ela me mostrou uma carta escrita em português, que Bishop havia enviado para Dona Lili, mas destinada ao gerente do Banco de Minas Gerais, solicitando que informações sobre seu saldo fossem dadas mensalmente a amiga, enquanto estivesse trabalhando nos Estados Unidos; uma cópia autenticada em cartório decora uma cristaleira no canto da sala de entrada do Pouso, assim como peças antigas, artesanato de latão feito pela proprietária, móveis pintados pelo modernista Alberto da Veiga Guingnard, tudo junto, compondo um espaço rústico, com peças de diferentes períodos, visivelmente construído ao longo de anos, acumulando o tempo.

Interior do Pouso do Chico Rei, Sala de Estar. Foto do Autor.

Bishop costumava se hospedar nesse lugar em suas viagens para Ouro Preto; ficava sempre no quarto de número oito, com vista para o quintal, do qual só pude fotografar a porta. Na saída dessa primeira visita ao Pouso, conheci o atual proprietário, Ricardo Correia de Araújo, que nos convidou para voltar ao lugar no dia seguinte.

Pouso do Chico Rei, porta do quarto 8.
Foto do autor.

Foto do autor.

Antes de retornar ao Pouso, comecei meu segundo dia em Ouro Preto com uma nova tentativa de ter acesso à Casa Mariana. Melhor localizado, da praça central da cidade, em frente ao Museu do Ipiranga, fiz uma foto do morro onde a casa está situada. Na foto, acima do telhado de uma lojinha de suvenires da praça, se vê uma linha de casas ao fundo, bem no meio da serra; a Casa Mariana é o borrão branco, escondido por trás das árvores, antes de um agrupamento maior de quatro ou cinco casas antigas, em sentido vertical, descendo o morro. Na verdade, juntas, essas casas são o Hotel Pousada Solar das Lajes, de onde fiz fotos da lateral da velha casa de Elizabeth Bishop.

Resolvi continuar a jornada por um caminho diferente. Do Museu, desci em direção à Igreja de São Francisco, de onde capturei novas imagens; dessa vez com um zoom de 60X acionado. Vista por traz, a casa é uma outra; a simplicidade da fachada contrasta com a exuberância da mata, com o tamanho; é uma casa escondida dentro de outra.

Antiga casa de Elizabeth Bishop, vista das imediações da Igreja de São Francisco. Foto do autor.

No fim da tarde, às quatro horas, voltei ao Pouso e conversei com Ricardo, que me disse ainda lembrar da poeta: “ela era uma mulher esquisita que sempre andava com um gato no colo, pra todos os lados. Eu tinha somente uns seis anos, mas ainda lembro dela”. Depois de me mostrar alguns livros da poeta, algumas traduções para o português de Paulo Henriques Britto, alguns textos de pesquisadores, Ricardo me falou das gravações de Flores Raras em Ouro Preto, e me levou de volta à sala de entrada, onde, outra vez, fui apresentado à carta. Depois, como o hóspede do quarto oito já tinha ido embora, pude enfim visitar o seu interior: o quarto é iluminado, espaçoso, com três janelas grandes com vista para o telhado das casas antigas da rua de trás. Na parede externa, na janela da esquerda, uma antena de TV.

Pouso do Chico Rei, interior do quarto 8. Fotos do autor.

Em algum lugar, li que Bishop disse que teria ficado em Ouro Preto se seus amigos não estivessem tão interessados em televisão; não gostava muito dessas modernidades, ainda pouco presentes no Pouso, que conserva uma atmosfera antiga, insistentemente mantida pelo seu proprietário: "Algumas pessoas compram casas antigas e não têm o cuidado necessário com o lugar. Uma casa perto do Mirante das Lajes foi reformada, mas o proprietário derrubou muitas paredes," disse-me Ricardo enquanto tomávamos café. Eu retornei à Casa Mariana mais duas vezes; uma nesse mesmo dia, outra vez no dia seguinte. Na última delas, ainda de manhã cedinho, numa manhã muito fria, enquanto batia na porta, dois historiadores passaram em direção ao centro da cidade, que hospedava um evento acadêmico, o II Congresso da Rede Internacional de Teoria da História, Passados Práticos: vantagens e desvantagens da História para a vida: "Parece que aquela poeta americana morou aqui, a Bishop," disse um deles. "Eu li pouca coisa dela, mas os poemas são uma coisa linda," disse o outro. Um deles dirigiu-se a mim, e perguntou, "você sabe dizer?".

APÊNDICE B - BOSTON, MASSACHUSETTS, 17 DE AGOSTO DE 2017.

Chegamos na *Berkeley Street*, 40, já por volta das quatro horas da tarde. A recepcionista era uma moça negra, gorda, extremamente simpática e risonha. Ela nos deu a chave do quarto e nos informou onde o carro poderia ser guardado. Após estacionar o veículo alugado num lugar relativamente distante, voltamos caminhando até o hotel, e subimos apressados – só teríamos aquele resto de dia na cidade. Depois de deixar as malas no quarto, descemos e, logo em seguida, tomamos um *uber*, ali mesmo. O motorista era um senhor negro, alto, magro e também muito simpático. Ele aparentava ter uns setenta anos ou mais, e havia começado a trabalhar como motorista fazia pouco tempo, como forma de complementar a renda. Pelo que ele me disse, o dinheiro da aposentadoria não cobria todos os gastos com medicação, nem as dele, nem as da mulher. A vida inteira ele tinha morado em *Boston*. Gostava muito da cidade, me disse, mas os filhos já não moravam mais lá. Durante todo o trajeto, ele me falou de lugares que a gente deveria visitar, e ficou surpreso quando soube que só tínhamos poucas horas para descobrir o que quer fosse no lugar. Ele me perguntou o porquê de eu querer ir até *Lewis Wharf*, 115, e eu contei que a poeta que eu estudava tinha morado no condomínio nos últimos anos de sua vida e que tinha morrido ali, subitamente de aneurisma cerebral. Só por isso, eu disse. Descemos todos do carro e, sem saber o porquê, percebi que ele havia nos deixado em outro lugar, no *Long Whaf*, mais próximo do centro da cidade, e numa área bem mais turística e movimenta.

Peguei o celular e tracei uma rota que nos levaria até o nosso destino, 15 minutos mais a frente. Saímos, então, os quatro, percorrendo, inicialmente, uma rua chamada *Cross Street*, mais larga e movimenta que a rua seguinte, a *Fulton Street*. De seus dois lados, a *Fulton* tinha prédios de três, no máximo quatro andares, construídos com tijolos aparentes, terracota. Alguns deles tinham escadas externas pintadas de preto, saindo em

Vista da *Fulton Street*. Foto do autor.

zigue-zague do topo dos prédios até a parte de baixo...

A *Fulton* estava interditada e seus moradores ocupavam toda a sua extensão; crianças brincando, alguns adultos conversando, e muita, muita gente por todos os lados. No final da rua, dobramos à esquerda na *Lewis Street*, e, para nossa alegria, um festival de pescadores ocupava as calçadas, a parte central da rua, e se espalhava pelas ruas vizinhas preenchendo o asfalto com barracas coloridas, onde se vendia comida italiana, cervejas, ursinhos de pelúcia, bolas, etc. Ainda na esquina, percebemos que havia um andor em frente de um clube de pescadores com uma imagem de uma santa coberta com um pano marrom – era *Madonna del Socorro*. O nome estava escrito numa placa metálica branca na parte superior de um salão de tijolo aparente de somente um andar, de um jeito que parecia uma mistura de italiano e espanhol. O prédio era a sede de um clube de pescadores, em sua maioria, descendentes de italianos – todos ali, aparentemente, eram. O motorista do *uber* tinha me dito que no *North End* da cidade, eu encontraria os melhores restaurantes italianos, tudo muito fresco e feito como deve ser.

Curiosamente, muitas vezes fui arrastado pela minha mãe até a Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, de quem ela é fervorosa devota. Apesar da vontade de continuar na festa, decidimos que voltaríamos depois. Ultrapassamos a procissão que se iniciava e continuamos, agora, dobrando à direita na *North*, até a esquina com a *Fleet Street*. Dobramos à direita, novamente, e já da esquina conseguimos ver as docas, e o condomínio *Lewis Wharf* mais adiante na rua, à esquerda.

Madonna del Socorro Society - "Fisherman's Club." Foto do autor.

Eu me afastei um pouco e caminhei sozinho até o prédio, firme e resistente, quase um maciço de granito escuro posto no meio da área portuária, testemunhando que, antes, num período anterior às estradas de ferro, o porto era a parte mais viva e mais rica da Cidade de *Boston*. Conforme me aproximava da construção, as linhas entre os blocos de pedra ficavam mais evidentes, transformando a imagem do maciço em um aglomerado de ranhuras, coberto de fissuras minúsculas por todos os lados. Na frente, o que antes deveria ser uma área de circulação, um jardim, ou ainda um posto de desembarque de pessoas e de bens que

chegavam de barco no porto, ou tudo isso, em diferentes momentos, havia se transformado em um estacionamento privado, completamente lotado de carros. Atravessei o pátio, desviando dos automóveis que chegavam e saiam, e fotografei toda a extensão lateral até a entrada principal do edifício, construído de pedra no começo do século XIX.

Vista de *Lewis Wharf*. Foto do autor.

Vista de *Lewis Wharf*. Foto do autor.

Do meu lado direito, nas paredes do prédio, procurei alguma menção à passagem de Elizabeth Bishop naquele lugar. Junto à entrada principal, encontrei uma placa metálica preta, corroída pela ferrugem, com letras brancas, informando que o mercador, estadista e político estadunidense John Hancock havia possuído um armazém junto ao que hoje é o condomínio. Até o final do edifício, já bem próximo do mar, nenhuma outra placa, nem mesmo na parte de trás. Não havia nada, nenhum sinal. Somente a placa do mercador John Hancock. Imediatamente, lembrei de '*Poem*,' texto escrito por Elizabeth Bishop, provavelmente ali, e publicado em '*Geografia III*': "[...] Nós dois conhecemos esse lugar, / ao que parece, esse pequeno cafundó, / e o contemplamos o bastante para guardá-lo na memória, / em duas épocas diversas. É estranho. E ele ainda é amado, / ou melhor, sua lembrança (o lugar terá

Placa Afixada na Entrada do Condomínio Lewis Wharf. Foto do autor.

mudado muito)."[629] (BISHOP, 2012, p. 361, tradução de Britto). Não sei se nossas visões coincidiram como acontece no poema com as visões do enunciador e a do tio-avô pintor, mas o fato é que a arte, sim, copiava o real e o real, "a vida e sua memória de tal forma comprimidas / que uma vira a outra. Qual é qual?"[630] (*ibid*.). Eu não soube, nem saberia responder, mas acho que gostei do lugar, de *Lewis Wharf*, mais pelo o que dele eu já trazia em mim, pelo passeio com pessoas queridas, pela vista do mar, do que pelo movimento alucinado em torno dele, do que pelas lanchonetes no piso inferior; mais pelo jardim soterrado que pelo estacionamento prático e caro na entrada do prédio.

A baía, cheia de barquinhos de todos os tamanhos, é incrivelmente bonita; a água escura, pardacenta, com contornos prateados, vivos, e em movimento, mudando de lugar e reluzindo, transformam o mar em uma matéria opaca, quase sólida, mas brilhante, irradiante. O céu também estava cheio e vivo; aviões e helicópteros passavam, ininterruptamente, carregando, provavelmente, turistas interessados na vista aérea da região, e afugentando as gaivotas que, insistentemente, retornavam, tentando recuperar o espaço que era delas. A combinação das duas coisas, céu e mar, mais o movimento, das pessoas na calçada também, mais o passeio naquele lugar desconhecido, mais a expectativa da cerveja no festival de pescadores, e a luz do sol, que começava a se por...

Baía de *Boston*. Foto do autor.

Caminhei por algum tempo no entorno do prédio antigo, mas resolvi voltar até o *hall* para falar com o porteiro do lugar que, talvez, pudesse me dizer alguma coisa, qualquer coisa que fosse sobre a presença da poeta ali. Lá dentro, encontrei Renato, filho de imigrantes italianos. Meu nome significa *Re-born*, ele me disse, colocando muita ênfase na primeira sílaba do nome. Depois de me dizer que, de fato, não há sinal da passagem de Bishop no lugar, dois homens chegaram e começaram a conversar intimamente com o porteiro de aproximadamente 60 anos. Por trás do balcão, Renato

[629] [...] We both knew this place, / apparently, this literal small backwater, / looked at it long enough to memorize it, / our years apart. How strange. And it's still loved, / or it's memory is (it must have changed a lot).
[630] life and the memory of it compressed / they are turned into each other. Which is which?

tirou o celular do bolso e lhes mostrou uma foto: "não sei como podem pintar as unhas assim," o homem disse, provocando o riso dos outros. Em seguida, ele virou a tela do celular em minha direção, e repetiu para mim o que acabara de dizer: "não sei como podem pintar as unhas assim." A tela mostrava uma imagem de duas mãos femininas, unhas pintadas de lilás, exceto a do dedo médio. Nessa, e em cada um dos dedos, havia uma pintura de uma vagina, com uma pequena pérola no canto inferior, como se fosse um *piercing*. Renato ria, os homens riam, e, ao mesmo tempo, caminhavam em direção ao elevador. Ele me olhou de novo e disse: "Ela bebia muito, era muito excêntrica, as pessoas dizem, eu não a conheci, mas isso é uma coisa que se deve esperar de um artista. Artistas fazem essas coisas esquisitas mesmo! São transgressores!"

Agradeci a Renato, e caminhei até encontrar meus amigos, e voltamos todos para a *Lewis Street*, onde acontecia o festival. No caminho de volta, reencontramos a procissão, a santa, agora me lembrando Iemanjá, vestida de branco, azul, e dourado, sua roupa cheia de cédulas de dólares, principalmente na base da imagem, junto às nuvens de tecido azul que simulavam o céu. Homens vestidos de branco e preto carregavam o andor sobre as costas, enquanto senhoras e crianças seguiam a procissão, segurando fitas azuis e brancas que saiam do topo da charola, e formavam um tipo de tenda vazada e circular em torno da padiola ornamentada. Eventualmente, depois de alguns minutos observando o rito, resolvemos continuar em direção ao festival.

Procissão de *Madonna del Socorro, Boston*. Foto do autor.

APÊNDICE C - OTTAWA, ONTÁRIO, 03 DE OUTUBRO DE 2017.

Fui de bicicleta até o *The Glebe*, localizado ao sul do centro de *Ottawa*; um bairro antigo, cujos 178 acres de terra pertenceram, por determinação real, à Igreja Presbiteriana, de 1837 até 1870, quando a região foi loteada e colonizada. Antes disso, a área era ocupada por povos Algonquinos; uma população autóctone que viveu e vive na região noroeste da América do Norte. Hoje, existem onze comunidades remanescentes desses povos originários no Canadá, distribuídas entre *Quebéc* e Ontário; um grupo de cerca de onze mil pessoas, subdivididas em doze Nações de Primeiros Povos, e outros grupos menores, sem esse status oficial conferido pelo governo. Saindo de Gatineau, no *Quebéc*, levaria aproximadamente 40 minutos até a *Clemow Avenue*, em *Ottawa*, mas isso se não tivesse me perdido algumas vezes nas ciclovias, e aumentado o tempo de meu deslocamento para quase duas horas. Pensando em almoçar no bairro, saí bastante cedo, e consegui chegar na hora combinada à casa, construída em tijolo aparente, vermelho; uma característica comum nas áreas antigas da capital do país, mas bastante rara nas partes mais recentes, onde as casas são geralmente feitas de madeira, com um revestimento também de madeira, muitas vezes simulando pedra. Toquei a campainha e o Prof. David Staines, da Universidade de *Ottawa*, colega de trabalho de Elizabeth Bishop nos anos em que ela lecionou na Universidade de Harvard, abriu, gentilmente, a porta. Com um sorriso largo no rosto, e acompanhado por uma cadela cor de mel, um pouco mais escura, na verdade, o professor me convidou para entrar e me disse que o nome dela era Emma. Deixei a bicicleta no alpendre da casa, e fui convidado a sentar, tomar água ou alguma outra coisa refrescante, antes de começarmos a conversar. Sentamos na sala, e depois de algumas amenidades, típicas desses momentos, o professor começou a narrar o que se lembrava da poeta:

Ela foi convidada para jantar no apartamento de Anthony e Helen Hecht, um poeta americano muito bom, e eles estavam visitando Harvard por um período letivo, o período do inverno, eu acho... Não consigo lembrar em que ano foi... e eles receberiam Elizabeth para jantar, e eles me convidaram para dar uma força... Eu fui assistente sênior, assistente do reitor em *Leverett House*, e, assim, eu simplesmente caminhei para o prédio do outro lado e nós jantamos juntos. E esse foi o meu primeiro encontro com ela, e achei que ela era uma mulher muito agradável, calorosa e gentil, que me parecia... Eu não sabia muito sobre ela até então, a

avó favorita de todos... Em idade? Ela nasceu em 1911, então havia cerca de 35 anos de diferença... mas eu lembro daquela noite, não me lembro claramente, mas me lembro de ter dito que adorei o poema "*First Death in Nova Scotia*." Ele me parecia maravilhoso e nós estávamos conversando, e, e eu, eu, ele me lembrava de Kamouraska, um filme... e, e ela não tinha visto o filme, mas tinha ouvido falar dele, então acabamos conversando, e, e eu disse, talvez você, você, pudéssemos nos encontrar para um almoço em algum momento. E ela disse que seria bom! Então... [Falando com Emma] ... Oi, você quer ir para o outro lado? Ela dá voltas e voltas e depois retorna para a mesma posição... Depois disso, nós almoçamos várias vezes, não consigo lembrar onde ... [inaudível] e *Kirkland House* onde ela ficou ... [inaudível] e eu me lembro que uma vez um aluno no início do ano disse que queria fazer um dos cursos dela, ele pensou que iria fazer o curso de Escrita Criativa e eu disse que não, não... porque eu era seu orientador e ele estava escrevendo uma tese comigo. Eu disse que ele fizesse outro curso, porque ela falaria sobre quatro mulheres poetas, e esse seria melhor porque ele estudaria, através dela, as outras poetas... Na Escrita Criativa você apenas ouve, não é, ouve as coisas uns dos outros, e ele seguiu meu conselho, o que é raro, e simplesmente amou o curso porque ela falou de Marianne Moore e de todas essas poetas, e o modo como ela observou essas poetas foi muito instrutivo para ele, para que ele conhecesse Elizabeth Bishop através de seus comentários sobre as outras. Ela não gostava de ensinar... queria ser, queria ser uma grande... queria ser um grande poeta, não somente uma poeta mulher e, e a escritora canadense P. K. Page, que vivia há muitos anos no Brasil... Ela estava no Brasil com o embaixador, ela também era uma grande poeta, e Elizabeth e P.K. tinham tanta coisa em comum, e elas adoravam muitas das mesmas coisas, mas nunca se encontraram, e ela tem um volume de memórias brasileiras...[631] ela é muito boa e, e elas nunca se conheceram... Eu acho que a P. K. disse, uma vez, que estave em uma festa com ela, mas ela não conseguia ir conversar com ela... então, era desse jeito. E ela era muito reservada, à sua maneira, e Elizabeth era reservada a seu modo. E, ela se protegia, porque seus escritos não são sobre o eu, bem, alguns são, mas geralmente são objetivos. Acho que sua poesia é ótima... O homem que está escrevendo sua biografia oficial agora [inaudível]... Não consegui comprar a biografia de Megan Marshal... ela foi aluna de Bishop em Harvard's, certo? E ela traz um aspecto extra e imagina isso e imagina aquilo e é mais sobre ela mesma do que sobre Elizabeth Bishop, e eu também não gostei da biografia de Brett Millier, porque ela assume que Alice, sua última amante, tudo o que ela disse era absolutamente verdade... e não era... é

[631] PAGE, P. K. **Brazilian Journal**. Erin: The Porcupine's Quill, 2010. Publicado pela primeira vez em 1987.

muito isso. Eu acho que essa pessoa que está escrevendo sua biografia agora tem uma compreensão profunda dela... Thom, eu acho que o nome dele é Thom [Thomas Travisano] ... [inaudível] e, e ele escreveu um livro sobre Bishop há muito tempo... Ele está escrevendo agora, e será muito bom... ele editou as cartas de Bishop e Lowell... As cartas dela são excelentes, excelentes... e quando vi Thom pela última vez... a única vez que nos encontramos, foi quando eu visitei a casa de Bishop em *Great Village* por um dia, e ele fazia parte do grupo... e, eu disse, a longo prazo, quem vai ser o maior poeta, Lowell ou Bishop? E ele me disse que achava que seria Bishop. Quero dizer, Lowell... bom [inaudível], mas Bishop continua subindo e crescendo e ela tem um trabalho pequeno, mas é muito impressionante... Eu acho que "Uma Arte" é um poema incrível e eu não gosto das pessoas que falam sobre ele em termos biográficos, porque acho que é um poema fantástico, e não posso dizer nada mais sobre isso... pode haver algumas conexões entre sua vida e o poema, mas essas conexões não são sobre o que é o poema, o poema trata de perder tudo, e é tão impressionante, tão impressionante. Você está indo para a *Great Village*, certo? Você vai encontrar Sandra Barry? Ela sabe o que você está fazendo? Sandra fez um excelente trabalho aqui porque ela forneceu os links de Bishop com a Nova Escócia e tudo isso... e é isso que ela quer capitalizar, o que ela quer promover... Eu conheci Brett Millier em uma conferência na qual ela apresentou um bom artigo, mas eu não consegui falar com ela sobre Bishop, quer dizer, era um trabalho passado, e era muito ligado à Alice que... Quer dizer, isso é errado... Tem que se ter algum afastamento e se decidir por si próprio e eu acho que é isso que o livro de Thom vai finalmente fazer... Bem, faz muito tempo que eu li, mas era Alice, Alice e mais Alice, e pensei que não, não, não... Bishop em seus próprios termos é uma figura gigantesca. E, no entanto, quando ela veio para *Boston*, quando eu ainda não a conhecia... Eu a conheci quando ela já estava lá, mas ela comprou esse apartamento, você sabe, em *Lewis Wharf*, e ela sentiu que seria sua casa, e, muitas vezes, fomos lá, e simplesmente olhávamos para o oceano e isso significou muito para ela, e lembro-me da única [inaudível] que eu convidei-a, eu ia fazer um jantar para Northrop Frye e sua esposa porque eles estavam lá para o ano letivo 75-76, ele era Professor de Poesia Charles Eliot Norton, e eles estavam ficando em outro apartamento em *Leverett House*, e eu estava em Leverett House, então eu disse que queria que eles viessem jantar e Elizabeth disse que sim, e eu disse que estava ótimo... Na noite anterior ao jantar, que não era nada, quer dizer, eu só conseguiria que uma [inaudível] Elizabeth me ligou e disse que não viria, e eu perguntei por que não, e ela disse que não tinha lido uma só palavra do que o professor Frye escreveu, e eu disse que não importava... Ela disse, importa para mim, e eu, eu

disse tudo bem, e liguei para Frye, e eu disse que Elizabeth não queria vir porque ela não tinha lido uma só palavra do que você escreveu, e ele me disse que a esposa dele também não tinha lido. Então, eu liguei de volta. Eu disse isso a Elizabeth. E, ela disse tudo bem, então eu irei e, e eles tiveram uma noite maravilhosa porque conversaram, conversaram, e conversaram mais e mais o tempo todo, e foi realmente muito bom porque ele falou sobre a mãe e a educação dele e ela falou sobre *Great Village* e eles falaram sobre o Canadá, falaram sobre tudo e, e foi um jantar simples que durou horas... A primeira vez que eu fui no apartamento dela em *Boston*, em *Lewis Wharf*, o apartamento ainda estava sendo construído, e tive que olhar algumas coisas, e então a próxima vez ou a terceira vez... Ele estava totalmente construído, e ela o mobiliou, e foi realmente magnífico... foi muito... foi muito... era como se o apartamento estivesse sendo construído... era, parecia... A parte externa era muito bonita, no quarto andar, mas o interior parecia com o exterior do prédio que ele fazia parte, parecia ao ar livre e, ao mesmo tempo, dentro de casa, e ela estava totalmente feliz lá, totalmente feliz... Ela se sentia em casa em qualquer lugar? Quero dizer, acho que é, é o problema de crescer sem os pais, e, você sabe, ver sua mãe uma vez, apenas uma vez depois, e ser criado por essa tia, erm... e, eu lembro que eu desci para ver Bill Alfred depois que ela morreu [inaudível] quando eu estava em uma de minhas viagens a Harvard, e, e falei com ele, e eu disse que sentia muito por Elizabeth e, o que tinha acontecido com ela, ela morreu quase instantaneamente e ele disse que eu não devia me sentir assim, e eu perguntei por que não, e ele disse que tinha sido uma benção porque ela tinha medo de que ela ficasse como a tia ficou, que ela simplesmente se perdesse... ela fez uma leitura, ela reuniu um monte de coisas, e se foi, e Bill me disse que isso era o que ela queria, e a pessoa que me telefonou sobre sua morte foi um dos meus colegas, Nicholas von Maltzahn, você o conheceu? Ele é um grande estudioso, e ele virá para sua apresentação na quinta-feira, e ele me telefonou porque ele era estudante em Harvard no momento... Ele estava... no quarto ano, e ele me ligou quando Elizabeth Bishop morreu, e ele sabe tudo sobre Bishop... Ela estava com medo... Ela assumiu um compromisso em Harvard para ensinar, o que era bom, mas o reitor recusou-se a dar-lhe um contrato em tempo integral, de modo que ela nunca poderia ter seguro de saúde através de Harvard, e essa é uma coisa que Bill Alfred me disse, ele disse que aquilo era muito errado, que uma grande mulher deveria ter tudo pago e ela não tinha... Ela estava sempre lutando e, e sua fama cresceu tanto nos últimos quase quarenta anos, mas a mulher que eu conheci era apenas essa figura de avó que só falava sobre o Canadá ou sobre qualquer outra coisa do tipo, e ela sempre ameaçava que viria para a minha aula de literatura canadense, e ela nunca veio... mas ela ameaçava, e nós ríamos... Ela

realmente não gostava de Harvard, não gostava de acadêmicos... Acadêmicos, no meu departamento em Harvard poderiam ensinar Bishop, mas eles não podiam confrontá-la... Ela era tão impressionante, mas ela era somente essa senhora tranquila que cuidava do seu trabalho... Ela revisava, revisava, revisava, e nunca ficava satisfeira com um poema, porque ela tinha que revisar, revisar e pensar sobre o texto e revisar, e é isso que P. K. Page [O professor mistura o nome das duas poetas] era enquanto poeta... e, portanto, a revisão nunca ficava perfeita, e isso é normal para muitas pessoas. Bem, quantas vezes ela revisou "Uma Arte," certificando-se de que cada palavra se encaixasse perfeitamente? Você entrava no apartamento e tinha uma sala grande e, e não consigo me lembrar, porque quando, quando fui lá pela primeira vez com os Hechts, ele ainda estava muito bagunçado, porque, você sabe, a gente tinha que usar capacetes e ver tudo, mas depois ele ficou, ficou um lugar muito agradável... o cimento das paredes era, você sabe, e os tijolos, e, e parecia que o exterior estava dentro da parte interna... Já faz quase 45 anos? E, e depois, uma vez eu levei os Fryes para lá, porque eles estavam recebendo um amigo deles em *Boston*, Jay Macpherson, que era um poeta canadense, e, então, Elizabeth queria que a gente a conhecesse, e então ela recebeu os Fryes no apartamento dela, e depois saímos para almoçar em ... do outro lado da rua de *Lewis Wharf*. Ela morava no 437, certo? Não era esse o número? 437, em *Lewis Wharf*? E, tinha esse restaurante muito bom do outro lado da rua onde todos almoçamos um sábado. Havia jardins lá... Eu me lembro... Mas agora essa área é tão popular, e não era assim naquele momento, e não consigo lembrar o nome do restaurante... mas era em bom restaurante de meio de rua... Os italianos ficavam mais no extremo norte, e *Lewis Wharf* era mais pro sul, certo? Eu me lembro que uma noite, uma sexta-feira, fomos até John Malcolm Brennan, peguei-a e dirigimos até lá, e acabamos conversando a noite inteira, e então, eu levei de volta para casa de carro... Ela não bebeu e, e não pude beber porque estava dirigindo, então nós tivemos um ótimo momento, e [inaudível] sobre isso e aquilo, e isso e aquilo, e quanto mais eles falavam, eu só pensava que eu estava escutando atrás da porta, todas essas pessoas que conhecem todas essas pessoas, foi ótimo, e Frank Bidart, ele é o seu executor ou algo assim? Você vai vê-lo quando você estiver em *Boston*? Ele é um homem agradável. Você vai escrever sua tese... Você vai escrever sua tese! [Nós dois rimos] Você nunca vai terminar, você sabe, você vai terminar o que você pode fazer, mas, você sabe, quando você para, depois de trabalhar por algum tempo, sempre pensa no que poderia ter feito... Eu, eu, eu a vejo como canadense, por isso, eu escrevi esse artigo que foi publicado...[632] porque eu vejo todos os

[632] STAINES, D. Elizabeth Bishop, 1911-1979. In: *Canadian Poetry*: Studies, Documents, Reviews. N. 7,

poemas que são sobre o Canadá ou sobre cenas canadenses e eles estão simplesmente impressos de forma indelével na minha mente... "First Death in Nova Scotia," acho um poema brilhante, "One Art," acho que é fantástico, e tem outro, o poema "The Moose," todos esses poemas que estão finamente acabados são tão bons, e o seu último volume é tão magro, porque, você sabe, porque quando o aperfeiçoou, foi o que ela conseguiu... Os poetas hoje em dia se sentam e depois de uma noite têm três ou quatro poemas, e ela nunca conseguiu fazer isso, exatamente o oposto... Então, eu acho que sim, ela é canadense, assim como todo o resto, porque ela tem uma sensação de não ter pátria... Então, Florida, Brasil, *Boston*, *Great Village*... é tudo parte dela. Acho que ela foi tão feliz quanto pode ser em seu último lugar de descanso em *Boston*, mas... Quer dizer, ela acreditava em Deus? Não tenho prova nenhuma disso. Ela teve uma infância muito infeliz do meu ponto de vista, mas não acho, não acho, não sei, não sei... Quer dizer, tem que ter alguma coisa além, mas eu não acho que ela pensava sobre isso... ou ela nunca levantou essa questão... Eu não sei. Eu me lembro que quando eu estava em Harvard, Lewis Mumford estava lá. Ele costumava vir para Harvard um período por ano. Ele ficou em *Leverett House* e, e... Então, um dia eu perguntei a ele [inaudível] e ele estava falando e eu estava falando, e eu perguntei: Sr. Mumford, Ruskin acreditava em Deus? E, ele respondou que essa era uma questão fundamental, e acho que Bishop é do mesmo jeito.

A conversa continuou por mais meia hora, mas infelizmente o áudio se tornou completamente inaudível em função de um trabalho de reparo no asfalto da entrada da garagem. A seguir, transcrição em inglês da fala do Professor David Staines.

She was invited to dinner... in the apartment of Anthony and Helen Hecht who was a very good American Poet, and they were visiting Harvard for a term, the winter term I think... I can't remember what year it was... and they were going to have Elizabeth to dinner, and so they invited me [inaudible]... I was assistant senior tutor, assistant dean in Leverett House, and so I just walked over from the other building and we had dinner. And that was my first meeting with her, and I found her to be a very nice, warm, kind woman, who seemed to me... I didn't know that much, like everyone's favorite grandmother... In age? She was born in 1911, so there was about 35 years... erm but I remember that night, I can't remember clearly, but I

Outono-Inverno, 1980.

remember saying that I loved the poem "First Death in Nova Scotia". It seemed wonderful to me and we were just talking, and, and I, I, it reminded me of Kamouraska, a movie... and and she hadn't seen the movie, but she had heard about it, so we just ended up talking, and, and I said, maybe you, you, we could get together for lunch sometime. And she said that would be fine! So... [Talking to Emma] Hi, do you wanna go the other way? She goes around and around so that she can get in the very same position... After that, erm we had had lunch a number of times, I can't remember where... [inaudible] and Kirkland House where she was staying... [inaudible] and I remember once a student at the beginning of the year said he wanted to take one of her courses so he thought he would take her course on creative writing and I said no, don't... because I was his adviser and he was writing a thesis with me. I said take her other course, because she's gonna talk about four women poets, and that will be very good because you are going to study through her the other poets... in creative writing you just listen and, you know, hear each others' things so he followed my advice which is rare and he just loved her course because she did Marianne Moore and all these poets and it was so instructive to him how she looked at them that he got to know Elizabeth Bishop through her comments on the others... She was not into teaching at all... She wanted to be, she wanted to be a great... She wanted to be a major poet, not a woman's poet and, and the Canadian writer P. K Page who lived for many years in Brazil... erm, she was away with the Ambassador to Brazil, she was a great poet too, and Elizabeth and P. K. had so much in common, and they loved many of the same things, but they never met each other, and she has a volume of her Brazilian memoirs... she is very good, and, and, they never met... I, I think P. K. said she was once in a party with her but she couldn't go up and talk to her... so, that was the way she was. And she was very private in her own way, and Elizabeth was private in her own way. And, she did protect herself, because her writings are not about the self, well some are... but generally they are objective. I think her poetry is great... The man who is writing her official biography now of her [inaudible]... I couldn't buy Megan Marshal's biography... she was a student of Bishop's at Harvard's, right? And she brings and extra grind and imagines this and imagines that and it's more about her than about Elizabeth Bishop, and I didn't like Brett Millier's biography at all, because she assumes that Alice, her last lover, everything she said was absolutely true... and It wasn't... and so it's very much that. I think this person who is writing her biography now has a real sense of her... Thom, I think his name is Thom [Thomas Travisano]... [inaudible] and, and he's written one book on Bishop a long time ago... He's writing it now, and it will be very good... he edited the Bishop/Lowell's letters... Her letters

are excellent, excellent... and, and when I last saw Thom, the only time I met him it was when I was in Bishop's Great Village Home, for a day, and he was part of the group... and, I said, on the long run... I said who's gonna be the greatest poet, Lowell or Bishop? And he said to me I think it's Bishop. I mean Lowell... well [inaudible] but Bishop just keeps rising and rising and she's got a select body of work, but it's so impressive... I think "One Art" is an incredible poem and I, I dislike this people who talk about it in biographical terms, because I think it's a fantastic poem, and I can't say anything more about it... there can be some connections between her life and the poem, but those connections are not what the poem is about, the poem is about loosing everything, and it is so impressive, so impressive. You are going out to Great Village, right? Are you gonna meet Sandra Barry? Does she know what you are doing? Sandra has done a great job here because she's provided the links of Bishop to Nova Scotia and all that... and that's what she wants to capitalize, what she wants to promote... I met Brett Millier in a conference in which she gave a good paper, but I, I could not talk to her about Bishop, I mean that was the past, and it was so much beholden to Alice that... Erm, I mean that's wrong... that has to be some standing back and deciding for yourself and I think that's what Thom's book is gonna finally do... Well, it's a long time since I read it, but it was so much of Alice, Alice, and more Alice, and I thought no, no, no... Erm, Bishop on her own terms is a gigantic figure. And yet when she came to Boston, when and I didn't know her... I got to know her when she was there, but she bought this apartment, you know, in Lewis Wharf, and she felt it was going to be home, and, and, we often went there, and it just looked down on the ocean and that meant so much to her, and I remember the only [inaudible] I was gonna have her to dinner with Northrop Frye and his wife because they were there for the year 75-76, erm he was Charles Eliot Norton Professor of Poetry, and they were staying in another apartment in Leverett House, and I was in Leverett House so erm I, I said I want to have them to dinner and Elizabeth said fine, and I said very nice... The night before, erm, the dinner, which was nothing, I mean I could only make a [inaudible] Elizabeth called me and said she wouldn't come, and I said why not, and she said well I haven't read a word of what Professor Frye's written, and I said it doesn't matter... and I, I said all right, and I called Frye, and I said Elizabeth doesn't want to come because she hasn't read a word that you've written, and he said neither has my wife. So, I phoned back I told this to Elizabeth, and she said alright then I'll come, and, and they had a wonderful evening because they talked, talked and more talk the whole time, and it was really very nice because he talked about his mom and upbringing and she talked about Great Village, and they talked about Canada, they talked about everything,

and, and, it was a simple dinner that went on for hours... The first time I went in her apartment in Boston in Lewis Wharf, it was just being built, and I had to look at it, and then the next time or the third time... erm, we erm... erm, we erm... it was totally built, and she furnished it, and it was really magnificent... it was very... it was very... it felt like it was just being built... it was, it looked... the outside looks very good, it's on the fourth floor, but the inside looked like the building it was, you know, it seemed outdoors as well as indoors, and she was totally happy there, totally happy... Did she feel at home anywhere? I mean I think it's, it's the problem of growing up without parents, and, you know, seeing your mother once, only once after, and being raised by this aunt, erm... and, I remember I went down to see Bill Alfred after she died [inaudible] when I was on one of my trips to Harvard, and, and talked to him, and I said I feel really sorry about Elizabeth, and what happened to her, she just died almost instantaneously, and he said don't feel said, and I said why not, and he said it was a blessing because she had a fear that she was gonna go like her aunt went, and she would just be lost, and so she gave a reading, she picked up all this, and then she went, and Bill said that was what she wanted, and the person who phoned me about her death was one of my colleagues, Nicholas von Maltzahn, you met him? He's a very great scholar, and he is coming to your talk on Thursday, and he phoned me because he was a student at Harvard then... He was erm... in his fourth year, and he called me when Elizabeth Bishop died, and he knows everything about Bishop... She was frightened... She got an appointment at Harvard to teach, which was good, but the dean refused to get her a full-time appointment, so she could never get health insurance through Harvard, and that's one thing that Bill Alfred told me, he said it was so wrong, a great woman should have everything paid for, and she doesn't, so she was always struggling, and, and her fame has grown so much in the last almost forty years, but the woman I knew was just this grandmotherly figure who just talked about Canada or each other or whatever, and she always threatened to come to my Canadian Literature, and she never came... but she threatens, and we just laughed it off. She didn't really like Harvard, she didn't like academics... Academics in, in my department in Harvard could teach Bishop, but they couldn't confront her... She was so impressive, but she was just a quiet lady who went about her business... She revised, and revised, and revised, and she could never be happy with a poem, because she had to revise, and revise, and think about it, and revise, and that's what P. K. Page was as a poet... and so the, the revision could never be perfect, and that's normal for many many people. Well, how many times did she revise "One Art," making sure that every word fit absolutely perfect? You walked in and there was this large room, and, and I can't

remember, because when, when I first went down there with the Hecht it was so ramshackle, because it was, you know, we had to wear hats and see everything, but latter it was, it was a very nice place... the cement of the walls were, you know, bricks, and, and, it seemed like the outdoors was indoors, it's been, it's been 45 years almost? And, and then, once I took the Fryes down there, because they were having a friend of theirs to Boston, Jay Macpherson, who was a Canadian Poet, and, and so Elizabeth wanted us to meet her, and so we had the Fryes to her place, and then we went off to lunch at... just across the road from Lewis Wharf. She was in 437, right? Wasn't that the number? 437, in Lewis Wharf? And, there is this nice restaurant just across the road where we all ate lunch one Saturday. Much more so then it was then... I don't remember that. There were gardens there... I remember... But now that area is so popular, and it wasn't then, and I can't remember the name of the restaurant... but it was in a good, nice middle of the road restaurant... No, the Italian was more in the north end, and Lewis Wharf was further south, right? I never saw that. I remember one night, erm one Friday we went down to John Malcolm Brennan, I picked her up and we drove there, and we just talked for the whole night, and then, I drove her back... She didn't drink, and, and I couldn't drink because I was driving so we just had a great time, and [inaudible] about this and that, and this and that, and the more they talked I just thought I am just listening outside the door, all these people who know all these people, so that was great, and Frank Bidart, is her executor or something? Are you gonna see him when you are in Boston? He's a nice man. You gonna write your thesis... You are gonna write your thesis! [We both laughed] Yeah, but you never gonna finish, you know, you gonna finish what you can do, but, you know, when anyone leaves after they've been here for a while, they think of what they could have done... I, I, I see her as Canadian that's why I wrote that article that was published... Erm, because I see all the poems that are about Canada or Canadian scenes and they are just indelibly impressed on my mind... "First Death in Nova Scotia," I think is a brilliant poem, "One Art," I think is fantastic, and there is another, the poem, "The Moose," all these poems that are finely published are so fine, and her last volume is so thin, because, you know, because when she perfected it, that's what she got... and, and poets nowadays seat down and after an evening have three or four poems, and she could never do that, just the opposite... So, I think yes, she is Canadian, as well as everything else, because she has a sense of no homeland... So, Florida, Brazil, Boston, Great Village... it's all part of her. I think she was as happy as she could be in her final resting place in Boston, but... I mean, did she believe in god? I have no proof at all. She had such an unhappy childhood from what I could see... but, I don't think, I don't think, I

don't, I don't know... I mean, there has to be something beyond, but I don't think she ever went to that... or she never raised it... I don't know. I remember when I was at Harvard, Lewis Mumford was there. He used to come for Harvard a term each year. He stayed at Leverett House, and, and... So, I asked him one day [inaudible] and he was talking and I was talking, and I said Mr. Mumford did Ruskin believe in god? And, he said that's a fundamental question, and I think Bishop is the same way...

APÊNDICE D - HALIFAX-WOLFEVILLE-HALIFAX, NOVA ESCÓCIA, 13 E 14 DE OUTUBRO DE 2017.

Saímos de *Halifax* bem cedo, às oito da manhã, num dia extremamente frio de fim de outono, e seguimos de carro até a *Acadia University* em *Wolfville*, também na Nova Escócia, numa viagem que durou aproximadamente uma hora e meia pela *highway* 101, que liga as duas cidades. No centro da pequena comunidade do Vale de *Annapolis*, eu teria um encontro com Sandra Barry, biógrafa e estudiosa do trabalho de Elizabeth Bishop, particularmente, dos laços da poeta com a Província canadense. Sandra Barry mora a cerca de uma hora de *Wolfville*, mas sugeriu que nos encontrássemos na universidade, num ponto intermediário para nós dois. Nós nos encontramos no *hall* da biblioteca do *Beveridge Arts Centre - BAC*, às onze horas da manhã, e, obviamente, depois de todos os e-mails que trocamos, não tivemos dificuldades para nos reconhecermos. Sandra é uma mulher encantadora, extremamente delicada e gentil. Ela já esperava por mim quando cheguei na antessala do arquivo, e como havíamos combinado, ela selecionou no conjunto de bens móveis da família Bulmer, família materna de Elizabeth Bishop, os itens que ela considerava mais relevantes na coleção; eu só escutaria, já tinha decidido isso antes.

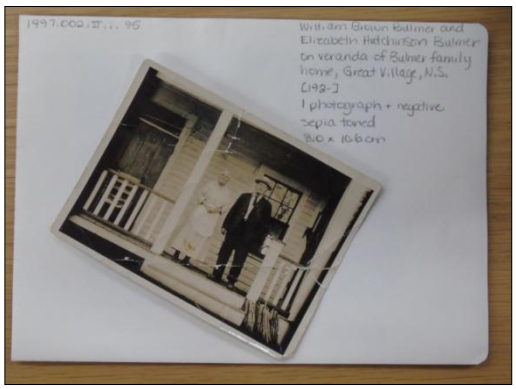
Acadia University. Foto do autor.

Durante quase cinco horas, nós conversamos, almoçamos, tomamos café, e viajamos ao passado distante de Elizabeth Bishop através dos itens da coleção mantida pela *Acadia University*.[633] Tranquilamente, caminhamos até o arquivo, e, um por um, Sandra me mostrou tesouros que já estavam

Aunt Grace, tia materna de Elizabeth Bishop. Retrato pintado por Maud Bulmer Shepherdson, também tia da poeta. Foto do autor.

[633] Fotos de todos os itens do http://openarchive.acadiau.ca/cdm/landingpage/collection/BBHS, mantido pela universidade. Acesso em 05 de fevereiro de 2018.

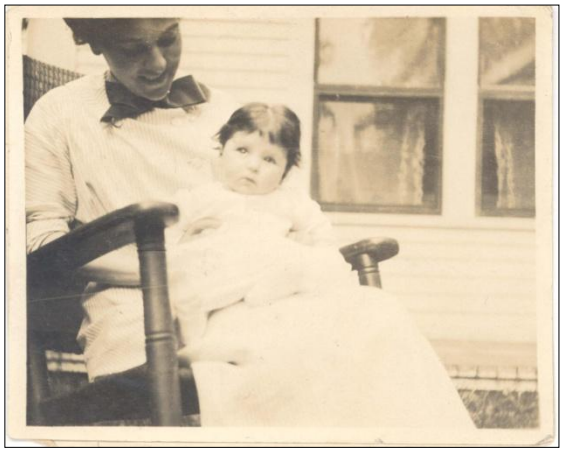
separados e, devidamente, espalhados sobre
uma mesa no centro da sala. Havia um quadro antigo de *Aunt* Grace, a tia favorita de Elizabeth Bishop, ainda menina – um retrato velho, corroído pelo tempo, pintado sobre um tipo de latão por Maud Bulmer, tia com quem a poeta viveu em *Boston* por vários anos. Havia ainda uma foto dos avós; a avó e o avô na varanda da pequena casa em *Great Village* na década de 1920 – o olho de vidro da avó, que por algum tempo Bishop tentou, sem sucesso, descrever em um texto (MILLIER, 1993). E, tinha também uma bússola velha, do começo do século passado, pertencente, provavelmente, a algum dos parentes aventureiros; uma bíblia antiga, muito antiga, com capa de couro, e ilustrações coloridas, de onde Bishop tirou várias referências para compor seus textos, me disse Sandra.



Elizabeth Hutchinson Bulmer e William Bulmer em *Great Village*, década de 1920. Foto do autor.

Bússola pertencente à família Bulmer. Foto do autor.

Além desses objetos, o acervo conta também com fotos da garotinha, a pequena Elizabeth Bishop e sua mãe, Gertrude Bulmer, em *Great Village*, fotos de toda a família, e em diferentes épocas; fotos do cachorro, cartões postais de vários lugares, e ainda talheres e diversos outros objetos antigos, que ajudam a reconstruir não só o passado da família Bulmer, mas da vida na Nova Escócia do começo do século vinte.



Gertrude Bulmer Bishop e Elizabeth Bishop, Agosto de 1911, Canadá. Cortesia da Acadia University.

Eventualmente, dos objetos, partimos para *Great Village* e seu passado, discutindo pontos de interesse no trabalho da poeta: a casa e seus cômodos, o cemitério, a escola, a loja do ferreiro Nate, a Igreja Presbiteriana, e

o cotidiano do lugar; lugares que eu não poderia deixar de visitar. Na cidade, no período em que Bishop morou na vila, as luzes eram acesas com um gerador; "quatro ou cinco bulbos de luz que atraiam mariposas noturnas, que impressionavam bastante a menina," me disse Sandra. "*Great Village* e a sua família salvaram a poeta. Grace era uma força inspiradora, profundamente forte na vida de Bishop," com quem manteve uma relação sólida, notadamente epistolar, até sua morte, como atestam os cartões postais da coleção, enviados de várias partes do mundo, relatando, inclusive, o desenvolvimento de trabalhos literários da poeta. Quando traduziu '*Minha vida de Menina*' de Helena Morley, ou de Alice Brant, por exemplo, Bishop escreveu uma carta para a tia, contando sobre a versão que fez, e como, "simplesmente, incluiu falas da avó no texto," já que, acreditava, correspondiam, perfeitamente, às falas das personagens mineiras do livro.

Elizabeth Bishop em frente a Igreja Presbiteriana de *Great Village*, 1915. Cortesia *Acadia University*.

Depois disso, conversamos sobre as biografias de Bishop, particularmente, sobre os trabalhos de Brett C. Millier (1993), "*Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It*," que na opinião da canadense é um livro desbravador; o primeiro a reunir dados realmente significantes e compor uma história de fato, mas que tem falhas em alguns dados pontuais. Já "*Elizabeth Bishop: a miracle for breakfast*," de Megan Marshal (2017), é mais sobre a autora que sobre a poeta. Na opinião de Sandra, Marshal não foi muito sensível ao abordar questões complicadas da vida de Bishop, explorando temas muito delicados como os abusos que a pequena Elizabeth sofreu, transformando pessoas que cuidaram da menina, que a salvaram, em certo sentido, em monstros. O filme "Flores Raras," de Bruno Barreto, é bom, "mas tem uma cena que não pode ter sido daquele jeito," me disse Sandra; Gertrude Bulmer não pode ter sido levada de ambulância para o hospital. Ela foi levada, provavelmente, em uma carroça; "esse era o meio de transporte típico da época." E, o filme de Barbara Hammer, '*Welcome to this House*,' é "bom, muito poético e experimental," adicionando nuances à

vida e as casas da poeta. Em 1995, Sandra Barry veio para o Brasil para participar de um colóquio sobre Elizabeth Bishop em Ouro Preto, e, de lá, partiu para Samambaia para conhecer a casa onde a poeta morou com Lota de Macedo Soares em Petrópolis. "A visita foi incrível e pareceu repetir o que aconteceu com os arquitetos alemães; o ônibus não conseguia subir toda a ladeira, e a então dona da casa, Zuleica, esse era o nome dela, veio nos pegar do carro, de dois em dois, e nos deixava no topo do morro, já perto da casa."

Depois de todas essas histórias, saímos da universidade e fomos caminhando até um restaurante turco bem perto, escolhido pela própria Sandra, enquanto me contava que o massapé de Samambaia era muito parecido com a terra vermelha da Nova Escócia. Já no restaurante *Troy*, enquanto almoçávamos, não paramos de conversar. Sandra me falou sobre o povo Mik'maq que habitava a região, e como as pessoas dessa nação se relacionavam com os franceses, de um jeito, e depois com os ingleses, de outra forma, mais violenta, ela acredita. O processo colonizador começou aqui bem perto de *Wolfville*, num lugar chamado *Les Grand-Prés*, hoje patrimônio cultural da humanidade, de onde os franceses haviam sido expulsos pelos ingleses no século XVIII. Perto dali, do outro lado da Bacia de Minas, mas ainda na Nova Escócia, "tem uma cidade que se chama *Economy*. A palavra na verdade é uma corruptela do termo *Kenomee* da língua aborígene que significa lugar da terra que se projeta para o mar. Os franceses traduziram o termo como *L'Économie*, e os ingleses como *Economy*, e *Economy* ficou," ela nos contou. Saímos do restaurante, e fomos para um café – *Charts Café*, ou Café Mapas, em português, decorado com cartas cartográficas de todo o globo terrestre. E, enquanto tomávamos expresso, continuávamos conversando sobre a Nova Escócia, e sobre o Brasil: "Existem pássaros que migram no inverno e, depois que levantam voo, só param no Brasil," Sandra me disse. "E se você traçar uma linha reta saindo de *Halifax*, você vai chegar no Brasil, sem nenhum embaraço," tudo isso me fez concluir que a Nova Escócia é um tipo de *Kenomee*, projetando-se para o mundo. Segundo Sandra, a Província, e *Great Village*, particularmente, é um lugar de tradição oral; existem muitas sutilezas no lugar e no uso da língua que permitem pensar isso: "a palavra *awful*, por exemplo, não significa somente desagradável ou muito ruim; ela também pode adjetivar uma coisa boa, tudo depende da forma como ela é pronunciada." A palavra *awful*, extremamente ruim ou desagradável, pode ser bom. Levantávamo-nos e apontavamos no mapa à nossa direita, pontos importantes aqui e lá, onde morávamos, e falávamos sobre as mudanças climáticas, como se sentia esse fenômeno em nossas respectivas regiões; éramos *members of the Bishop*

folks, como Sandra dizia. "Eu poderia estudar o trabalho dela para sempre," ela me disse, "tem sempre uma coisa nova, um detalhe, é inesgotável. Eu tenho feito isso, na verdade, nos últimos trinta anos. Não me canso." Já por volta das quatro horas da tarde, nós nos despedimos, e pegamos, novamente, a *highway* 101, de volta a *Halifax*.

Do hostel em que ficamos hospedados em *Halifax*, na tarde do dia seguinte, partimos para *Dartmouth*, a meia hora de carro, no lado leste do porto, mais especificamente para o *Mount Hope Hospital*, onde Gertrude Bulmer foi hospitalizada no começo do século passado, e passou quase dezoito anos de sua vida. O hospital ainda existe, mas o prédio passou por reformas consideráveis que mudaram completamente a sua estrutura. Hoje chamado de Hospital da Nova Escócia, ele continua sendo uma instalação psiquiátrica, mas, agora, voltada para o atendimento de dependentes químicos. "Gertrude não era louca," Sandra havia me dito no dia anterior. "Ela teve um surto e seu estado piorou quando ela já estava no hospital, em decorrência da Grande Explosão de *Halifax*," em 1917; dois navios colidiram no porto, e um deles, o navio francês *SS Mont Blanc*, estava cheio de explosivos. O choque foi tão forte que pôs fim à vida de quase duas mil pessoas e feriu outras dez mil no extremo norte da cidade e, também, na região de *Dartmouth*. Até o disparo da primeira bomba atômica, essa foi a maior catástrofe do gênero, provocando uma onda devastadora que arrancou árvores, e demoliu boa parte dos prédios da cidade, arrebentando, também, as vidas das pessoas que sobreviveram. Essa história é contada no Museu Marítimo do Atlântico, em *Halifax*.

Nova Scotia Hospital, Dartmouth. Foto do autor.

Depois de caminhar por todo o entorno do prédio, entrei no hospital e conversei com uma enfermeira que me disse que, se eu tivesse ido ao hospital em um dia de semana, eu poderia, talvez, encontrar documentos do período, quiçá o arquivo de Gertrude Bulmer. No Sábado, entretanto, além de fazer algumas poucas fotos, não consegui descobrir quase nada. De volta ao hotel, Sandra Barry havia me enviado por e-mail uma cópia do manuscrito que fez manualmente do texto inédito "*Reminiscências de Great Village*," arquivado no *Vassar College* nos Estados Unidos – a primeira tentativa empreendida por Elizabeth Bishop de narrar os eventos que viveu na vila canadense, que eu ainda visitaria.

APÊNDICE E - GREAT VILLAGE, NOVA ESCÓCIA, 19 DE OUTUBRO DE 2017.

Chegamos a *Great Village* cedo, mas Laurie Gunn já estava lá com um sorriso largo no rosto, meia hora antes do combinado. Às nove e cinquenta da manhã, ela se aproximou de nós no estacionamento ao lado da igreja presbiteriana, e já foi nos contando, ainda sem termos nos apresentado oficialmente, que tinha aproveitado o fato de estar ali para olhar coisas nos antiquários da pequena vila. "Você precisa de um desses," disse-lhe o dono de uma das lojas; "então, eu comprei. Eu comprei para minha neta," ela nos disse. O objeto estava ao lado do seu carro; um pato de madeira, pintado de azul e branco; um tipo de cavalinho de balanço, desses feitos para crianças de pouca idade.

Atualmente, *Great Village* é uma comunidade rural muito pequena, com aproximadamente quinhentos moradores. Em sua área central, há uma igreja, um posto de gasolina, algumas poucas casas espaçadas, e muitas, muitas árvores que, nesse dia, estavam completamente coloridas pelo outono. A vila se localiza ao norte da Baía de *Cobequid*, uma reentrância da Bacia de Minas que, por sua vez, faz parte de uma baía maior – a Baía de Fundy.

Vista de *Great Village*, Nova Escócia. Foto do autor.

Por volta de 1630, a área da comunidade, originalmente pertencente ao povo Mik'maq, foi ocupada por colonizadores francês-acadianos que construíram um povoado chamado de *Petit-Louis* ou *Vil de Cadets*. Expulsos em 1755, os franceses deram lugar a colonizadores anglófonos, protestantes Ulster de origem Irlandesa, que utilizaram os celeiros deixados pelos acadianos na construção de fundações de novas casas, rebatizando o lugar que passou a se chamar *Port of Londonderry*. "No começo do século passado, *Great Village* era muito maior, mais cosmopolita," Sandra Barry havia me dito na semana anterior; principalmente em razão da descoberta de ferro em 1847, e da instalação de estaleiros na região, cuja riqueza possibilitou a construção de outras casas, maiores, mais modernas, em estilo vitoriano que hoje caracterizam a paisagem da pequena vila.

Nós nos apresentamos, e Laurie nos levou até o fundo da casa de William Brown

Bulmer e Elizabeth Bulmer, avós maternos de Elizabeth Bishop. Na casa, a poeta passou parte de sua infância, até ser removida para *Boston*, como relata em seu texto *A Ratinha do Campo*. Mesmo Patti Sharpe, atual presidente da *Elizabeth Bishop Society of Nova Scotia*, ainda não tendo chegado, já que estávamos adiantados, Laurie nos abriu a porta e entramos pelos fundos, ingressando na casa, intimamente, pela cozinha, como se nós tivéssemos sido convidados pelos antigos moradores. Pensei no cheiro de café que provavelmente sentiria se estivesse no Brasil, e se a casa tivesse moradores, e além do odor, imediatamente, eu vi "[...] a avó velha / sentada na cozinha com a criança / ao lado do Fogão *Little Marvel*, / lendo as piadas do almanaque, / rindo e falando pra esconder suas lágrimas,"[634] (BISHOP, 2011, p. 121, tradução nossa), acreditando que elas, assim como a chuva que então caia no telhado de latão haviam sido previstas pelo livro.

Parte de trás da casa dos Bulmers em *Great Village*. Foto do autor.

O fogão, entretanto, já não era o mesmo. Os antigos donos da casa substituíram o equipamento por um mais recente, mas já desgastado pelo tempo e com um design bastante diferente daquilo que eu, normalmente, penso como sendo o *design* típico de um fogão. Laurie me disse que os móveis também são outros, acumulados ao longo dos últimos vinte anos. Da decoração original restam somente os móveis embutidos nas paredes, impossíveis de serem removidos.

A casa tem um ar acolhedor, resultante, eu acredito, principalmente, do esforço comovente da sociedade que se organizou para reinscrever no presente o passado suplantado pelo tempo, recuperado a partir de vestígios cuidadosamente coletados em casas de parentes de Elizabeth Bishop, em arquivos de conhecidos, etc.

Cozinha da Casa dos Bulmers. Foto do autor.

[634] [...] the old grandmother / sits in the kitchen with the child / beside the Little Marvel Stove, / reading the jokes from the almanac, / laughing and talking to hide her tears.

Fundada em 1994, desde então, o imóvel tem sido mantido por um grupo de dez pessoas, membros da *Elizabeth Bishop Society of Nova Scotia*. Depois de fotografar a cozinha, eu caminhei até a sala de jantar e, em seguida, até a sala de estar, na qual, das janelas, penduram-se cortinas de renda, *laced curtains*, atrás das quais "a garotinha Elizabeth Bishop se escondia para bisbilhotar a vida da cidade," Laurie me disse. O efeito de sombra e luz da renda da cortina revelava somente pedaços da paisagem, desfocados; via-se, sobretudo, os tons das cores da paisagem: verde, branco, e entre elas um verde claro, um tom terracota, e depois o azul do céu, impondo-se sobre todas as outras cores.

Ainda na sala, escutamos um som, e alguém nos cumprimentou, já explicando que tinha entrado por ter estranhado a porta traseira aberta. Era Patti, atual dirigente da sociedade, também muito simpática. Eu perguntei se poderia ir até o andar de cima para ver os outros cômodos, e elas, prontamente, disseram-me que sim, já mostrando o caminho. Lá em cima, no fim de uma escada curta e extremamente íngreme, uma pequena sala, um tipo de entreposto unindo os cômodos do piso superior.

Janela da frente da casa dos Bulmers. Foto do autor.

As paredes desse espaço são revestidas por um papel de parede creme, amarelo e vermelho, com um padrão floral, meio arabesco. Aqui e ali, o papel se soltava, revelando, por debaixo, um outro, escondido, mais velho e muito mais colorido. "Eu gosto mais do antigo," Laurie disse e Patti assentiu. Eu também. Eu também gostei mais do papel mais antigo, mas preferi não dizer nada. Elas me mostraram um quarto de tamanho médio, imediatamente depois do fim da escada; depois, entre o primeiro e o último, um quarto extremamente pequeno, cuidadosamente decorado, pintado de azul, com uma colcha de retalhos colorida sobre a cama. Nas paredes, fotos da criança que ali dormiu por algum tempo, e da escritora famosa que ela se tornou, muito tempo depois – o quarto da pequena Elizabeth Bishop, no qual uma tesoura velha servia de fechadura para uma janela no teto, com vista direta para o assombroso azul do céu da vila, diria Bishop no conto "Na aldeia." E, havia ainda um terceiro quarto, mais amplo, e com móveis antigos, o quarto dos Bulmers, os avós de Elizabeth Bishop.

Quarto de Elizabeth Bishop, na casa de seus avós em *Great Village*. Foto do Autor.

Ainda nesse vão-corredor, do lado esquerdo de quem sobe a escada, uma pequena sala com banheiro e com um acesso para um sótão. Intrigado com o desnível do piso, perguntei a Laurie e Patti se elas sabiam o porquê daquele descompasso. Agora, enquanto escrevo, não lembro exatamente quem me respondeu, mas tenho certeza que uma das duas me disse que a casa dos Bulmers havia sido removida em carroças, de um outro canto da vila para aquele lugar, ao lado do *Nate's shop*, a loja do ferreiro que já não existe mais. Entrei em uma pequena sala, e descobri que nela havia duas outras portas; uma para o sótão, outra para um banheiro, que brevemente seria reparado.

No sótão, Sandra havia me dito, "as paredes foram recobertas por jornais, muito antigos," datando de 1898, publicados muitos anos antes da pequena Elizabeth nascer. Eu tentei encontrar restos desse revestimento, e achei, no canto direito do cômodo, pedaços de jornais extremamente envelhecidos. Além de um texto sobre vinte estórias engraçadas de Mark Twain, achei, colados na parede, restos de outra matéria; esta sobre os segredos do céu. Saí do pequeno sótão e fiz uma foto da janela da saleta de acesso, cuja vista dá exatamente para a torre da Igreja Presbiteriana, que se tocada, segundo Elizabeth Bishop, reverberaria o grito de sua mãe, enlouquecida pelo luto.

Resquício de jornal na parede do sótão da casa dos Bulmers em *Great Village*. Foto do autor.

Descemos as escadas, as duas me deram alguns imãs de geladeira e alguns lápis de uma edição anterior do encontro anual promovido pela sociedade. E comprei alguns outros. Perguntei se havia algum ponto ali perto onde eu pudesse observar a maré, e Lauri me disse que poderíamos ir até sua casa na estrada... Ela me explicou o caminho e me perguntou como eu vim a conhecer o trabalho de Elizabeth Bishop. As duas mulheres me

disseram que tinham sido agremiadas por Sandra Barry: "*She brought us in*," me disseram rindo. "E agora quando eu leio o poema *O Maçarico*, eu absolutamente entendo," disse Laurie. Eu me despedi e fotografei o exterior da casa; a parte da frente, as laterais, assim como o posto de gasolina em frente, o riacho que ladeia a casa, a igreja, e o interior da igreja, que hoje, como vários outros edifícios da vila, é um antiquário. No primeiro andar do prédio, restos de uma exposição sobre a Nova Escócia de Elizabeth Bishop...

Vista da Torre da Igreja Presbiteriana de *Great Village*. Foto do autor, tirada do primeiro andar da casa do Bulmers.

Partimos para a casa de Lauri em frente a Minas Basin, estacionamos o carro na lateral, e caminhamos até o leito do rio, ou beira de mar, talvez. Caminhamos na areia por um ou dois quilômetros, antes da maré encher; as maiores marés do mundo, que atingem até 12 metros de altura, mas que lá é um fenômeno mais horizontal, que "se espalha por quilômetros e quilômetros, a perder de vista" Sandra me disse na semana anterior. O solo é avermelhado, cor de barro, e a água é bem marrom, escura. Em cima das falésias, alguns cercados, com vacas como a vaca Nelly, com quem Bishop vagava pelos campos, seguidos por casas grandes de fazenda, num plano mais distante. Embora num lugar mais afastado do centro da vila do que eu acredito ter sido frequentado pela garotinha, eu podia ver as macieiras tristes, e todos os olmeiros muito, muito coloridos.

Paisagem de *Great Village*, próximo a Bacia de Minas. Foto do autor.

Vista da Bacia de Minas. Foto do autor.

Voltei até a vila, e tentei encontrar outros lugares mencionados no trabalho da poeta, mas antes disso parei na colina, no quintal dos Chisolms, de onde, segundo Bishop, "sempre se para para olhar a vista"[635] (BISHOP, 2011, p. 71, tradução nossa), já que de lá se pode ver:

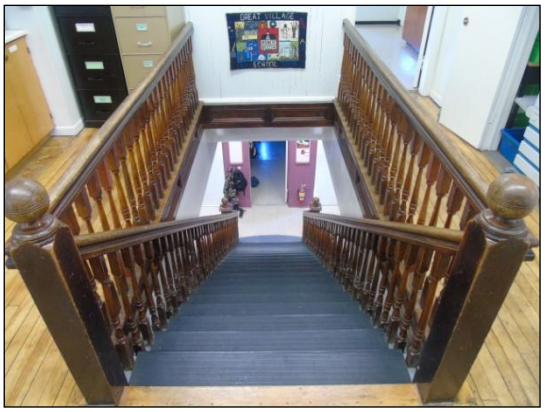
> As copas de todos os olmeiros da aldeia e lá, além deles, os longos pântanos verdes, tão frescos, tão sal. Então, a Bacia de Minas, com a maré a meio caminho, dentro ou fora, a lama vermelha molhada, esmaltada com o céu azul até encontrar a água lavanda-vermelha rastejante. No meio da vista, como uma mão de relógio apontando para cima, o campanário da igreja presbiteriana. Estamos nas Províncias 'Marítimas', mas tudo que isso significa é que vivemos perto do mar.[636] (*ibid.*).

Durante toda a jornada, eu esperei ouvir o grito da mãe e, apesar da grande curiosidade, eu não toquei na torre da igreja; "Nós estamos esperando por um grito. Mas ele não é escutado de novo, e o sol vermelho se põe em silêncio."[637] (*ibid*., p. 68). No lugar dele, todas as outras coisas, "coisas danificadas e perdidas, adoecidas ou destruídas; até o frágil e quase perdido grito – são eles tão frágeis para nós que não mais escutamos suas vozes, tão mortais?" (*ibid*., p. 78). Sem resposta, entrei no carro e segui caminho até a *Great Village Elementary School*, escola primária onde Elizabeth Bishop viveu suas primeiras experiências de educação formal. Fiz algumas fotos do exterior do prédio e, mesmo sem combinar nada com ninguém, resolvi bater na entrada principal. Uma mulher loura abriu a porta, e eu a expliquei o que fazia ali; gentilmente, ela me levou até a sala da direção, onde conversei com Connie Smith; a diretora me mostrou, enquanto me alertava para não fotografar nenhum das crianças, salas desocupadas, e o *hall*, com uma escadaria velha, ainda original. Ela me disse que o prédio havia passado por várias reformas, desde que Bishop

Great Village Elementary School, Vista da fachada. Foto do autor.

[635] One always stops to look at the view.
[636] The tops of all the elm trees in the village and there, beyond them, the long green marshes, so fresh, so salt. Then the Minas Basin, with the tide halfway in or out, the wet red mud glazed with sky blue until it meets the creeping lavender-red water. In the middle of the view, like one hand of the clock pointing straight up, is the steeple of the Presbyterian church. We are in the 'Maritimes' but all that means is that we live by the sea.
[637] We are waiting for a scream. But it is not screamed again, and the red sun sets in silence.

havia estudado ali; excetuando a parte externa, os *cloakrooms* do térreo, e a escadaria que leva ao primeiro andar, os outros espaços haviam todos sido modificados. Orgulhosamente, Connie Smith me mostrou uma tapeçaria artesanal, pendurada no topo da escadaria, destacando que aquele trabalho havia sido feito pelos próprios alunos, como forma de celebrar o centenário da instituição.



Escadaria da *Great Village Elemtary School*. Foto do autor.

Tapeçaria feita pelos alunos da Escola em comemoração aos cem anos do prédio. Foto do autor.

"Eu costumava trabalhar alguns textos de Bishop com os alunos das turmas maiores, principalmente aqueles que falam sobre a vila," ela me disse. E completou: "Até pouco tempo atrás, pouca gente daqui sabia da relação dela com esse lugar. É impressionante o trabalho que a Sociedade tem feito." Ela me disse que o sino da campa da escola ainda era o mesmo da época de Elizabeth Bishop: "Assim que você sair eu vou tocá-lo, e você ouvirá exatamente o mesmo barulho que ela ouvia quando era criança." Descemos a escadaria, e ela me disse que a vida ali havia mudado muito: "os alunos hoje vêm de carro. Bishop deve ter andado todo o caminho até aqui sozinha, eu acredito," aproximadamente dois quilômetros. Ela abriu a porta e, quando a porta se fechou atrás de mim, enquanto eu descia os degraus na frente do prédio e retornava ao carro estacionado do outro lado da rua, o som do sino preencheu o céu da vila me transportando para muito longe dali, o Educandário Major José Barbosa. Por alguns instantes, curiosamente, eu não pensei em Bishop; pensei na minha própria infância e na confusão que aquele som poderia causar entre as crianças, antecipando, equivocadamente, eventos importantes do dia; ela já tinha me dito que o sino só era tocado em dois momentos, na chegada e no horário do almoço. O som desapareceu. Atravessei a rua, entrei no carro, e segui viagem.