

ISABELA CRISTINA FERNANDES

NORTH & SOUTH:

**UM ESTUDO DO SUBLIME EM ELIZABETH BISHOP A PARTIR DOS
MOTIVOS DO OCEANO E DA RETICÊNCIA.**

ASSIS

2024

ISABELA CRISTINA FERNANDES

NORTH & SOUTH:

**UM ESTUDO DO SUBLIME EM ELIZABETH BISHOP A PARTIR DOS
MOTIVOS DO OCEANO E DA RETICÊNCIA.**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social.

Orientador: Prof. Fabiano Rodrigo da Silva Santos.

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

ASSIS

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

- F363n Fernandes, Isabela Cristina
 North and South : um estudo do sublime em Elizabeth
 Bishop a partir dos motivos do oceano e da reticência /
 Isabela Cristina Fernandes. — Assis, 2024
 171 f. : il.
- Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista
 (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
 Orientador: Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos
1. Bishop, Elizabeth, 1911-1979. 2. O Sublime na
 literatura. 3. Poesia norte-americana - História e crítica.
 4. Poesia lírica - Séc. XX. 5. Poética. I. Título.

CDD 811.09

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE ISABELA CRISTINA FERNANDES, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 06 dias do mês de setembro do ano de 2023, às 14:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de ISABELA CRISTINA FERNANDES, intitulada **NORTH & SOUTH: UM ESTUDO DO SUBLIME EM ELIZABETH BISHOP A PARTIR DOS MOTIVOS DO OCEANO E DA RETICÊNCIA**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos Linguístico, Literários e da Educação / UNESP/FCL - Assis/SP, Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO (Participação Virtual) do(a) Departamento de Literatura e Linguística / UFPR - Curitiba/PR, Profa. Dra. SANDRA APARECIDA FERREIRA (Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis/SP. Após a exposição pela mestrande e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: Aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS



Dedicatória

Aos meus pais, Sidnei Aparecido Fernandes e Elisabeth Fermino Vaz, por todo o carinho, apoio e motivação que recebi de ambos. Aos meus amados irmãos, João Guilherme Fernandes e Isis Rebeca Fernandes. E, por fim, às minhas amigas/irmãs Marcela Sanches e Mayara Nunes da Silva.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por ter me abençoado com todos os recursos necessários para a realização do presente trabalho. Se não fosse por sua infinita misericórdia e fidelidade, eu não teria conseguido honrar o compromisso de desenvolver o estudo contemplado nesta dissertação. Sou imensamente grata a Ele por ter me presenteado com a orientação, generosidade e contribuições valiosíssimas do Prof. Fabiano Rodrigo da Silva Santos. Recordo com alegria da vez em que o professor me indagou sobre a possibilidade de eu ser orientada por ele em um projeto de Iniciação Científica. Naquela época, eu mal poderia imaginar que a nossa parceria pudesse se estender até a Pós-graduação! Ao professor Fabiano, dedico os meus sinceros sentimentos de gratidão e admiração. Agradeço-o por ter me iniciado nos estudos poéticos e por ter me ajudado a transpor uma barreira que eu, em alguns momentos, julguei ser intransponível: a de não compreender e poder estudar poesia.

Também sou grata ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras de Assis –FCL/UNESP por todo o apoio e oportunidades que recebi. Me senti profundamente agraciada e contemplada com as disciplinas que cursei durante o Mestrado, bem como com os eventos acadêmicos dos quais participei. Aliás, aproveito o ensejo para agradecer às professoras Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade, Karin Adriane Henschel Pobbe Ramos e Kelly Cristiane Henschel Pobbe de Carvalho por suas inestimáveis contribuições à minha pesquisa mediante as disciplinas ministradas por elas.

Também incluo em meus agradecimentos o professor Guilherme Magri da Rocha, o qual me apresentou à poesia de Elizabeth Bishop no último ano do curso de Letras, e as professoras Cleide Antônio Rapucci e Sandra Aparecida Ferreira por terem participado da banca de minha qualificação e contribuído ricamente para o aperfeiçoamento de minha pesquisa. Para mim foi um momento honroso e feliz poder contar com a interlocução prestigiosa das professoras Cleide e Sandra, as quais me inspiraram profundamente durante as suas aulas na graduação. Com ambas não aprendi apenas a cultivar a finesse pela literatura e poesia, mas também aprendi sobre ética e humanidade. Às professoras, também manifesto a minha gratidão por todos os ensinamentos e discussões edificantes que tivemos sobre os entrelaçamentos entre vida, arte e docência.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –Brasil (CAPES) –Código de Financiamento 001. Agradeço, ainda,

a equipe da Biblioteca “Acácio José Santa Rosa” por todo o suporte que me foi prestado nos últimos dois anos. Meus agradecimentos especiais à supervisora técnica Ana Paula da Silva, à diretora técnica Laura Akie Saito Inafuko e ao Auro Mitsuyoshi Sakuraba pelo auxílio que me concederam com os materiais de pesquisa durante o delicado período da pandemia.

Agradeço também a minha família e amigos. Todos foram muito importantes durante a trajetória que percorri até aqui. Em particular, agradeço as minhas amigas/irmãs Marcela Sanches e Mayara Nunes da Silva pela disposição e generosidade em me ouvir e, também, em debater o meu trabalho com interesse e entusiasmo. Sou grata por todas as tardes nas quais nos encontramos em minha casa ou em nossa cafeteria favorita para falarmos de poesia. À Mayara, serei eternamente grata por ter acreditado no potencial de minha pesquisa e por não ter desistido de me convencer a ingressar no Programa de Pós-Graduação da FCL. Também manifesto a minha gratidão ao saudoso pastor Gumercindo e à sua esposa, irmã Heloísa, por suas orações e aconselhamentos. Agradeço ainda a queridíssima Prof.^a Adaliza Meloni por ter me inspirado a lecionar e a fazer pesquisa desde o meu segundo ano no Ensino Médio. Há dez anos ela me presenteou com as duas primeiras dissertações que eu li na vida, e então profetizamos que um dia eu escreveria a minha própria. Gratidão ao meu Scooby, cãozinho companheiro e amigo que esteve ao meu lado durante boa parte da redação deste trabalho me trazendo alegria.

E, por fim, agradeço à Elizabeth Bishop por ter me ajudado a compreender, através de seus poemas, que a vida e os homens estão sempre a se reajustar e que não há verdades absolutas. O que há são as singularidades das experiências e a graça de se ver o mundo a partir da variedade de perspectivas que elas oferecem. Aprendi, de um modo profundo e poético, que o sublime pode se manifestar surpreendentemente por meio de eventos pequenos e ordinários e encontrar o seu equivalente no caráter ambíguo, transgressor, metamórfico e inapreensível do oceano e de seus mistérios.

Cheguei a pensar em esboçar um poema curto, porém imortal, mas creio que isso está além de minhas capacidades; porém talvez eu até consiga tal coisa ao ver-me diante daquela parede suja, manchada, rabiscada, sentindo entre os dedos o toco de lápis ou prego enferrujado. Talvez disponha minhas ‘obras’ numa série de inscrições regulares, numa letra de imprensa bem nítida; talvez as escreva na diagonal, num canto, ou na base da parede, continuando no chão, em garranchos quase ilegíveis. *Serão inscrições curtas, sugestivas, angustiadas, porém cheias de revelações fulgentes. E boa parte do prazer que me darão esses escritos provirá da ideia de que depois de mim há de vir uma outra pessoa – ah, o legado de pensamentos que deixarei para ela, como uma trouxa velha largada descuidadamente num canto!*

(Elizabeth Bishop, ênfase acrescentada).

FERNANDES, Isabela Cristina. *North & South: Um estudo do sublime em Elizabeth Bishop a partir dos motivos do oceano e da reticência*. Assis, 2023, p.169. Dissertação. (Mestrado Acadêmico em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, campus de Assis, UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

A presente dissertação se dedica a promover um estudo crítico do primeiro livro de poemas de Elizabeth Bishop, *North & South* (1946), a partir da manifestação da categoria estética do sublime e da linguagem reticente que caracteriza a poética bishopiana, a qual já foi destacada nos trabalhos de Octávio Paz (1982), Adrienne Rich (1993), Sílvia Maria Guerra Anastácio (1999), Silviano Santiago (2000) e Fernanda Dusse (2016). *North & South* não foi escolhido apenas por se tratar da obra inaugural de Elizabeth Bishop na poesia modernista americana, mas também por delinear os principais traços do que, posteriormente, iria configurar a maturidade do projeto estético da poeta, podendo-se mencionar, a autoconsciência poética e a representação da experiência a partir de impressões fragmentárias. Além disso, é importante ressaltar que parte considerável da fortuna crítica de Elizabeth Bishop no Brasil, que se debruçou sobre *North & South* e outras produções da autora, já explorou com frequência alguns dos temas reincidentes na poesia bishopiana, a saber: a viagem e suas implicações e, também, as impressões enunciadas pelo sujeito *queer* (SILVA, 2013) diante dos desafios de se estar em um mundo que nem sempre é capaz de incluir e representar a diversidade. Sem negar a contribuição dos estudos realizados anteriormente, esta pesquisa debruça-se sobre o elemento sublime que perpassa esses temas que ocuparam a crítica especializada, sem, contudo, receber consideração mais detida por parte desta. Assim, propõe-se uma análise dos poemas “The map”, “The imaginary iceberg”, “The fish” e “The Unbeliever” que visa demonstrar o desdobramento da estética do sublime na poesia moderna de Elizabeth Bishop a partir de um dos motivos primários de sua poética: o oceano (HAMMER, 2007). Por meio deste motivo, analisado à luz da teoria do sublime e cuja reticência se apresenta como espécie de ramificação, é possível evidenciar que as ideias de transitividade, mapeamento e flexibilização de fronteiras, bem como os processos de metamorfose e resistência que aparecem nos poemas analisados, não estão diretamente relacionados à temática da viagem em virtude desta aparecer na referida obra não como causa, mas como efeito do projeto estético da poeta. Este, por sua vez, está associado ao conceito de *readjustment* (reajuste), formulado por T.S Eliot (1919) no ensaio “Tradição e talento individual”. A partir deste conceito, Elizabeth Bishop buscou incorporar em sua poesia o fluxo da mudança, a organização aberta e provisória de um mundo constantemente sujeito a reajustes (sobretudo o mundo da criação artística) e, por isso mesmo, indeterminado e representado pela instabilidade atribuída ao oceano e ao seu entorno.

Palavras-chave: Elizabeth Bishop. Sublime. Poética da reticência. Poesia autoconsciente. Lírica do século XX.

FERNANDES, Isabela Cristina Fernandes. *North & South: a study of the sublime on Elizabeth Bishop from the motives of ocean and reticence*. Assis, 2023, p. 169. Dissertation. (Academic Master's Degree in Literature). –Faculdade de Ciências e Letras, campus de Assis, UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

This dissertation is dedicated to promote a critical study of Elizabeth Bishop's first book of poems, *North & South* (1946), from the manifestation of the aesthetic category of the sublime and the reticent language that characterizes Bishop's poetics, which has already been highlighted in the works of Octávio Paz (1982), Adrienne Rich (1993), Silvia Maria Guerra Anastácio (1999), Silviano Santiago (2000) and Fernanda Dusse (2016). *North & South* was chosen not only because it is Elizabeth Bishop's inaugural work in American modernist poetry, but also because it outlines the main traits of what would later configure the maturity of the poet's aesthetic project, one can mention, poetic self-consciousness and the representation of experience from fragmentary impressions. Moreover, it is important to note that a considerable part of the critical fortune of Elizabeth Bishop in Brazil, which has focused on *North & South* and other productions of the author, has often explored some of the recurrent themes in Bishop's poetry, namely: the journey and its implications and also the impressions enunciated by the queer subject (SILVA, 2013) facing the challenges of being in a world that is not always able to include and represent diversity. Without denying the contribution of studies previously conducted, this research focuses on the sublime element that permeates these themes that have occupied the specialized criticism, without, however, receiving more detailed consideration by it. Thus, we propose an analysis of the poems "The map", "The imaginary iceberg", "The fish" and "The unbeliever" which aims to demonstrate the unfolding of the aesthetics of the sublime in modern poetry of Elizabeth Bishop from one of the primary motifs of her poetics: the ocean (HAMMER, 2007). Through this motif, analyzed in the light of sublime theory and whose reticence is presented as a kind of branching, it is possible to show that the ideas of transitivity, mapping and flexibility of borders, as well as the processes of metamorphosis and resistance that appear in the poems analyzed, are not directly related to the theme of travel because this appears in the work not as cause, but as an effect of the aesthetic project of the poet. This, in turn, is associated with the concept of *readjustment*, formulated by T.S. Eliot (1919) in the essay "Tradition and Individual Talent". From this concept, Elizabeth Bishop sought to incorporate in her poetry the flow of change, the open and provisional organization of a world constantly subject to readjustment (especially the world of artistic creation) and, therefore, indeterminate and represented by the instability attributed to the ocean and its surroundings.

Keywords: Elizabeth Bishop. Sublime. Poetics of reticence. Self-conscious poetry. Lyric of the 20 th century.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Lota e Aldous Huxley em Samambaia	21
FIGURA 2	Capa da edição de 2011 da obra <i>Flores raras e banalíssimas</i> : a história de Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop	32
FIGURA 3	Glória Pires e Miranda Otto em <i>Flores Raras</i> (2013), filme de Bruno Barreto	34
FIGURA 4	Capa do filme <i>Flores Raras</i> (2013)	34
FIGURA 5	Capa da antologia de poemas brasileiros organizada por Elizabeth Bishop, Emanuel Brasil e William J. Smith	35
FIGURA 6	Capa da edição de 2008 da obra <i>Minha vida de menina</i> , traduzida por Elizabeth Bishop.	36
FIGURA 7	Capa da 2ª edição da obra <i>Um porto para Elizabeth Bishop</i> , de Marta Goés, lançada em agosto de 2020	37

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
 1 READJUSTMENT, DESAPRENDENDO A INFLUÊNCIA E SUPERANDO OBSTÁCULOS: A POSIÇÃO ORIGINAL DE ELIZABETH BISHOP NO MODERNISMO AMERICANO	46
1.1 Paisagem, fragmento e descrição nos poemas de Elizabeth Bishop: três caminhos possíveis para o sublime	74
1.2. “The map”: a reinvenção do mundo a partir da sensibilidade poética	100
 2 RESSONÂNCIAS DO <i>TIMING</i> DE GERALD MANLEY HOPKINS NA POESIA <i>IN MOTION</i> DE ELIZABETH BISHOP	109
2.1. “The imaginary iceberg”: uma performance da mente pensando.....	120
2.2. A expressão da subjetividade bishopiana em “The fish”	127
 3 NUVEM, PILARES DE MÁRMORE, PÁSSARO DOURADO E GAIVOTA: ALEGORIAS RETICENTES DO EU POÉTICO EM “THE UNBELIEVER”	136
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
 REFERÊNCIAS	167

INTRODUÇÃO

A água está marcadamente presente na poética de Bishop, cruzada por muitos navios, peixes, mares, chuvas e cachoeiras. [...] A água vaza pela textura concreta dos solos, tornando-os porosos, dinâmica da inoculação, impondo a mudança, o gosto 'de estar sempre a se reajustar.

Luís Alberto Brandão

O imenso poder da reserva –é esta a grande lição da poesia de Elizabeth Bishop. [...] Ouvi-la não é ouvir uma lição; é um prazer, verbal e mental, tão grande quanto uma experiência espiritual.

Octavio Paz

Este trabalho tem o propósito de investigar as manifestações da categoria estética do sublime em *North & South* (1946), obra inaugural de Elizabeth Bishop (1911-1979), as quais estão inscritas nas imagens marítimas mobilizadas pelos poemas “The map” (O mapa), “The imaginary iceberg” (O iceberg imaginário), “The fish” (O peixe) e “The unbeliever” (O descrente). No entanto é importante esclarecer que a edição utilizada para a análise dos referidos poemas nesta pesquisa não se trata da original, mas sim de uma versão publicada pela Companhia das Letras no ano de 2012, cujo título é *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*. Esta versão, por sua vez, se trata de uma antologia organizada pelo principal tradutor da poesia de Elizabeth Bishop no Brasil, Paulo Henriques Britto, a qual deriva de um projeto de ampliação e revisão de uma antologia anterior, denominada *O iceberg imaginário e outros poemas* (2001), também organizada pelo mesmo tradutor. Todavia, na antologia mais recente, publicada em 2012, constam os principais poemas que constituem a carreira de Bishop na poesia moderna do século XX:

A presente antologia é uma versão ampliada de o *Iceberg imaginário e outros poemas*, a qual, por sua vez, incluía todos os poemas anteriormente publicados

em *Poemas do Brasil*, com alguns retoques nas traduções. Foram acrescentados dezessete poemas aos que já constavam em *O iceberg*; todos os tetos foram revistos, sendo que duas das traduções ('Crusoé na Inglaterra' e 'O alce') sofreram modificações mais extensas. Esta seleção inclui a maior parte dos poemas que a autora resolveu publicar em vida. Ficaram de fora umas poucas peças que considero menos importantes [...] (BRITTO, 2012, p. 11, ênfase no original).

Mesmo se tratando de uma antologia, a obra *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop* oferece uma perspectiva ampla da produção poética da autora, sobretudo porque contempla todos os poemas que constituem cada uma das obras publicadas entre 1946 e 1979. Diferentemente de outras antologias de poemas bishopianos, a versão organizada por Britto não excluiu poemas importantes do livro *North & South*, o que justifica, em parte, a sua escolha para compor a bibliografia desta pesquisa. Na antologia de Horácio Costa, por exemplo, sendo este outro importante tradutor da poesia de Elizabeth Bishop no Brasil, foram selecionados e traduzidos apenas quinze dos vinte e três poemas que compõem *North & South*. Tal antologia, também publicada pela Companhia das Letras, carrega o título *Poemas: Elizabeth Bishop* (1995).

E embora essa edição antológica mais antiga não tenha sido utilizada no presente trabalho como referência de tradução e análise dos poemas selecionados para a investigação da estética do sublime em Elizabeth Bishop a partir dos motivos do oceano e da reticência, ela se mostra relevante no sentido de ter contribuído para a divulgação da poesia bishopiana em um período no qual pouco se falava e conhecia a respeito da poeta americana, mesmo ela tendo vivido durante muitos anos no Brasil.

A propósito disso, vale considerar que durante a década de 1990, no Brasil, teve início um amplo projeto de divulgação da vida e obra de Elizabeth Bishop a partir da publicação e tradução de suas cartas e poemas e, também, a partir de teses de doutorado, como a de Regina Maria Przybycien, por exemplo, a qual inaugurou os estudos sobre a poesia bishopiana no meio acadêmico. *Feijão preto e diamantes: o Brasil na obra de Elizabeth Bishop* é o título de sua tese, defendida no ano de 1993 e publicada no formato de livro em 2015. Parte considerável dos estudos realizados sobre Elizabeth Bishop nos anos 90, além de terem aberto os caminhos que levam à fruição e ao conhecimento da poesia bishopiana, servem de referências basilares para os trabalhos desenvolvidos na atualidade que também elegeram a poeta¹ como principal objeto de pesquisa.

¹ Ao longo de sua carreira, Elizabeth Bishop se deparou com críticas realizadas contra a sua decisão de não publicar seus poemas em antologias dedicadas à poesia de autoria feminina. Alguns críticos entendiam essa recusa de Bishop como um posicionamento antifeminista, o que a incomodava constantemente em

Tais manifestações implicam no desenvolvimento de uma poesia autoconsciente, visto que é por meio das imagens associadas ao oceano que o eu lírico bishopiano medita a respeito dos percalços do fazer poético. Pretende-se considerar ainda como o projeto estético de *North & South* já delineia as linhas de força que perpassam toda a obra de Bishop, as quais correspondem à autorreflexão poética, à poesia que transfigura as impressões do eu lírico diante dos fenômenos que contempla, bem como à grandeza contida pela fragmentação que caracteriza a percepção bishopiana das paisagens e o registro sensível da experiência.

Além de serem atributos da cosmovisão de Elizabeth Bishop, a instabilidade e a fragmentariedade também se apresentam como particularidades da estética do sublime. E em se tratando dos poemas de *North & South* analisados neste trabalho, pode-se considerar que o sublime parece encontrar o seu equivalente na imagem do oceano, especialmente porque suas águas estão sempre a mudar e a romper com qualquer forma de fronteira e contenção. Assim como o oceano, o sublime não oferece contornos nítidos e sólidos das imagens que explora. Todo o registro artístico que ocorre por intermédio desta estética não é figurativo, mas sugestivo e desestabilizador.

Em alguns dos poemas de *North & South*, percebe-se que cabe ao oceano conectar as pequenas partes que constituem um todo gerado pela percepção multifacetada do eu lírico bishopiano. Entretanto, a busca por comunicar os constantes processos de reajuste que perpassam as paisagens e as impressões do eu lírico sobre o que acontece ao seu redor parece resvalar na incompletude ou, conforme assinalado por Paz (1983), na reticência, a

virtude do fato de que o seu objetivo com esse comportamento não era o de afrontar ou desmerecer o feminismo, até porque ela se considerava feminista, mas sim o de reivindicar o reconhecimento e a apreciação de seu trabalho independentemente de seu gênero. Bishop entendia que, na realidade, as antologias exclusivamente dedicadas a mulheres é que se revelavam como uma forma de antifeminismo, sobretudo porque promoviam uma certa divisão entre homens e mulheres que praticavam poesia: “Sempre me interessei mais por coisas visuais que por política. Mas eu era, e sou, uma feminista; e é por isso que me recuso terminantemente a fazer parte de publicações e leituras públicas exclusivamente para mulheres” (BISHOP apud MONTEIRO, 2013, p. 13). Bishop procede da mesma maneira em relação aos termos “poeta” e “poetisa”, de modo que para ela tanto os homens quanto as mulheres que escrevem poesia deveriam ser considerados poetas. Em sua opinião, o termo poetisa (*poetess*, em inglês) também seria uma forma de marcar o gênero e promover a depreciação da recepção da autora e de seu trabalho: “Você lê uma crítica bem favorável sobre determinada escritora dizendo que ela é inteligente e talentosa e você pensa que ela deve ser maravilhosa. Mas no final lê ‘o melhor livro escrito por uma mulher’, e então tudo que pensou antes perde seu valor” (BISHOP apud MONTEIRO, 2013, p. 13). Ainda de acordo com Bishop, “algumas das melhores críticas que recebi foram arruinadas porque, ao final, disseram ‘Este é o melhor livro da década escrito por uma mulher’. Ouvi isso a vida inteira” (BISHOP apud MONTEIRO, 2013, p. 13). Tendo em vista o posicionamento crítico de Elizabeth Bishop diante dessas questões associadas ao feminismo e à importância de não estabelecer limites e preconceitos a partir de rótulos associados ao gênero e à sexualidade, na presente pesquisa optou-se por referenciar a autora de *North & South* como poeta.

qual é compreendida pelo crítico como espécie de ausência de conclusões e/ou de perspectivas fechadas sobre os fenômenos contemplados pelo eu lírico dos poemas de Elizabeth Bishop. Ademais, considera-se que a reticência também reside na ambiguidade de se abordar eventos, paisagens e objetos, de modo que estes oscilam entre ser o que são e ser, ao mesmo tempo, alguma coisa diferente. Paz atribui essa indeterminação às poderosas lentes do poema que exploram distâncias e presenças de forma lúdica, a fim de demonstrar e questionar a relatividade e as vulnerabilidades que permeiam as nossas percepções e tentativas de categorização da realidade (BECK, 2015).

Com o propósito de ampliar as compreensões acerca dos motivos do oceano e da reticência sob o prisma da estética do sublime e da fortuna crítica de Elizabeth Bishop com ênfase nos trabalhos desenvolvidos por Dusse (2016), Hammer (2007), Longenbach (1997), Paz (1983) e Santiago (2000), vale dizer ainda que este trabalho também visa mostrar que o primeiro motivo, além de remeter às ideias de grandiosidade, fascínio e arrebatamento, também pode ser compreendido como uma metáfora do limbo da criação artística. Já no que diz respeito ao segundo motivo, é considerada a hipótese de que este pode ser entendido como um eco da cosmovisão bishopiana e espécie de esforço empreendido por Bishop para explorar os limites da linguagem poética e comunicar, sugestivamente, o indizível a partir do registro epifânico de experiências inspiradas a partir do cotidiano, e também do não convencional: aquilo que se mostra desafiador aos padrões de interpretação e organização da realidade por vias artísticas.

Ademais, propõe-se que a relevância de *North & South* (1946) para a obra de Elizabeth Bishop (1911-1979) não parece se limitar ao fato desta se tratar da obra de estreia da poeta na poesia modernista americana. Com efeito, é possível identificar neste primeiro livro de poemas alguns dos principais traços da maturidade estética que Bishop viria a alcançar, de modo contundente, em obras posteriores como *Questions of travel* (1965), *Uncollected work* (1969), *Geography III* (1976), *New and uncollected poems* (1978-79) e *Uncollected poems* (1983-volume póstumo). Alguns desses traços foram comentados por Robert Lowell (1917-1977), poeta e amigo íntimo de Elizabeth Bishop, em uma revisão que escreveu acerca de *North & South* logo após sua publicação.

De início, o que chamou a atenção de Robert Lowell em relação à linguagem poética de Elizabeth Bishop foi a aparente simplicidade por meio da qual seus poemas se apresentam. Contudo, essa simplicidade pode ser interpretada como resquício de um dos principais recursos mobilizados por Bishop em sua poesia: a descrição. Esta, por sua vez,

embora se apresente com certa simplicidade, se trata de um artifício muito bem explorado pela poeta no sentido de conferir movimento à paisagem ou aos objetos retratados e, conseqüentemente, de sugerir novas perspectivas e interpretações sobre eles. Além disso, de acordo com Santiago (2022), “[...] o poema descritivo da autora de *North & South* encena um jogo linguístico que se passa entre a visualização objetiva do que ‘realmente aconteceu’ e a sucessiva tradução sensível [*rendering*] do acontecimento privilegiado, tarefa a ser executada pela palavra poética” (p. 9, ênfase no original).

Segundo Robert Lowell (2002), à primeira vista os poemas de *North & South* poderiam ser meramente lidos como observações meticulosamente elaboradas em virtude do emprego reincidente do recurso descritivo. Entretanto, na medida com que a leitura avança e se aprofunda, é possível identificar a presença de dois fatores protagonistas e, ao mesmo tempo antagônicos, nesta obra poética de Elizabeth Bishop, sendo eles: *motion* (movimento) e *terminus* (término):

there are two opposing factors, the first is something in motion, weary but persisting, almost always failing and on the point of disintegrating, and yet, for the most part, stoically maintained. [...] The second factor is a terminus: rest, sleep, fulfillment or death. This is the imaginary iceberg, the moon which man the Man-moth thinks is a small clean hole through which he must thrust his head; it is sleeping on the top of a mast, and the peaceful ceiling: ‘But oh, that we could sleep up there’² (LOWELL apud BLOOM, 2002, p. 21).

Sobre a ideia de movimento, Lowell menciona que “Bishop is usually present in her poems; they happen to her, she speaks, and often centers them on herself”³ (LOWELL apud BLOOM, 2002, p. 21). Ademais, pode-se considerar que a presença do movimento nos poemas bishopianos se deve por duas razões correspondentes. A primeira razão diz respeito à afinidade de Elizabeth Bishop com um dos principais preceitos modernistas, sendo este o *readjustment* (reajuste). Conforme assinalado por Hammer (2007), durante o modernismo americano houve a reivindicação por uma poesia capaz de propor e divulgar novos princípios de ordem e perspectiva. No entanto, Elizabeth Bishop teria levado ao extremo essa reivindicação no processo de composição de sua própria obra. Ainda de acordo com Hammer, a autora de *North & South* elaborou em sua poesia certa

² Tradução nossa: “Há dois fatores opostos, o primeiro é alguma coisa em movimento, exaustivo mas persistente, quase sempre falhando e a ponto de se desintegrar mas que, na maior parte, se mantém estoicamente. O segundo fator é o término: descanso, sono, realização ou morte. Este é o iceberg imaginário, a lua sobre a qual o Homem-traça pensa se tratar de um buraco limpo e pequeno no qual ele deve transpassar sua cabeça; é dormir no alto de um mastro, sob o teto tranquilo e pensar: ‘Nós poderíamos dormir lá em cima’”.

³ Tradução nossa: “Bishop está geralmente presente em seus poemas; eles acontecem com ela, ela fala e, com frequência, centra-os em si mesma”.

perspectiva de mundo marcada por uma relatividade radical: “She creates in her poetry a radically relative point of view that is adjusted to a kind of metamorphic and decentered world as she sees it – a world that is living in change⁴” (informação verbal⁵).

As ideias de mundo metamórfico e descentrado foram exploradas de modo excepcional por Bishop em poemas como “The Map” e “The Fish”, os quais compõem o corpus de poemas selecionados para análise nesta pesquisa. A metamorfose e a descentralização podem ser consideradas efeitos colaterais das três perguntas que parecem nortear a criação artística de Elizabeth Bishop, sendo estas as seguintes: “how do you hold yourself together?”, “how can you hold the world together?” e, por fim, “how can you hold the world that you perceive together⁶?” (HAMMER, 2007).

Esses questionamentos foram apresentados e discutidos por Hammer durante suas considerações a respeito da fonte por meio da qual Elizabeth Bishop teria herdado esse interesse pela transitividade dos eventos da vida e, conseqüentemente, das experiências que articulam os homens e a natureza. Sendo assim, com base em Hammer (2007) e no estudioso James Longenbach (1997), é possível compreender o interesse de Bishop pela transitividade e indeterminação como reflexo da influência exercida pelo ensaio “Tradição e talento individual” (1989), de T. S. Eliot, sobre as concepções da poeta acerca do desenvolvimento de uma escrita criativa e mais flexível em prosa e poesia, e também acerca de uma conciliação entre as formas tradicionais e modernas:

even as Bishop wanted her work to embody her Eliotic sense of the indeterminacy of understanding and perception, she didn’t want her bramble bushes to remain untrimmed by the shears of Horatian clarity. Bishop understood from the start that bramble bushes could never grow ‘naturally’ because they were inevitably shaped by whatever rhetorical tools she possessed. In writing poems (which quickly became the focus of her creative energies) she came to see that her bramble bushes – poems that seemed in motion, poems able to accommodate a jumble of observations – did not necessarily require the rejection of what she once called poetry’s ‘ancient, honorable rules’⁷ (LONGENBACH, 1997, p. 25).

⁴ Tradução nossa: “Ela cria em seus poemas um ponto de vista radicalmente relativo que está ajustado a um tipo de mundo descentrado e metamórfico conforme ela enxerga – um mundo que vive mudando”.

⁵ HAMMER, L. *Modern poetry: Elizabeth Bishop*. New Heaven, 2007. Aula.

⁶ Tradução nossa: “Como se manter unido?”, “Como você pode manter o mundo unido?”, “Como você pode manter unido o mundo que você percebe?” (HAMMER, 2007).

⁷ Tradução nossa: “Ainda que Bishop quisesse incorporar em sua obra o senso eliotiano de indeterminação da compreensão e percepção, ela não desejava que seus arbustos de espinheiro permanecessem não aparados pelas tesouras da claridade horaciana. Bishop compreendeu desde o início que os arbustos de espinheiro nunca poderiam crescer naturalmente porque eles eram inevitavelmente aparados por qualquer ferramenta retórica que ela possuísse. Ao escrever poemas (os quais se tornaram rapidamente o foco da sua energia criativa), ela percebeu que seus arbustos de espinheiro – poemas que pareciam em movimento, poemas capazes de acomodar um conjunto de observações, – não exigiriam necessariamente a rejeição do que uma vez foi chamado de ‘regras honrosas e antigas de poesia’”.

Todavia, é importante destacar que a transitividade não se manifesta apenas no eixo temático da produção poética de Elizabeth Bishop. O trânsito de um lugar a outro, assim como a mudança constante dos fenômenos que cercam a poeta, também estão presentes no eixo formal. Conforme assinalado por Hammer (2007), a visão de mundo bishopiana, marcada pela instabilidade e fragmentariedade, se estende para a estrutura do poema. Essa extensão ocorre em virtude da busca de Elizabeth Bishop por uma escrita que pudesse corresponder a essa cosmovisão, de modo que o caráter provisório atribuído às experiências de ser e estar no mundo também é inerente à composição do poema. Nesse caso, as formas poéticas são submetidas às necessidades expressivas da poeta:

What she does is alter her forms under the pressure of occasions of her writing, her purpose and subject. Nothing in Bishop is pre-set. Everything is provisional in the process of being remade, and in the process of constant readjustment on a technical level⁸ [...] (informação verbal⁹).

Percebe-se, com isso, que a ideia de movimento conecta a poesia de Elizabeth Bishop com os princípios de flexibilidade, reajuste e perspectiva anunciados pelo modernismo americano, em especial por T. S. Eliot em seu ensaio, sobre o qual serão realizadas considerações mais aprofundadas em momento posterior. Quanto à outra razão que busca justificar a presença do movimento nos poemas bishopianos, é importante considerar uma segunda influência teórica e literária, desta vez representada pelo poeta Gerard Manley Hopkins (1844-1889), cuja obra foi alvo da admiração e respeito de Elizabeth Bishop. Por meio das leituras que Bishop realizou dos poemas de Hopkins, ela adquiriu a consciência de que as estruturas poéticas poderiam ser flexibilizadas mas não desconstruídas completamente. Outro aprendizado importante que Bishop obteve a partir desse contato com a obra do poeta inglês foi a possibilidade de realizar combinações entre elementos opostos, bem construídas esteticamente, tendo em vista um movimento rítmico embasado na tensão que caracteriza o encontro dessas combinações nos eixos formal e expressional do poema.

É curioso reconhecer na figura de Hopkins alguns dos recursos que fundamentam a inclinação de Elizabeth Bishop pelos poemas *in motion*. Por meio destes poemas, pode-

⁸ Tradução nossa: “O que ela faz é alterar suas formas sob a pressão das ocasiões de sua escrita, seu propósito e assunto. Nada em Bishop é pré-estabelecido. Tudo é provisório no processo de reformulação e no processo de constante reajuste em nível técnico”.

⁹ HAMMER, L. *Modern poetry*: Elizabeth Bishop. New Heaven, 2007. Aula.

se verificar a combinação de elementos opostos que geram uma atmosfera marcada pela instabilidade e flexibilização das fronteiras utilizadas para relativizar a categorização do mundo:

[...] very frequently in other Bishop's poems questions are specifically about boundaries, about the way in which we categorize and frame the world, how we draw lines and separate and connect things at the same time. As we do, one thing seems to turn into another; opposites interact, opposites are involved [...] There are poems throughout her career that station themselves on the beach, in particular, a place of unstable, uncertain dynamic boundary"¹⁰ (informação verbal¹¹).

Essa interação entre opostos, além de conferir movimento ao poema, também sugere que a organização do mundo é sempre provisória, arbitrária e heterogênea, especialmente quando tal organização ocorre por intermédio da linguagem. Mesmo em uma primeira leitura de *North & South*, Robert Lowell pôde reconhecer essa dinâmica a partir da binomia representada pelos termos *motion* e *terminus*, a qual também pode ser identificada no título que nomeia a obra. Mais do que referenciar coordenadas espaciais, os substantivos “norte” e “sul” sugerem exatamente essa interação rica e complexa entre opostos, os quais participam ativamente do projeto estético de Elizabeth Bishop. A respeito disso, vale dizer que neste projeto a poeta

[...] imagine a kind of writing that would include time in it, that would include change in it, and in which the organization of the whole world be constantly subject to readjustment; a text that would incorporate flux, a text that would be determined locally rather than by some global and general perspective¹² (informação verbal¹³).

Pode-se considerar ainda que a presença de elementos opostos na poesia de Elizabeth Bishop permite um estudo viável e aguçado da categoria estética do sublime, sobretudo porque a desorientação promovida pelo contraste se mostra atraente à imaginação; a qual se trata de um conceito importante não só para o entendimento da funcionalidade do sublime, que se revela de forma opressiva aos sentidos porém

¹⁰ Tradução nossa: “Muito frequentemente em outros poemas de Bishop, as questões são especificamente sobre as fronteiras, sobre o modo no qual nós categorizamos e moldamos o mundo, como nós desenhemos as linhas, separamos e conectamos as coisas ao mesmo tempo. Como percebemos, uma coisa parece se transformar em outra; os opostos interagem, os opostos estão envolvidos. [...] Há poemas por toda a sua carreira ambientados na praia, em particular, um lugar de fronteira dinâmica, incerta e instável”.

¹¹ HAMMER, L. *Modern poetry*: Elizabeth Bishop. New Heaven, 2007. Aula.

¹² Tradução nossa: “imagina um tipo de escrita que incluiria tempo, que incluiria mudança, e na qual a organização do mundo inteiro seria constantemente objeto de reajuste; um texto que incorporaria fluxo, um texto que seria determinado localmente ao invés de ser determinado por uma perspectiva geral e global”.

¹³ HAMMER, L. *Modern poetry*: Elizabeth Bishop. New Heaven, 2007. Aula.

agradável à imaginação, mas também para a compreensão da poesia bishopiana. Em sua poética, Elizabeth Bishop não buscou apenas expandir os limites de seus poemas a partir da flexibilização de fronteiras intimamente ligadas a princípios e regras tradicionais de composição poética. A poeta também se interessou por questionar os procedimentos convencionais de representação por intermédio da amplitude e liberdade da imaginação. Essa postura crítica de Elizabeth Bishop evidencia sua perspicácia ao notar que os “[...] limites e fronteiras criam a impressão de ordenação da experiência, mas ao mesmo tempo demonstram a fragilidade dos ‘moldes’ usados em nossas representações” (BECK, 2015, p. 58. ênfase no original).

Diante disso, é possível considerar a hipótese de que o encontro entre os opostos possibilita à poeta recriar de maneira afetiva e simbólica as paisagens descritas em seus poemas. Ademais, pode-se considerar que é por intermédio da descrição que ocorre a recriação sensível do mundo nos poemas bishopianos, mais especificamente por intermédio da mescla ou da suspensão de fronteiras entre elementos antagônicos. Por meio do recurso descritivo, é promovida a desintegração da separação entre sujeito e espaço, cultura e natureza (DUSSE, 2016), de modo que tal desintegração contribui significativamente para conferir à poesia de Elizabeth Bishop maior fluidez, plasticidade e aproximação entre o maior número possível de perspectivas sobre as experiências ou memórias resgatadas e poetizadas.

A propósito, em Elizabeth Bishop, a objetividade é “[...] substituída pela memória e a busca pela experiência” (DUSSE, 2016, p. 172), as quais se apresentam como abordagens alternativas da representação, cuja autenticidade não se valida mais a partir de sua proximidade com o fato ocorrido, mas sim, a partir da transfiguração sofrida pelo acontecimento ao entrar em contato com a natureza maleável, seletiva, imagética e inventiva da memória (JORDÃO, 2016).

Tendo em vista essas considerações, verifica-se que o oceano se apresenta como um elemento fundamental para a realização do projeto estético de Elizabeth Bishop em *North & South*, sobretudo por possibilitar que o texto poético incorpore esse fluxo necessário para a gênese dos poemas *in motion*. Ao destacar mais uma vez a ambivalência identificada por Robert Lowell em sua primeira leitura de *North & South*, é possível reconhecer que os poemas nos quais a dinâmica do movimento impera se mostram, parcialmente, como metáforas para a vida. Esta, por seu turno, é retratada de maneira meditativa e desconstruída em ambientes híbridos e intimamente ligados à água e, por conseguinte, à sua máxima significação, a qual está vinculada à ideia de vitalidade. E é

justamente essa a ideia que justifica o emprego, realizado há pouco, do advérbio “parcialmente”. Embora os poemas gerados a partir do princípio *in motion* possam ser considerados metáforas para a vida, especialmente por se contraporem aos poemas associados às ideias de “rest, sleep, fulfillment or death”, conforme sugerido por Robert Lowell, é importante considerar que, por outro lado, esses poemas também estão relacionados aos percalços da criação artística e, também, do labor poético.

Aliás, pode-se dizer que tanto os poemas *in motion* quanto os poemas embasados no princípio *terminus*, como “The imaginary iceberg” e “The unbeliever”, por exemplo, essencialmente performam a respeito de si mesmos. Contudo, vale pontuar que essa autoperformance está orientada pelo projeto estético de Elizabeth Bishop, de modo que se faz oportuno salientar que as reflexões suscitadas pelos desafios do processo de criação artística predeterminam o caráter metalinguístico dos poemas de *North & South*.

Em outras palavras, é oportuno considerar que a vitalidade da água se apresenta como espécie de transfiguração da vitalidade atribuída à palavra poética, cuja natureza também é marcada pelo hibridismo. Sendo assim, compreende-se que a palavra poética pode se manifestar de forma aparentemente livre, ativa e inapreensível (*in motion*) ou de forma aparentemente condensada e sujeita à arbitrariedade do poeta (*terminus*). Entretanto, vale acrescentar que essa sujeição se trata de um engodo. Na realidade, a palavra aparentemente domada se mostra como a palavra que oprime e frustra o poeta, conforme pode ser verificado na análise dos poemas “The imaginary iceberg” e “The unbeliever”.

É importante esclarecer que esta pesquisa propõe demonstrar ao longo de seus três capítulos que *North & South* corresponde a uma obra na qual Elizabeth Bishop estabeleceu os alicerces de seu projeto estético, o qual poderá ser melhor compreendido por meio da análise dos poemas “The map”, “The imaginary iceberg”, “The fish” e “The unbeliever”, respectivamente. É importante salientar ainda que, embora estes e outros poemas de *North & South* aparentem relação imediata com a temática da viagem por conta das imagens poéticas construídas a partir do oceano, do continente, do mapa, do iceberg e do navio, eles são, na realidade, reconhecidos por seu caráter notadamente formal, especialmente aqueles cujo título se constitui a partir de uma figura de linguagem, como é o caso do poema “Anaphora”, por exemplo, ou a partir de uma expressão irônica e espirituosa que remete ao processo de composição poética e ao próprio nome do poema, conforme pode ser verificado em “Little exercise”.

North & South é parcialmente composto por poemas metalinguísticos, os quais, conforme já foi comentado anteriormente, refletem em essência sobre suas próprias condições e fronteiras. No total, a obra de estreia de Bishop apresenta vinte e três poemas, de modo que alguns deles foram produzidos a partir da década de 1930 e publicados individualmente em revistas literárias e acadêmicas. De acordo com Bogan (2002), Bishop teria levado onze anos para compor os poemas que constroem *North & South*. A propósito, vale assinalar que além dos poemas contemplados por esta pesquisa e daqueles que foram mencionados há pouco (“Little exercise” e “Anaphora”), a obra bishopiana conta ainda com os seguintes títulos: “Chemin de Fer”, “The gentleman of Shalott”, “Large bad picture”, “The man-moth”, “Love lies sleeping”, “A miracle for breakfast”, “The weed”, “The monument”, “Paris, 7. A.M.”, “Quai d’ Orléans”, “Sleeping on the ceiling”, “Cirque d’ Hiver”, “Florida”, “Roosters”, “Late air”, “Cootchie” e “Songs for a colored singer”. Os títulos desses poemas traduzem a variedade que caracteriza o olhar arguto e criativo de Elizabeth Bishop sobre o mundo, ou, conforme assinalado por Costa (1990), “[...] a capacidade de observação da variedade do mundo e a mutação de marcos exteriores (de objetos ou paisagens) [...]” (p. 12).

Outro dado interessante que chama a atenção da fortuna crítica de Elizabeth Bishop sobre esses títulos é a presença de “[...] uma certa sensibilidade surrealizante, afinada com o movimento geral das artes na primeira metade do século” (COSTA, 1990, p. 12). Mesmo sendo considerada representante do *endpoint* do modernismo americano por alguns estudiosos, Bishop foi influenciada pela estética surrealista que caracterizou parte considerável do trabalho artístico praticado por poetas e pintores em atividade no início do século XX. No entanto tal influência não se trata exclusivamente de uma herança da vanguarda europeia, posto que Bishop havia identificado alguns aspectos surrealizantes em um dos poetas que mais admirava: George Herbert (1593-1633).

Segundo Bishop, em entrevista concedida ao professor e crítico literário Samuel Ashley Brown, no ano de 1966, “[...] alguns dos poemas de Herbert me parecem surrealistas. ‘Love Unknown’, por exemplo. (Eu estava muito interessada no surrealismo nos anos 1930)” (BISHOP apud BROWN, 2013, p. 46-47). Ainda nessa mesma entrevista, Brown havia questionado a poeta sobre a possibilidade de alguns de seus poemas serem tributários a Herbert.

Bishop, por sua vez, respondeu a Brown que o poema “[...] ‘A erva’ é, de alguma forma, inspirado em ‘Love unknown’. Há provavelmente outros” (BISHOP apud BROWN, 2013, p. 47). Certamente, os poemas “The map”, “The imaginary iceberg”,

“The fish” e “The unbeliever” se tratam de alguns dos poemas herdeiros da leitura que Bishop realizou de Herbert que apresentam a sensibilidade surrealizante sobre a qual Costa menciona em seu breve comentário crítico acerca dos aspectos gerais de *North & South*. Além desses, Costa (1990) também identifica em “The monument” e “The man-moth” certa dicção surrealista que imprime originalidade à lírica bishopiana. Nota-se nesses poemas uma espécie de maravilhamento diante da realidade que a distorce e ressignifica a partir do olhar criativo e reticente do eu lírico bishopiano sobre as paisagens e objetos que contempla.

A respeito disso, vale considerar que talvez seja em decorrência de tal dicção e, conseqüentemente, de sua correspondência com elementos ficcionais, que o eu lírico dos poemas de *North & South* se destaque e se diferencie da perspectiva antissubjetivista que orientou a poesia modernista americana. Como exemplo dessa possibilidade, pode-se considerar as diferenças que permeiam a configuração do eu lírico bishopiano e do eu lírico presente nos poemas de Marianne Moore (1887-1972), poeta profundamente admirada e respeitada por Elizabeth Bishop; a qual também foi, durante um considerável período de tempo, sua principal mentora em matéria de poesia:

O ‘eu’ de Bishop é mediado por instâncias ficcionais, pois se na escrita o poeta parte de sua vivência, já que escreve a partir do mundo e do lugar em que vive na realidade, essa ganha um *status* de ficção –ou ainda uma condição na qual não interessa se é autobiografia ou ficção [...]. [...] O eu lírico em Bishop se torna um elemento essencial e a distingue de Moore ao se tornar multidimensional, voltando ao mesmo tempo para si mesmo e para o entorno, abarcando o singular (em si) e o universal (em sua relação com o mundo). A poeta então escreve a partir de uma perspectiva múltipla e em tensão com a ideia de um eu lírico, que é definido por sua ipseidade, ou seja, as escolhas que ela faz enquanto eu empírico no controle de sua produção é que fazem do eu lírico o que ele é, ou criam um devir no qual ele oscila [...]. [...] Assim, em lugar de afastar-se do objeto ou negar a expressão subjetiva, Bishop cria uma série de máscaras pelas quais a subjetividade se apresenta, não única e monolítica, mas em uma multiplicidade de expressões possíveis: lírica, racional, biográfica, despersonalizada, ou em devir entre todas elas; um processo já presente em *North & South* (MAESO, 2019, p. 95-96).

Ainda sobre *North & South*, vale a pena comentar a respeito de outras duas informações importantes. Primeiramente, deve-se considerar que a descrição apresentada por Maeso (2019) sobre a configuração multidimensional do eu lírico bishopiano é o que contribui, ao lado do trabalho criterioso de Bishop com a linguagem, para justificar a atualidade da poeta americana no cenário artístico e cultural mesmo após os setenta e sete anos que transcorreram desde a sua estreia na poesia. Com base em Costa (1990), é possível compreender que o caráter multidimensional presente nos micro-universos

criados por Bishop em seus poemas a mantém atual devido ao fato de se tratarem de espaços nos quais “[...] ecoam referências a toda a aventura humana, através de sua criação essencial: a linguagem” (p. 17). Paz (1990) também reconheceu em Bishop esse caráter universalizante que a torna uma poeta atemporal. Aliás, pode-se atribuir tal universalidade à forte e bela conscientização que a poesia bishopiana proporciona a seus leitores: “a única coisa que é útil para nós: nossa conscientização, para nós mesmos, de que somos os transcritores inexatos da vida que sempre está num estado de vir a ser” (PAZ apud COSTA, 1990, p. 16). Costa, por seu turno, amplia essa ideia de Paz ao assinalar que “[...] a leitura da obra de Elizabeth Bishop afirma uma verdade tão antiga quanto a da poesia mesma: esta, a poesia, sopra onde quer, para além dos marcos circunscritores, sejam quais forem” (COSTA, 1990, p. 16-17).

Tanto é verdade essa máxima acerca das lições apreendidas a partir da obra bishopiana, especialmente aquelas que questionam os “marcos circunscritores” de que Costa fala, que se pode melhor exemplificá-la por meio de “Roosters”, uma das preciosidades que constitui o corpus de *North & South*. Este poema representa o atestado de maturidade de Elizabeth Bishop não somente no que diz respeito à poesia e ao projeto estético da poeta, mas também no que tange à sua relação de mentoria com Marianne Moore. Durante muito tempo, mais especificamente durante a década de 1930, Elizabeth Bishop confiou seus contos e poemas à revisão acurada de Moore.

A autora de *North & South* estimava as recorrentes contribuições gramaticais e literárias da poeta, de modo que costumava acatar com frequência as sugestões que lhe eram endereçadas. Entretanto, na medida em que Bishop foi adquirindo maior consciência acerca de si mesma enquanto autora, e também acerca de suas preferências e propósitos estéticos, assim como de sua postura crítica e renovadora diante da tradição, começou a se sentir mais segura para recusar orientações que julgava serem dispensáveis. “Roosters”, por exemplo, se trata de um dos poemas submetidos à avaliação de Marianne Moore cujas sugestões de revisão foram plenamente rejeitadas por Bishop:

Bishop recebeu as alterações e, diferente de vezes anteriores, em que aceitou as mudanças e a autoridade da mentora, desconsiderou todas as edições realizadas por Moore e publicou o poema tal qual o escreveu, mantendo suas escolhas e iniciando, nesse ponto, a definição autônoma de seu projeto estético. *Roosters* tornou-se um de seus poemas mais emblemáticos e conhecidos, com imagens vivas de crueldade e a comparação das instâncias de masculinidade e feminilidade na sociedade (MAESO, 2019, p. 97, ênfase no original).

Embora se trate de uma obra de estreia, *North & South* transparece a maturidade de Elizabeth Bishop em relação ao seu projeto estético na poesia, o qual é objeto de importantes considerações logo no primeiro capítulo desta dissertação. Tendo em vista os apontamentos realizados até aqui, é oportuno reafirmar os principais objetivos visados pela presente pesquisa, a qual propõe, para além do estudo da categoria estética do sublime na poesia bishopiana, levando em consideração os motivos do oceano e da reticência, que a temática da viagem, também presente em *North & South*, seja pensada como desdobramento do projeto estético idealizado por Elizabeth Bishop a partir de seu contato com o ensaio de T. S. Eliot e com a poesia autorreferente e inovadora de Gerard Manley Hopkins. Em *North & South*, o questionamento das fronteiras e a incorporação do fluxo contínuo da metamorfose, que acomete os homens e a natureza, no texto poético são subsidiados pelo princípio modernista *readjustment*, formulado pelo poeta de *The wast land* (1922), e consequentemente pela instabilidade do oceano, o qual se mostra oportuno para a criação de imagens poéticas associadas ao reajuste contínuo do mundo, das experiências e, inclusive, das múltiplas perspectivas nele ambientadas.

Por isso, sugere-se que em relação à primeira obra poética de Elizabeth Bishop a temática da viagem seja considerada efeito do projeto estético da poeta e não causa, mesmo que esta seja indispensável para o estudo da poesia bishopiana, visto que “[...] viajar torna-se para Elizabeth Bishop uma necessidade imperiosa e a cartografia dos deslocamentos, das derrapagens e dos imprevistos transforma-se num deleite para os olhos, o corpo e a imaginação” (SANTIAGO, 2000, p. 13). Os elementos que à primeira vista poderiam estar associados a esta temática dialogam, na verdade, com as reivindicações do cânone moderno e, também, com as reivindicações realizadas pela própria Bishop, a qual representa, conforme já foi mencionado nesta introdução, o que seria considerado o *endpoint* do modernismo americano (HAMMER, 2007).

Nota-se que o projeto estético da poeta está associado a uma tradição e, ao mesmo tempo, ao questionamento e à desconstrução parcial desta. Em contrapartida, é importante elucidar que a temática da viagem adquire maior força e presença na fase madura da poesia bishopiana, a qual pode ser identificada a partir de *Questions of travel* (1965):

Será, entretanto, em seu terceiro livro de poemas, *Questions of travel* – Problemas de viagem (1965) –, que seguiu a *A cold spring* e lhe valeu um prêmio da Academia de Poetas Americanos, que a temática da viagem, acima mencionada, melhor se configura. Neste livro, Bishop se apossa de um tema tradicionalmente masculino na poesia: a descoberta de terras estrangeiras – ‘a man’s subject’, como observou a crítica Helen Vendler, que diz que a poeta ‘encetou a viagem, com todas as valências simbólicas de peregrinação, exílio,

ausência de sentido de domesticidade, exploração, exaustão, colonização, exercício de mapeamento topográfico, e sentir-se perdido’ (COSTA, 1990, p. 12-13, ênfase no original).

Ademais, nesta obra, o elemento que atesta a maturidade do projeto estético da poeta é o fato dela ter conseguido extrapolar o espaço circunscrito pelo oceano e seu entorno para pensar sobre a flexibilização das fronteiras e uma escrita fluida a partir de outros referenciais, sobretudo a partir de referenciais associados à alteridade, ao encontro conflitante da poeta com o outro, mais especificamente com a população de um país subdesenvolvido como o Brasil entre as décadas de 1950 e 1960, marcado por profundas desigualdades sociais, sendo este o espaço apropriado para a interação entre opostos na poesia de Elizabeth Bishop.

E tendo em vista o propósito de realizar um estudo detido e sistematizado da manifestação da categoria estética do sublime em *North & South* e de esclarecer essas e outras questões que perpassam a poesia bishopiana, o presente trabalho foi dividido em três capítulos com duas subseções para cada um, com exceção do terceiro capítulo que não apresenta subseções. O primeiro capítulo, denominado “*Readjustment*, desaprendendo a influência e superando obstáculos: a posição original de Elizabeth Bishop no modernismo americano”, trata das terminologias *modern* e *postmodernism*, bem como do contexto sociocultural no qual *North & South* estreou. É importante apresentar um panorama mais aprofundado deste contexto em razão da instabilidade associada às abordagens teóricas e terminológicas que o caracterizam, de modo que críticos como Randall Jarell (1914-1965) e James Longenbach (1959) apresentam considerações pertinentes acerca da definição dos conceitos de poesia moderna e pós-moderna, bem como acerca das implicações e dificuldades de se categorizar a poesia de Elizabeth Bishop em relação a essas terminologias.

Para alguns estudiosos da poesia bishopiana, a dificuldade de se categorizar a estética da poeta em uma tendência em especial parece derivar de seu caráter essencialmente transitório. Segundo Costa, por exemplo, Bishop se trata de uma “[...] artista em trânsito –e também artista do trânsito (1990, p. 16). Tal transitividade se faz afirmar ainda a partir das três principais fases que caracterizam a carreira de Elizabeth Bishop. Conforme descrito por Britto,

O desenvolvimento artístico de Elizabeth Bishop se dará [...] no sentido de introduzir na descrição do mundo elementos que o tornam mais complexo: desde o início temos a presença da subjetividade; em seguida são introduzidos os temas do tempo e da memória. O passo seguinte que se dá na poética de

Bishop é a associação entre a corporalidade – que já estava presente em ‘Roosters’, ao menos – e a subjetividade, sob o signo da paixão (2012, p. 23).

O livre trânsito de Elizabeth Bishop por entre essas modalidades não só justifica a dificuldade de se categorizar a sua obra, como também a complexidade de sua fruição. Por vezes, os leitores de Elizabeth Bishop se deparam com enigmas, incertezas e alegorias que geram surpresa e questionamentos diante dos variados ângulos por meio dos quais a realidade é retratada e, por conseguinte, ressignificada. Em outras palavras, é possível considerar que os poemas de Bishop se mostram tão complexos, flexíveis, fluidos e inapreensíveis quanto a vida em seu curso caótico e, ao mesmo tempo fascinante, em busca de um vir a ser incessante.

Quanto à subseção 1.1, intitulada “Paisagem, fragmento e descrição nos poemas de Elizabeth Bishop: três caminhos possíveis para o sublime” são discutidos os conceitos de reticência e poesia cartográfica, os quais se mostram imprescindíveis para a compreensão da manifestação do sublime na poesia autorreferente de Bishop. Ainda nesta subseção, é demonstrado de que forma a categoria estética do sublime contribuiu para a ampliação dos estudos críticos de *North & South*, especialmente no que diz respeito à possibilidade de se pensar os poemas “The map”, “The imaginary iceberg” “The fish” e “The unbeliever” para além da temática da viagem. Essa subseção também é contributiva no sentido de fornecer subsídio teórico para a análise do poema “The map”, desenvolvida na segunda parte do primeiro capítulo. Nesta análise, buscou-se apresentar a cosmovisão bishopiana e a maneira como o poema “The map” explora algumas das principais características da poesia de Elizabeth Bishop, sendo estas a descrição e a reticência.

Sobre o segundo capítulo, intitulado “Ressonâncias do *timing* de Gerard Manley Hopkins na poesia in motion de Elizabeth Bishop”, pode-se dizer que este se debruçou sobre as aprendizagens e reflexões de Bishop em relação à atividade poética. Parte considerável das lições de poesia que Elizabeth Bishop obteve foi por intermédio das leituras que realizou dos poemas e ensaios do autor inglês. A metáfora do espinheiro (brumble bush), por exemplo, se trata de uma herança estilística do *timing* presente na poética de Hopkins que sintetiza de forma crítica e espirituosa algumas dessas lições ao referenciar a busca de Bishop por criar poemas em movimento, poemas capazes de acomodar observações diversificadas sobre paisagens, objetos e vivências intermediadas pela subjetividade criativa e sagaz do eu lírico bishopiano.

Sobre o terceiro e último capítulo, denominado “Nuvem, pilares de mármore, pássaro dourado e gaivota: alegorias reticentes do eu poético em ‘The unbeliever’”, pode-

se dizer que se procurou destacar na análise do referido poema as metáforas associadas aos percalços da atividade poética. Neste capítulo, também foi possível dialogar intimamente com as questões debatidas nos capítulos anteriores. Sendo assim, pôde-se retomar o diálogo entre Elizabeth Bishop e os ensaios críticos de T.S Eliot a partir da problematização em torno da função social da poesia, assim como também pôde-se resgatar os conceitos de poesia cartográfica e reticência para se pensar acerca da significação de imagens abstratas que aparecem no poema analisado, tais como: a nuvem petrificada, o pássaro dourado, os pilares de mármore e a gaivota, as quais foram interpretadas de acordo com a categoria estética do sublime e com o conceito do eu poético em Elizabeth Bishop discutido por Pinsk (1983) e Santiago (2022).

Ainda neste capítulo, pretendeu-se demonstrar que o estudo do sublime em Elizabeth Bishop, a partir dos motivos do oceano e da reticência, permitiu delinear não só alguns dos principais preceitos do modernismo americano, como também as reivindicações propagadas pela própria poeta em resposta crítica a esses mesmos preceitos. Ademais, vale esclarecer que embora “The unbeliever” seja analisado neste trabalho como um poema que reflete sobre o papel desempenhado pelo poeta e sua arte na sociedade, isso não significa que Elizabeth Bishop tenha compartilhado das mesmas angústias que os personagens de seu poema e predecessores na história da poesia modernista americana.

Os poetas que produziram no período que compreende as décadas de 1920 e 1940, com exceção de Marianne Moore, a qual também foi amiga e mentora de Elizabeth Bishop, reconheceram na poesia a possibilidade de preencher a ausência da sanção divina no mundo moderno, visto que se preocuparam em como as pessoas e a cultura poderiam encontrar suporte em um mundo descentralizado, sem mitos e intervenção divina (HAMMER, 2007). Elizabeth Bishop, por sua vez, não se angustiou diante dessa realidade, posto que desde a sua estreia como poeta ela tinha consciência da naturalidade dessa configuração desmistificada do mundo. O que interessava a autora de *North & South* era registrar (mesmo diante dos limites e desafios impostos pela linguagem) em seus poemas essas ausências e instabilidades a partir de imagens e perspectivas que também correspondessem à natureza complexa, inacabada e sempre mutável do mundo. Verifica-se, então, a partir daí, a importância das imagens suscitadas pelo oceano e seu entorno.

De fato, *North and South* se trata de uma obra primorosa que demonstra a singularidade e excelência de Elizabeth Bishop na poesia moderna do século XX. Seus

poemas se ocuparam de importantes questões relacionadas à linguagem poética e à criação artística, e também proporcionaram ao leitor o privilégio de acessar, por meio da imaginação e depuração de processos mnésicos, a reinvenção do mundo. Em seu livro de estreia, Bishop explorou o não-humano, especialmente a partir do mar e seu entorno, com o propósito de não apenas apresentar novos *frames* para se organizar e experimentar o mundo, mas também com o de proporcionar, ainda que simbolicamente, a oposição “[...] à linguagem que nos contém e nos mata” (PINHO apud ANDRADE, 2021, p. 121). A contenção e a morte atribuídas à linguagem podem ser justificadas em virtude desta congregar em si “[...] a consciência da separação do todo” (PINHO apud ANDRADE, 2021, p. 121); e é justamente esta consciência que confirma a mortalidade do homem. No entanto, o retorno à infância da alma seria uma forma possível de transgredir a linguagem denotativa, dogmática, categorizadora e limitante.

Daí a importância da linguagem poética e da memória em Elizabeth Bishop. Ambas são capazes de reconstituir a plenitude do ser antes deste ter sido iniciado na linguagem concebida em seu caráter mais pragmático. A memória seria o meio alternativo para se resgatar “[...] os seres fora da linguagem que fomos” (PINHO apud ANDRADE, 2021, p. 121) e, conseqüentemente, para recriar uma experiência aparentemente mais imediata com o mundo. Percebe-se, desse modo, a relevância da postura recordativa do eu lírico bishopiano nos poemas “The map”, “The imaginary iceberg”, “The fish” e, inclusive, em “The unbeliever”, mesmo que neste poema, em especial, os eventos suscitados não sejam transmitidos em primeira pessoa. O eu que recorda e medita sobre os eventos que vivenciou e observou parece resistir às ações do tempo sobre a lembrança da experiência vivida e, também, à segregação estabelecida pela linguagem entre natureza e cultura, realidade e representação.

A respeito disso, nota-se que a própria memória de Elizabeth Bishop se revela tão resistente às ações do tempo quanto o eu lírico de seus poemas. Se na poesia bishopiana cabe ao eu lírico recordar as suas experiências e recriá-las criativamente, a fim de suprir as lacunas da memória geradas pela distância que há entre a lembrança de uma experiência e o seu registro gráfico e artístico nos limites do poema, em outras modalidades artísticas e informativas, no entanto, coube a escritores, jornalistas, cineastas, dramaturgos e curadores recontar a vida itinerante e atraente de uma personalidade extremamente sensível, perspicaz e observadora como a de Elizabeth Bishop. Somente no Brasil, o interesse pela vida e obra da poeta rendeu biografias, traduções de cartas, poemas e contos; realização de dissertações e teses; um filme; uma

peça de teatro, uma pequena série de reportagens¹⁴ veiculada pelo jornal Folha de São Paulo, a qual foi idealizada e editada por Alcino Leite Neto e que também contou com a redação da jornalista e escritora Marilene Felinto; e um ciclo de palestras realizado pela décima oitava edição da Festa Literária de Paraty (FLIP) em parceria com a Sesc São Paulo, que contou com a participação dos principais estudiosos, tradutores e editores da obra de Elizabeth Bishop no Brasil e no exterior.

Entre essas produções variadas, vale destacar a obra *Flores raras e banalíssimas*: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop (1995), de Carmen L. Oliveira, a qual é ao mesmo tempo documentada e fictícia. Nesse livro composto por vinte e sete capítulos, a autora narra as belezas e os desafios do relacionamento amoroso entre Elizabeth Bishop e a arquiteta brasileira Maria Carlota Costallat de Macedo Soares (1910-1967), mais conhecida como Lota. Os relatos apresentados pela autora acerca da convivência entre as amantes são ambientados na fazenda Samambaia, em Petrópolis e, também, na cidade do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1950 e 1960. Além de apresentar relatos instigantes sobre as vivências de Bishop no recato da natureza e no agito cultural e político da cidade carioca, o livro também expõe uma série de fotografias que registraram encontros e acontecimentos importantes na vida das duas mulheres. Ambas costumavam receber na casa de Samambaia personalidades ilustres do meio artístico e político não só do Brasil, mas também do exterior. Os escritores Graciliano Ramos (1982-1953) e Aldous Huxley (1894-1963) são alguns exemplos de visitantes ilustres.

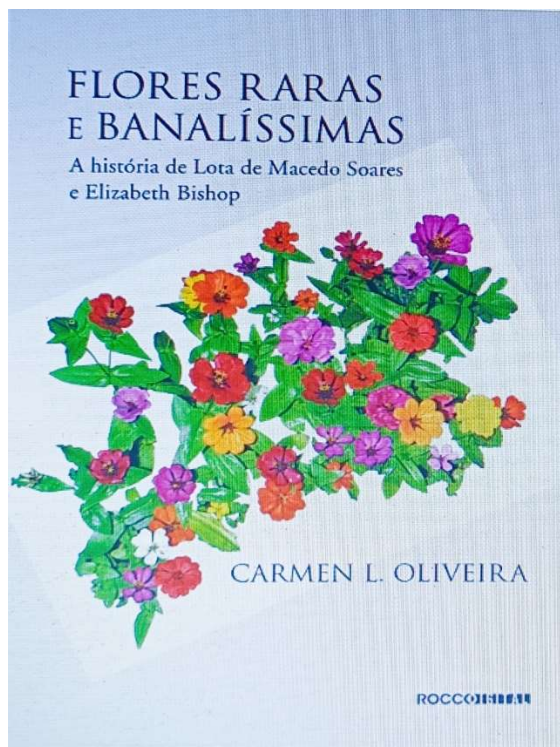
Figura 1: Lota e Aldous Huxley em Samambaia



Fonte: Carmen L. Oliveira, 1995.

¹⁴ A seguir constam os títulos de cada uma das doze reportagens realizadas por Marilene Felinto sobre alguns aspectos marcantes da vida de Elizabeth Bishop durante o período no qual ela viveu no Brasil: “Mapa de um amor brasileiro”, “Loucura perseguiu a poeta”, “‘Quero que conheçam minha amiga lésbica’, dizia Mary McCarthy”, “Convalescente no Rio, Bishop se apaixona por Lota”, “Um poema para a amiga Billie Holiday”, “Uma tragédia em Nova York e o fim do sonho brasileiro”, “Lota ia na contramão da sociedade da época”, “Uma carta de Bishop a Lota”, “Um poema de Bishop a Bandeira”, “Para Manuel Bandeira, com um presente”, “A confiante entrega a uma tradição literária” e “A poeta vê o Brasil”.

Figura 2: Capa da edição de 2011 da obra *Flores raras e banalíssimas*: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop.



Fonte: Carmen L. Oliveira, 2011. Versão de capa idealizada pela Rocco Digital.

A recepção da obra de Carmem L. Oliveira no Brasil e no exterior foi tão positiva e inspiradora que a autora chegou a ser galardoada com os prêmios Stonewall Book Awards –Israel Fishman Non-Fiction Award e Lambda Literary Award for Biography, ambos americanos, no início dos anos 2000. Além das estimáveis premiações no exterior, a obra da autora brasileira inspirou o filme *Flores Raras* (2013), dirigido por Bruno Barreto, dezoito anos após a sua publicação pela editora Rocco em 1995. O longa-metragem é estrelado por Glória Pires, a qual interpreta Lota de Macedo Soares, e pela atriz americana Miranda Otto, que representa Elizabeth Bishop. O enredo do filme é perpassado por alguns dos poemas de Bishop que ajudam a contar a sua trajetória itinerante até conhecer Lota e adotar o Brasil como lar por aproximadamente vinte anos, ainda que a sua permanência tenha se constituído por entre idas e vindas. Um dos poemas bishopianos que abrilhantam a produção é “The shampoo”, poema que Bishop escreveu para Lota. A propósito, o filme encena o momento no qual este poema teria sido inspirado. A cena em questão diz respeito a um momento de intimidade vivenciado por Lota e

Bishop, enquanto a poeta lavava os cabelos de sua companheira. Havia alguns fios grisalhos mesclados aos fios ainda castanhos dos cabelos de Lota, os quais se assemelhavam a lindas estrelas brilhantes para Bishop:

[...]

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 moon¹⁵.

(BISHOP, 2012, p. 250).

É notável e admirável a delicadeza presente no diálogo entre a biografia de Carmen L. Oliveira e o filme de Bruno Barreto. A beleza e o encanto que há nos trechos escritos pela autora ressoam nas cenas dirigidas pelo cineasta. A cena do banho, comentada há pouco, exemplifica essa ideia. Pode-se, inclusive, associá-la com um trecho em particular da biografia redigida por Oliveira. Nesse trecho, é descrito de modo terno e espirituoso o início do relacionamento entre Bishop e Lota. As trocas de olhares, as pequenas e grandes gentilezas de uma para com a outra e a admiração mútua são retratadas com a mesma ternura e poeticidade que a cena do banho, conforme pode ser verificado a seguir:

Naquela noite, tiveram insônia.
Ficaram lendo, lendo, noite adentro.
O silêncio espaçoso era quebrado apenas pelo estardalhaço de uma mariposa.
E pelos vaptos das páginas viradas.
Já estava quase amanhecendo quando Lota pegou a lanterna e propôs um passeio fora de hora.
Saíram andando, atentas ao círculo de luz que as guiava.
De repente, começou a relampejar e bateu um vento forte.
-Corre, que aí vem chuva!
As duas desabalaram, de mãos dadas, dando risinhos alegres e aflitos, e chegaram em casa cambaiais, exageradas.
A luz dos relâmpagos acendia a sala.
Os olhos se encontraram.
Lota segurou a mão de Bishop docemente.
-Não vá embora. Fique aqui comigo.
Bishop sentiu quando uma gaiola se estilhaçou no ar, libertando um milhão de pássaros.
Desencadeou-se uma chuva radiante.
Bishop olhava o rosto que esperava uma resposta e que se antecipou com um beijo súbito (OLIVEIRA, 2011, p. 32).

¹⁵ “No teu cabelo negro brilham estrelas, /cadentes, arredias. /Para onde irão elas /tão cedo, resolutas? /- Vem, deixa eu lavá-lo, aqui nesta bacia /amassada e brilhante como a lua” (BISHOP, 2012, p. 251).

Tanto a biografia de Carmem L. Oliveira, quanto o filme de Bruno Barreto, souberam retratar com justiça, beleza e sensibilidade o encontro marcante entre Elizabeth Bishop e Lota de Macedo Soares. Ambas foram mulheres à frente de seu tempo que inovaram não somente em suas áreas de atuação profissional, mas também no meio social do qual costumavam participar. Suas ideias e comportamentos geraram reflexões e questionamentos sobre as fragilidades, limitações e injustiças impostas por uma sociedade conservadora e patriarcal que não reconhecia e valorizava o protagonismo da mulher em sua própria história e, conseqüentemente, na esfera social. E embora Elizabeth Bishop não se considera-se feminista e, por diversas vezes, tivesse se recusado a integrar antologias poéticas demarcadas com a expressão “poesia feminina”, ela conseguiu concretizar o seu desejo de produzir uma poesia de excelência reconhecida por sua sensibilidade e trabalho refinado com a linguagem independentemente de seu gênero.

Figura 3: Glória Pires e Miranda Otto em *Flores Raras* (2013), filme de Bruno Barreto.



Fonte: Elfikurten, 2022.

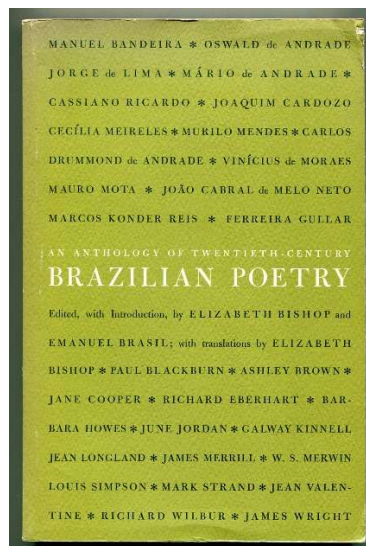
Figura 4: Capa do filme *Flores Raras* (2013)



Fonte: Grupo Cinema Paradiso, 2016.

Além de ter inspirado produções autobiográficas e cinematográficas, a vida e a obra bishopiana também despertaram o interesse da escritora Marta Goés e do diretor de teatro José Possi Neto. *Um porto para Elizabeth Bishop* (2001), escrito pela jornalista Marta Goés, se trata de uma obra que se debruça sobre o período no qual Bishop viveu no Brasil e produziu parte relevante de sua obra poética e, também, de traduções de alguns poetas brasileiros para a língua inglesa, a saber: Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira. Outros poetas ainda foram traduzidos e incluídos na antologia organizada por Elizabeth Bishop, a qual recebeu o título de *An anthology of twentieth-century brazilian poetry* (1972). Entretanto, não coube a Bishop traduzir sozinha os poemas selecionados. A autora contou com a contribuição dos poetas e editores Emanuel Brasil e William J. Smith (1918-2015). Por meio de tal antologia, a poesia brasileira foi divulgada no exterior. Essa divulgação certamente corroborou para atrair novos leitores e, conseqüentemente, para ampliar a circulação destes e também de sua cultura em espaços até então bloqueados por falta de conhecimento.

Figura 5: Capa da antologia de poemas brasileiros organizada por Elizabeth Bishop, Emanuel Brasil e William J. Smith.

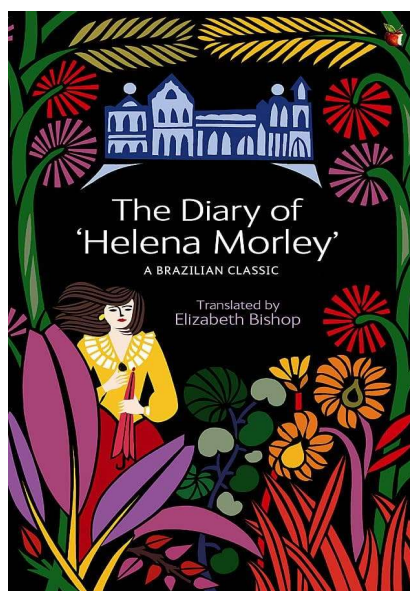


Fonte: Estante Virtual, 2023.

Além de ter traduzido alguns poetas brasileiros para a língua inglesa, Elizabeth Bishop também traduziu a obra *Minha vida de menina* (1942), de Helena Morley (1880-

1970), sendo este o pseudônimo da escritora brasileira Alice Dayrell Caldeira Brant. A poeta de *North & South* simplesmente se sentiu fascinada por este livro, considerando-o em alta estima. Com base em Przybycien (2020), pode-se afirmar que o apreço de Bishop por essa obra se deve ao fato de que a sua narrativa alegre, vivaz e remanescente desperta a memória da poeta para eventos, afetos e paisagens de sua infância feliz e poética em Great Village, comunidade rural localizada na província canadense denominada Nova Escócia. Nessa região, Elizabeth Bishop residiu com seus avós maternos até completar seis anos de idade. Em suas correspondências, contos e biografias é possível verificar esse período na companhia dos familiares de sua mãe como sendo um dos mais felizes e marcantes de sua vida. Ainda em conformidade com a pesquisadora Przybycien, a exuberância e os encantos atribuídos à natureza do Brasil, bem como a inocência da juventude vivenciada pela autora do diário na cidade de Diamantina entre 1893 e 1895, correspondem, até certo ponto, com a graça, paz e reserva da vida doméstica de Bishop na aldeia canadense, o que certamente contribuiu para que a poeta se identificasse o suficiente com a obra memorialística de Morley para desejar traduzi-la.

Figura 6: Capa da edição de 2008 da obra *Minha vida de menina*, traduzida por Elizabeth Bishop.



Fonte: Amazon, 2023.

Essas e outras iniciativas de Elizabeth Bishop em relação ao círculo artístico e cultural brasileiro a tornam uma personalidade instigante, atraente e admirável para críticos de arte e poesia e, inclusive, para outros poetas, escritores e artistas. Um exemplo

disso, é a peça de Marta Goés referida há pouco. *Um porto para Elizabeth Bishop* estreou no teatro em 2001 e se trata de um monólogo especialmente escrito para a atriz Regina Braga, a qual foi considerada por Goés a atriz ideal para viver Elizabeth Bishop. Nesse monólogo comovente e de caráter retrospectivo, o período no qual a poeta viveu no Brasil é poeticamente contemplado. Os principais acontecimentos da vida de Elizabeth Bishop durante as décadas de 1950 e 1970 são dramatizados com intensidade e beleza a partir de uma relação crítica e adaptada com os comentários e reflexões presentes nas cartas que a poeta escreveu a amigos relatando as suas impressões e ideias acerca do país.

Figura 7: Capa da 2ª edição da obra *Um porto para Elizabeth Bishop*, de Marta Goés, lançada em agosto de 2020.



Fonte: Amazon, 2023.

Vale considerar que a segunda edição da obra *Um porto para Elizabeth Bishop* foi lançada em agosto de 2020, isto é, no mesmo ano em que Elizabeth Bishop foi eleita como escritora homenageada pela curadoria da FLIP. Na época de lançamento dessa edição mais recente do monólogo, a autora Marta Goés e a atriz Regina Braga participaram do Ciclo Bishop, idealizado a partir de uma parceria estabelecida entre a FLIP e a Sesc São Paulo. Durante essa participação, ambas as convidadas comentaram a respeito das alterações que foram sendo realizadas no texto da peça e, consequentemente, na performance do espetáculo ao longo dos vinte anos que se passaram desde a sua estreia. A conversa foi intermediada por Fernanda Diamante, curadora da Flip naquele momento. Embora a peça seja encenada há duas décadas, ela ainda continua a ser um grande sucesso

entre o público, mesmo que este também tenha mudado significativamente ao decorrer do tempo.

De acordo com Marta Goés e Regina Braga, a recepção do público em relação a peça se modificou tanto que elas acreditam que certas opiniões de Elizabeth Bishop sobre a política e o *modus vivendi* dos brasileiros não seriam bem vistos ou tolerados atualmente pelo público em razão das profundas mudanças pelas quais o país foi submetido. Na visão de Goés e Braga (2020), o Brasil de hoje não se assemelha às imagens postuladas por Elizabeth Bishop em suas correspondências, especialmente às imagens que comunicam a ideia de um lugar caótico e distante de tudo. O Brasil não se trata de uma terra exótica localizada nos confins do mundo, assim como também não cabe nos estereótipos por meio dos quais costumava ser analisado pela poeta.

Um dado que confirma essa mudança na receptividade do público em relação a Elizabeth Bishop é a rejeição que o nome da poeta sofreu entre aqueles que não concordaram com a indicação da curadoria da FLIP em favor da autora americana para ser a próxima homenageada de uma das festas literárias mais prestigiadas do mundo. Entretanto, vale assinalar que o público em oposição à homenagem prestada à Elizabeth Bishop mostrou ser constituído por leitores mais jovens e, consequentemente, desconhecedores da obra integral bishopiana e, também, de seu contexto de produção. Além dos leitores mais jovens, o referido grupo também estava composto por pessoas que se incomodaram com o fato de Bishop ser uma artista estrangeira, condição essa que comprometia a viabilidade da escolha de seu nome.

Em contrapartida, a origem estrangeira de Bishop não se revelou tão incômoda quanto as declarações que ela realizou a favor do golpe militar que ocorreu no Brasil, em uma carta escrita à sua médica, doutora Anny Baumann em 4 de abril de 1964. Nessa carta, a poeta descreveu o lamentável e repudiado evento da seguinte forma:

Minhas cartas –duas delas –foram postas no correio na véspera de nossa ‘revolução’. O presidente Goulart foi longe demais. Um punhado de generais corajosos e os governadores dos três estados mais importantes juntaram forças, e depois de 48 horas de tensão tudo terminou”. [...] As reações foram realmente populares, graças a deus. A passeata anticomunista que já estava planejada acabou sendo a comemoração da vitória –mais de 1 milhão de pessoas debaixo de um aguaceiro. Foi tudo espontâneo, e não é possível que fossem todos direitistas ricos! O Carlos Lacerda está feliz, é claro (BISHOP, 1995, p. 468).

No entanto, essa carta foi seguida por outra menos simpatizante e entusiasmada com o golpe: “Nunca na minha vida, antes de vir para cá, sonhei por um minuto que

algum dia eu gostaria de ver um exército tomar o poder” (BISHOP, 1995, p.470). Essa última carta também foi endereçada a Robert Lowell um mês após o envio da primeira. Diante dessas declarações e de outras igualmente comprometedoras e ambivalentes, o público contrário à indicação do nome de Elizabeth Bishop para ser homenageado na décima oitava edição da FLIP entendeu que, diante do caótico contexto político do Brasil em 2020 e da presença de discursos favoráveis ao retorno do regime militar, a escolha da poeta americana seria uma forma de legitimar esses discursos e, por conseguinte, de encorajar posicionamentos que se revelaram como atos de desrespeito e ameaça à democracia.

Conforme Britto (2019), um dos principais tradutores da obra bishopiana no Brasil, a polêmica em torno da escolha do nome de Elizabeth Bishop para ser homenageada pela FLIP em 2020 se deve muito mais ao contexto político no qual essa escolha foi realizada do que propriamente ao conteúdo que consta nas correspondências da poeta: “Agora, a polêmica tem mais a ver com o *timing*, meio infeliz, pois estamos no meio de um governo extremamente boçal. Mas há certo exagero em dizer que ela foi uma defensora ferrenha dos militares” (BRITTO, 2019, entrevista concedida ao jornal Estado de Minas, versão eletrônica). Britto entende esse tipo de manifestação como exagero em virtude do fato de que a poeta americana não se tratava de uma personalidade politizada.

A respeito disso, o tradutor ainda salienta que Bishop costumava se pronunciar com certa ingenuidade acerca de questões políticas, especialmente no que se refere a questões ambientadas no Brasil. Pois além de não dominar a língua portuguesa e compreender claramente os tópicos políticos calorosamente discutidos entre Lota de Macedo Soares, sua companheira, e os colegas desta –como Carlos Lacerda, por exemplo –Bishop por diversas vezes se limitou a reproduzir as opiniões compartilhadas entre os membros que constituíam a elite frequentada por ela através de Lota. Ademais, as declarações da poeta sobre o golpe de 1964 não mereceriam atenção demasiada em decorrência da falta de amadurecimento sobre elas. De acordo com Britto, tais declarações não foram escritas com o propósito de serem publicadas, o que pode justificar, até certo ponto, a ausência de preocupação da autora em elaborar melhor suas reflexões e, também, a ausência de ponderamento acerca das possíveis consequências advindas de opiniões aleatoriamente dispersas em cartas privadas:

‘Algumas cartas já estão naquele livro. Em 1999, quando traduzi *Poemas do Brasil*, escrevi uma introdução, *Bishop e o Brasil*, em que analiso tudo isso (o livro foi reeditado em 2012, com o nome de *Poemas Escolhidos*). Comento a **ingenuidade**, colada ao discurso de Lota (**Macedo Soares**, companheira da

americana, idealizadora do **Parque do Flamengo**), que era ligada ao Carlos (Lacerda). A Bishop **nunca fez qualquer pronunciamento público a respeito do governo militar**. Tudo o que existe são cartas privadas que ela não tinha a menor ideia de que algum dia seriam publicadas’, comenta Britto (BRITTO, 2019, entrevista concedida ao jornal Estado de Minas, ênfase no original).

Outro elemento que contribui para relativizar a contundência das críticas realizadas contra as manifestações de Elizabeth Bishop sobre o golpe militar é a sua postura liberal nos Estados Unidos. Em seu país, a poeta apresentou posicionamentos oriundos da esfera liberal, “[...] com **discurso fortemente antirracista**” (BRITTO, 2019, entrevista concedida ao jornal Estado de Minas, ênfase no original). Tendo em vista essas considerações, pode-se ressaltar ainda que o compartilhamento dos comentários do tradutor Paulo Henriques Britto não visam “retocar” ou negar as ideias simpatizantes de Bishop em relação ao golpe que ela denominou “revolução” mas sim fornecer um breve panorama do contexto no qual tais ideias foram concebidas e veiculadas. As considerações de Britto também tornam visíveis a ambivalência que caracteriza não só a personalidade de Elizabeth Bishop mas de todo e qualquer ser humano.

Em seu país de origem, a poeta costumava se apresentar liberal. Contudo, no Brasil dos anos 60, demonstrou em algumas de suas cartas endereçadas a Robert Lowell e a outros amigos posicionamentos contrários à liberdade e, por conseguinte, ao exercício pleno da cidadania, sendo estes valores promulgados pelo liberalismo americano que Bishop parecia conhecer muito bem. Essa oscilação entre a esfera liberal e a esfera anticomunista presente no comportamento de Elizabeth Bishop demonstra a complexidade da natureza humana, a qual parece ser melhor compreendida à luz da conclusão alcançada por um dos personagens do romance *Crime e Castigo* (1866), de Dostoiévski. De acordo com um dos inspetores que estava a investigar o homicídio praticado contra uma velha usurária que vivia no subúrbio de São Petersburgo, para compreender ou gostar de alguém seria impossível considerar e julgar essa pessoa a partir de todos os ângulos que ela apresenta, visto que estes a tornariam mais complexa e revelariam aspectos detestáveis de sua personalidade, de modo que ninguém é inteiramente bom ou mau.

Tendo isso em vista, pode-se considerar que Elizabeth Bishop revela uma personalidade tão multifacetada e surpreendente quanto o seu “iceberg imaginário”. Se no poema bishopiano o interior da pedra de gelo monumental é retratado como uma tumba repleta de joias, em biografias, antologias de poemas e correspondências Elizabeth

Bishop e sua vida itinerante se tratam de matérias igualmente valiosas e atraentes. Em cada trabalho sobre Bishop é possível se deparar com uma nova faceta da poeta. Somente no ano de 2020 foram lançados trabalhos variados sobre a autora, o que demonstra a inesgotabilidade de sua obra poética, prosaica e epistolográfica. A partir de Alice Sant’ Anna, editora da obra de Elizabeth Bishop no Brasil durante 2020, foi possível verificar os seguintes lançamentos sobre a vida e a obra da poeta: “Elizabeth Bishop: uma biografia” (2020), de Thomas Travisano; “Questões de viagem” (2020), de Elizabeth Bishop, edição especial que reúne somente poemas ambientados no Brasil e inspirados por sua fauna, flora e costumes; e “Uma cidadezinha distante: a Diamantina de Helena Morley, autora de Minha vida de menina” (2020), também de Elizabeth Bishop. Esta obra se trata de um prefácio, no formato *ebook*, por meio do qual Bishop descreve as suas impressões sobre a cidade de Diamantina na ocasião em que viajou até lá para conhecer de perto o cenário que havia ambientado as belas e autênticas vivências da autora do diário que tanto a encantou.

[...] Diamantina mudou muito pouco desde o tempo em que a menina Helena morava lá e subia e descia correndo suas ruas íngremes. A maioria das ruas não tem calçadas; em algumas delas há calçadas estreitas, de cerca de meio metro de largura, compridas faixas de pedra esverdeada que se erguem acima do chão de pé-de-moleque – o termo se refere ao doce de amendoim torrado com rapadura que supostamente se assemelha a esse tipo de calçamento. [...] As casas são sólidas, de paredes grossas, e as do centro da cidade têm dois ou mesmo três andares; mas à medida que a catedral vai ficando para trás as casas tornam-se menores, mais baixas, e os telhados de telhas dão lugar ao sapé (BISHOP, 2020).

No mesmo texto, a poeta retrata o seu primeiro encontro com Alice Dayrell Caldeira Brant, sendo este o verdadeiro nome da autora do diário, conforme já foi comentado nesta introdução em decorrência dos comentários sobre o interesse de Elizabeth Bishop em traduzir *Minha vida de menina* para o inglês:

É uma mulher grande, muito alta para uma brasileira; aparenta menos que sua idade (76 anos); os cabelos não estão ainda inteiramente brancos; o rosto é bonito e cheio de vida, com malaras proeminentes e dois olhinhos castanho-avermelhados, pequenos mas extraordinariamente reluzentes e alegres. O sangue inglês aparece talvez na brancura excepcional da pele, a brancura que a fazia ter as sardas das quais ela se queixava no diário. Pôs-se a conversar e rir imediatamente, e na mesma hora estávamos as quatro contando histórias; dona Alice debruçava-se para a frente e dava-nos tapinhas nos joelhos com a maior espontaneidade e intimidade. (Esse calor humano e essa espontaneidade com estranhos é uma característica brasileira que parece particularmente encantadora aos visitantes do hemisfério norte.) (BISHOP, 2020).

Antes desses lançamentos ocorridos no ano de 2020 em concomitância com a homenagem realizada à Elizabeth Bishop pela FLIP, mais precisamente em 2017, houve a estreia da obra *Elizabeth Bishop: a miracle for breakfast*, organizada por Megan Marshall, biógrafa americana que frequentou o curso de poesia ministrado por Elizabeth Bishop em Harvard, na década de 1970. Em sua obra de caráter biográfico, Marshall explora aspectos da vida privada de Elizabeth Bishop até então desconhecidos pela fortuna crítica da poeta. A respeito disso, vale dizer que as informações publicadas por Marshall em seu livro, por meio de uma narrativa que alterna dados biográficos e suas memórias de estudante na época em que foi aluna de Bishop, derivam de uma caixa repleta de cartas escritas pela poeta, a qual havia sido deixada sob os cuidados de sua última companheira, Alice Methfessel (1943-2009). O lote contendo essas cartas inéditas foi localizado no ano de 2011, por Megan Marshall, com Angela Leap, viúva de Methfessel.

Em 2009, Alice Methfessel havia instruído sua parceira sobre como proceder em relação a um camalhão de documentos que haviam pertencido à sua antiga companheira, Elizabeth Bishop. Methfessel pediu a Leap que encaminhasse os tais documentos à instituição Vassar College, onde Bishop havia estudado entre os anos de 1929 a 1933 e, também, onde estava localizado o acervo da poeta desde o seu falecimento em 1979.

Contudo, o que chamou a atenção de Leap em meio a papelada sobre a qual já tinha algum conhecimento foi uma caixa trancada, a qual havia permanecido ignorada por ela até então. Nessa caixa de Elizabeth Bishop havia centenas de cartões postais, cartas endereçadas à sua psicanalista e, sobretudo, à Alice Methfessel, a última mulher que Bishop amou antes de partir. Antes de publicar suas memórias particulares e passagens importantes da vida de Elizabeth Bishop inspiradas nessas cartas recém descobertas, Megan Marshall havia publicado um breve ensaio acerca de alguns dos eventos mais marcantes da vida da poeta. Entretanto, a obra completa veio a lume em fevereiro de 2017 nos Estados Unidos e ainda se encontra indisponível em livrarias e sebos do Brasil, de modo que para adquiri-la é necessário importá-la. Plataformas de venda como a *Amazon*, por exemplo, apresenta um catálogo relevante por meio do qual essa e outras obras que constituem a fortuna crítica de Elizabeth Bishop no exterior podem ser seguramente adquiridas.

Como se pôde verificar, a vida e a obra de Elizabeth Bishop se revelam inspiradoras e rendem não só estudos biográficos mas também manifestações artísticas no cinema e no teatro. Pode-se considerar, com isso, que a declaração de Bishop sobre o

seu entendimento acerca de escrever poesia também se aplica à sua vida. De acordo com a poeta, “escrever poesia é um *way to life*. Não se trata de prestar testemunho, mas de vivenciar. Não é a maneira pela qual se interpreta o mundo, mas o próprio processo de senti-lo” (BISHOP apud COLÔNIA, 2013, p. 75, ênfase no original). E o mesmo se passa com os trabalhos inspirados na vida e obra da poeta americana. Estudar sobre Elizabeth Bishop, organizar antologias com seus poemas, tornar públicas as suas cartas inéditas e encenar a sua vida em palcos e telas também se revela como um *way to life*. Tudo o que se refere à Bishop imediatamente se converte em poesia, experiência e movimento.

A propósito, é por meio dessa tríade, aliada ao sentir, que a poesia descentralizada da poeta de *North & South* emerge. Diferentemente do pensar, o sentir não se constitui a partir dos princípios de ordem e homogeneização, logo não necessita de um centro. A fluidez e a descontinuidade exploradas por Bishop reivindicam a prevalência do sentir sobre a racionalização da experiência de se estar no mundo, revelando assim, sua concepção de poesia enquanto imagem viva e constantemente suscetível a reajustes, visto que no espaço flexível da arte nos é permitido experienciar a vida fora dos padrões socialmente pré-estabelecidos, os quais se caracterizam, essencialmente, por apresentar uma perspectiva limitada e excludente do mundo, o qual é explorado por Bishop a partir do que apresenta de mais diverso, surpreendente e indeterminado.

É por esse motivo que as paisagens, seres e objetos contemplados pela poeta em seus versos se apresentam dentro de uma composição híbrida, fragmentária e dispersa. Todos esses elementos se mostram em consonância com as sucessivas transformações do mundo e, por consequência, sensíveis à impossibilidade de se apreendê-las plenamente. Entretanto, é importante comentar que o “sentir” atribuído à poesia de Elizabeth Bishop não representa uma emoção vulgar. Embora a poeta tenha elaborado uma poesia marcada por intensa subjetividade, vale dizer que esta se desenvolveu, em parte, com base no princípio de impessoalidade formulado por T.S Eliot em seu ensaio “Tradição e talento individual”. Segundo Eliot (1989), a emoção na arte é dotada de impessoalidade, especialmente porque o poeta não detém uma personalidade para expressar.

Dessa forma, a voz que aparece no poema não corresponde à voz do poeta mas a de um “médium” particular. O conceito de médium é pertinente para se compreender o raciocínio do ensaísta, visto que Eliot defende a ideia de que nem sempre aquilo que interessa aos homens pode, na mesma proporção, interessar à poesia. E é em razão disso que a voz do poeta não pode ser confundida com a do eu lírico. Com isso, verifica-se que o poema não deve ser compreendido como espaço de projeção das emoções do artista. A

própria Elizabeth Bishop, quando ministrou oficinas de poesia na Universidade de Washington, declarou, certa vez, o incômodo que sentia em relação às expectativas que seus alunos nutriam acerca da finalidade da poesia, as quais estavam associadas às ideias de busca pela verdade e expressão dos sentimentos:

Gostaria que meus alunos não perdessem tanto tempo tentando ‘descobrir a si mesmos’. Eles deviam deixar que outras pessoas os descubram. Vivem dizendo que querem transmitir a verdade em seus poemas. [...] O problema é que muito frequentemente não gostamos da maneira como ela se revela. Se meus alunos se concentrassem mais em todas as dificuldades de se escrever um bom poema, em todas as complexidades da língua e da forma, acho que eles descobririam que a verdade surgirá por si mesma. Outra coisa que me incomoda bastante: há uma tendência, na minha aula, de os estudantes escreverem certo tipo de poema *sentimental* –sobre amor, perdas, folhas molhadas, o luar enevoado. Seus poemas são muito vagos. E se alguém naquela turma usar a palavra ‘comunicar’ *mais uma vez*, juro que vou gritar! *Odeio* essa palavra! Aqueles alunos *não estão lá* para ‘se expressar’; eles estão lá para aprender sobre como escrever um *bom poema* (BISHOP apud WEHR, 2013, p. 61, ênfase no original).

Nessa declaração de Bishop, é possível inferir que diante da complexidade atribuída à linguagem e aos seus desdobramentos no discurso poético o princípio de verdade é contestado. A verdade do ser não se pode revelar na poesia pois, conforme já foi comentado, esta não se trata de um receptáculo das emoções do poeta. E, sendo assim, verifica-se que o desagrado diante da verdade revelada demonstra que esta, de fato, não foi apropriada, sobretudo porque é indeterminada e sujeita ao labor empreendido pelo poeta junto da linguagem. Com isso, presume-se também que a forma e as próprias exigências do idioma no qual o poeta escreve modificam profundamente o eixo da expressão. Em razão disso, o poema deixa de ser considerado o reflexo dos sentimentos do poeta para ser concebido, em última instância, como refração da reconstituição simbólica da experiência de se estar no mundo. Pode-se afirmar que a linguagem e seu rigor convidam o poeta a reorientar a sua percepção e a disciplinar suas ideias. Aliás, a disciplina se mostra como uma palavra-chave para a compreensão da poesia de Elizabeth Bishop, para quem “[...] a complexidade quase sempre obscurece pensamentos confusos e versos sob a máscara de poesia. Se a poesia não é por si mesma disciplinada, então, provavelmente o olhar do observador ou a mente que traduziu aquela experiência carece de disciplina” (BISHOP apud JOHNSON, 2013, p. 127).

E é justamente em razão das implicações negativas suscitadas pela obscuridade, a qual foi explorada criticamente no poema “The imaginary iceberg”, que Elizabeth Bishop buscou realizar uma poesia tributária à clareza e à simplicidade, embora o acesso a ambas

fosse considerado desafiador pela poeta, até porque a natureza da linguagem não é simples, especialmente no contexto da produção poética. Essa consciência de Bishop acerca das dificuldades de se abordar a clareza e a simplicidade e de, conseqüentemente, “[...] apresentar ideias complicadas ou misteriosas do modo mais simples possível” (BISHOP apud JOHNSON 2013, p. 127), contribui para a descoberta de que em seus poemas apenas as imagens e os objetos ancorados na vida cotidiana parecem expressar a ideia de simplicidade, a qual não se mantém no eixo formal.

Em outras palavras, verifica-se que a ideia de simplicidade explorada por Elizabeth Bishop manifesta-se na intenção de abordar paisagens e objetos que, aparentemente, não exigem grandes esforços ao que diz respeito à inspiração poética. No entanto, esse projeto encontra dificuldades para se realizar de modo efetivo quando se trata do eixo formal, visto que a criação de versos semanticamente elípticos, fluidos e repletos de imagens reticentes demonstram que a composição de um poema não se trata de algo fácil, simplesmente embasada na inspiração e nas impressões do artista sobre o mundo externo.

Os poemas de *North & South*, por sua vez, tematizam de modo excepcional essas questões, especialmente os poemas que configuram o corpus de análise desta pesquisa e que são comumente reconhecidos por seu caráter formal, e evidenciam a estreia madura de Elizabeth Bishop na poesia modernista americana, bem como o alto valor estético de sua linguagem híbrida, descritiva, memorialística, subjetiva, reticente e prenhe de celebração, por vezes entusiasmada e desconcertante, diante daquilo que é contemplado. De acordo com Bishop, “[...] a poesia deveria celebrar o que você vê, e não ser um interminável lamento sobre o que você não viu” (BISHOP apud JOHNSON, 2013, p. 131).

Contudo, mais do que celebrar o que foi visto e experimentado pelo eu lírico bishopiano, os poemas “The map”, “The imaginary iceberg”, “The fish” e “The unbeliever” também parecem justificar o epíteto de “poeta cartográfica” atribuído à Elizabeth Bishop. Sem dúvidas, seus poemas se apresentam como mapas que delineiam caminhos múltiplos e possíveis não para a verdade racional e com pretensões de ser absoluta, mas para a verdade criativa, prazerosa, refratária e provisória da arte poética; arte esta que a poeta praticou de maneira exímia e admirável.

**CAPÍTULO I: *READJUSTMENT*, DESAPRENDENDO A INFLUÊNCIA E
SUPERANDO OBSTÁCULOS: A POSIÇÃO ORIGINAL DE ELIZABETH BISHOP
NO MODERNISMO AMERICANO.**

*Acredito que é preciso confiar que os olhos
e a mente estão constantemente registrando
tudo, e é preciso ter paciência suficiente
para que o resultado dessa observação se
revele.*

(Elizabeth Bishop).

Mesmo antes de ter estreado como poeta no ano de 1946, Elizabeth Bishop já parecia confiar na máxima dessa declaração proferida em uma entrevista que concedeu à prestigiada organização de notícias *Christian Science Monitor*, um ano antes de sua morte. Certamente, a menina Elizabeth que residiu em Great Village, um vilarejo localizado na Nova Escócia, confiou. Os olhos e a mente da poeta registraram sua infância conturbada e solitária, dividida entre Nova Escócia (Canadá) e Massachusetts (Estados Unidos). Ainda assim, os anos mais felizes que a poeta vivenciou durante a sua infância foram no lar de seus avós maternos, em Great Village, os quais viria a recordar com apreço em suas correspondências, prosa e poesia. O mesmo, entretanto, não pode ser dito acerca dos anos que conviveu com os avós paternos:

Depois que volta para Massachusetts, recolhida pela família do pai que jamais conheceu, a menina se viu cercada de estranhos que não lhe dão afeto; começa então a padecer de asma implacável que, com o alcoolismo, a atormentaria pelo resto da vida. A sensação de orfandade, de não ter um lugar que possa chamar de seu, levará Bishop a empreender uma série de viagens. Além disso, a descoberta de sua homossexualidade, ainda na adolescência, terá desde cedo contribuído para fazê-la sentir-se um ser dividido e precariamente instalado no mundo (BRITTO, 2012, p. 13).

Nascida em 1911, na cidade de Worcester, Elizabeth Bishop desde tenra idade foi submetida a sucessivas perdas que mais tarde culminariam de forma magistral em um de seus poemas mais conhecidos, denominado “One art” (Uma arte): “A arte de perder não é nenhum mistério;/ tantas coisas contêm em si o acidente/ de perdê-las, que perder não é nada sério. Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero, a chave perdida, a hora

gasta bestamente. /A arte de perder não é nenhum mistério¹⁶” (BISHOP apud BRITTO, 2012, p. 425). Com o pai morto antes mesmo de Bishop ter completado um ano de idade, e após a internação da mãe em um hospital psiquiátrico quando a filha tinha apenas cinco anos, a poeta precisou aprender a lidar com os constantes reajustes da vida. Por ter transitado de lugar em lugar, entre pessoas e costumes diferentes, Elizabeth Bishop desenvolveu a percepção de que a vida é instável, heterogênea e complexa, de modo que essas questões foram amplamente exploradas pela autora ao longo de sua carreira. Ademais, é possível afirmar que sua infância na Nova Escócia, em certa medida, contribuiu para a gênese de sua identidade poética, conforme a própria autora de *North & South* chegou a reconhecer:

Era uma criança muito solitária e talvez a poesia fosse minha maneira de me familiarizar com o que eu via à minha volta. Provavelmente muitas coisas contribuíram para isso. Por exemplo, minha avó que morava na Nova Escócia era uma excelente cantadora de hinos. Cresci ouvindo aquelas músicas e, na verdade, centenas delas ainda ecoam na minha mente. Minha tia, como muitos vitorianos, fazia parte de uma associação de poesia da cidadezinha e sempre recitava para mim –Longfellow, Browning, Tennyson. Então, claro, memorizei muita coisa, que logo se tornou parte inconsciente de mim mesma (BISHOP apud JOHNSON, 2013, p. 126).

Com base em alguns estudiosos da poesia bishopiana, particularmente em Valadares (2023), pode-se compreender o inconsciente como espécie de garimpo poético em Elizabeth Bishop devido ao fato de que nele reside as lembranças da poeta, as quais se tornariam mais tarde o combustível de sua poesia descritiva e meditativa. Além de acomodar as memórias da poeta, o inconsciente bishopiano preserva também a complexa relação entre Bishop e os objetos, paisagens e vivências que fazem parte de sua trajetória, especialmente da época em que viveu no Brasil; o que ressalta ainda mais os traços autobiográficos que perpassam a sua poesia:

Em cartas entusiasmadas enviadas a seus amigos, a escritora dá indícios sobre sua pequena galeria de objetos colecionados ao longo da vida que levou do Brasil para os Estados Unidos, como parte fundamental da construção das características, da história de vida e das memórias da escritora. [...] Ainda que, de acordo com Paulo Henriques Britto, a escrita autobiográfica não seja a intenção original de Bishop, ela passa a acontecer instigando o leitor ao encontro com imagens literárias carregadas com traços da subjetividade da escritora. As captações de objetos de múltiplas formas possibilitam que ele se aproxime de singularidades da escritora utilizadas como matéria prima em sua criação. Os espaços que habita, sensações e objetos quando trabalhados em sua

¹⁶ No original: “The art of losing isn’t hard to master;/ so many things seem filled with the intent/to be lost that their loss is no disaster. /Lose something every day. Accept the fluster/of lost door keys, the hour badly spent. /The art of losing isn’t hard to master” (BISHOP, 2012, p. 424).

obra se tornam potentes imagens poéticas que se desprendem da poeta e passam a pertencer ao leitor (VALADARES, 2023, p. 74-75).

Conforme a própria poeta declarou, os hinos e poemas que ouviu durante a infância se tornaram parte inconsciente dela mesma e influíram sobre o seu interesse em escrever poesia. Entretanto, nota-se com isso que o inconsciente não se trata de mero repositório de lembranças das experiências vividas, sobretudo porque sua natureza não é estável. Se assim fosse, sua repercussão no processo de criação artística de Elizabeth Bishop seria mínima ou nenhuma. O que aproxima metaforicamente o inconsciente do garimpo e, por consequência justifica sua mobilidade, é o exercício de resgate e lapidação da memória por meio do trabalho linguístico empreendido pela poeta, de modo que “[...] a memória não reproduz o acontecimento, ela produz as palavras que buscam alcançar a definição das imagens que ficaram do acontecimento, isto é, uma mediação com muitas idas e vindas pelos sentidos e subjetividade do sujeito-narrador” (JORDÃO, 2016, p. 71).

Vida e arte estão intimamente ligadas quando se trata de Elizabeth Bishop. Por vezes, essa ligação pode se apresentar como “[...] um paradoxo central em sua obra: uma poeta que prezava manter um estilo impessoal transpõe para seus escritos sua vida, suas memórias, formando aquilo que já é hoje considerado um trabalho autobiográfico” (JORDÃO, 2020, p. 12). Todavia, Elizabeth Bishop realizou essa transposição da vida para a arte sem comprometer esta, sobretudo porque acreditava que, “[...] na poesia, as palavras são o mais importante. Toda a concentração das ideias está nela. O que permanece é o poema, e não aquilo que o motivou” (BISHOP apud COLÔNIA, 2013, p. 75). Diante disso, é importante destacar a singularidade da poeta em relação aos seus predecessores na poesia norte-americana, em especial a Robert Lowell, seu amigo de longa data e um dos principais interlocutores de suas correspondências.

Embora Bishop tenha “[...] encontrado no trabalho de Lowell o escoamento da memória com o tratamento estético ideal, uma integridade artística que tornava a obra muito mais que a mera expressão de preocupações pessoais” (JORDÃO, 2020, p. 13), ela discordava da opinião apresentada pelo autor de *Life Studies* (1959) acerca da suposta ausência de obstáculos formais entre o poeta e o objeto de sua expressão: “Bishop could not agree, because she understood that all forms of poetry, as linguistic confections, offer

one or another screen through which the world is experienced¹⁷” (LONGENBACH, 1997, p. 9). Como obstáculos, Lowell estava pensando a respeito das rimas e do procedimento de escansão. Tais recursos formais foram alvo de crítica, sobretudo na década de 1950, entre os poetas praticantes da poesia confessional, sendo estes representados pelo próprio Robert Lowell –o qual é considerado por alguns estudiosos como o fundador da poesia de teor confessionalista - e, também, pelos adeptos ao movimento *Beats*. Este, por sua vez, se trata de uma tendência da poesia norte-americana do pós-guerra que reivindicou o direito de propor novas possibilidades estéticas à arte poética, visto que

[...] os modelos tradicionais de se fazer e divulgar poesia já não são adequados, nem suficientes para a nova geração, cujas motivações são bastante diferenciadas daquelas das gerações anteriores, ainda vinculadas ao conceito de poesia ‘*well wrought urn*’. Experimentação e inovação no modo de se escrever e ler poesia passam a ser questões essenciais aos jovens poetas no sentido de ‘desmantelar a gramática do controle e a sintaxe do comando’, como diz Bernstein; daí a diversidade e a fragmentação deste momento da produção literária norte-americana que, sob seu ‘rótulo’, abrigava, entre outros, poetas da ‘*Black Mountain Group*’, os *Beats* e a ‘*The San Francisco Renaissance*’. Segundo Ron Silliman, *The New American Poetry* foi uma reunião de um grande número de poetas e tendências na qual muitos dos poetas participantes talvez nunca tenham se encontrado pessoalmente. Mesmo assim tinham, em comum, um desgosto pelo que eles chamavam de ‘poesia acadêmica’ e um comprometimento com a relação entre poesia e fala. Eles faziam oposição à tradição acadêmica e eurocêntrica de versos em formas fechadas. Eles tinham como base Pound, Williams, Olson, Stein e, na vanguarda européia, o dadaísmo e o surrealismo. Marcavam uma posição não acadêmica, inovadora ou experimental (MIHO, 2007, p. 52).

No entanto, vale comentar que a oposição de Bishop a essas críticas direcionadas aos procedimentos formais se justifica, em parte, pela propagação da ideia de que haveria apenas um estilo particular de escrita. No contexto da poesia confessional, alguns dos poetas simpatizantes dessa modalidade de escrita defendiam em demasia o poder social atribuído a uma forma poética em particular (LONGENBACH, 1997). Assim como os poetas John Ashbery (1927-2017) e Richard Wilbur (1921-2017), Bishop não compartilhava a crença de que havia apenas uma forma de estilo, de modo que tão pouco acreditava que a liberdade formal renunciada pelos poetas confessionais fosse a única reivindicação mais legítima a se fazer no cenário da poesia pós-modernista americana, como se a poesia embasada no sentimentalismo e na experiência fosse o único modelo possível.

¹⁷ Tradução nossa: “Bishop não poderia concordar, porque ela compreendeu que todas as formas de poesia, como os trabalhos linguísticos, oferecem uma ou outra tela através da qual o mundo é experienciado”.

O que preocupava Elizabeth Bishop eram as declarações peremptórias de algumas tendências poéticas, sendo que parte considerável dessas declarações apresentava juízos equivocados acerca dos procedimentos tradicionais de composição do poema. Se agarrar a uma só vertente não é uma atitude recomendável para um poeta, da mesma maneira que também não se recomenda a subestimação da linguagem e da sensibilidade de quem escreve. A sensibilidade delimita a percepção, ao passo que estas duas são profundamente influenciadas e moldadas pela linguagem. Desse modo, pode-se afirmar que mesmo que um poema não apresente rima ou escansão ele certamente se constituiu por meio de outros artifícios da linguagem, o que é ainda mais latente quando se trata da linguagem poética.

A consciência de Elizabeth Bishop em relação à importância dos recursos formais do poema e à possibilidade destes serem “reajustados” em contextos de produção distanciados dos quais foram concebidos primariamente atestam “[...] her personal knowledge of Eliot (among other things), Bishop understood his work as if she had read *The Waste Land* manuscript, and her sense of her own relationship to modernism was consequently not so clearly or comfortably antagonistic¹⁸” (LONGENBACH, 1997, p. 9). Verifica-se, assim, que a relação flexível de Bishop com as formas tradicionais de composição poética, bem como o seu posicionamento ambivalente no modernismo americano, derivam do contato que ela teve com a obra de T.S. Eliot, especialmente com *The waste land* (1922) e o ensaio “Tradição e talento individual” (1919). Vale ressaltar que a relação do próprio Eliot com o modernismo é também marcada por ambiguidades, sobretudo no que diz respeito à tradição. Pois ao mesmo tempo em que o poeta saudou a tradição e a sua relevância para o que pretendia realizar de novo na poesia moderna, ele a questionou e buscou, por vezes, subvertê-la:

Eliot’s quotations teeter ambiguously between these two options and sometimes you feel he’s doing the one thing and sometimes you may feel he’s doing the other; that he’s somehow deferring to the past and honoring it, or he’s doing something quite subversive, something parodic¹⁹ (Informação verbal²⁰).

¹⁸ Tradução nossa: “[...] seu conhecimento pessoal de Eliot (entre outras coisas), Bishop compreendeu seu trabalho como se ela tivesse lido o manuscrito de *A terra desolada*, e o entendimento de seu próprio relacionamento com o modernismo foi consequentemente não tão claro ou confortavelmente antagonico”.

¹⁹ Tradução nossa: “As citações de Eliot balançam ambigualmente entre essas duas opções e, às vezes, você sente que ele está fazendo uma coisa e às vezes você pode sentir que ele está fazendo outra; e que de algum modo ele está cedendo ao passado e honrando-o, ou que ele está fazendo alguma coisa bem subversiva, alguma coisa paródica”.

²⁰ HAMMER, L. *Modern poetry*: Elizabeth Bishop. New Heaven, 2007. Aula.

E é justamente essa ambiguidade atribuída à posição de Elizabeth Bishop no modernismo americano que a caracteriza, de fato, como uma poeta moderna. A partir das observações realizadas por Langdon Hammer (2007), é possível identificar a instabilidade que caracteriza o termo “moderno” em razão dos sentidos aparentemente contraditórios que apresenta:

Here, to call modern poetry ‘modern’ is to choose as its defining quality its position in history, its place in literacy history. And it does place modern poetry in history ambiguously. Is modern poetry –is its modernness in a index of the way it extends the past, or is it rather ‘modern’ because it breaks with the past? Does ‘modern’ mean some kind of renewal and continuity, or does it mean rupture?²¹ (Informação verbal²²).

No caso de Elizabeth Bishop, pode-se dizer que a vertente da renovação e da continuidade, por meio da qual o termo moderno é considerado, é a que melhor se aplica ao entendimento de sua poesia. De fato, Bishop não chegou a romper com o passado e, por conseguinte, com as importantes lições que obteve sobre a pertinência ética e estética das formas fixas, as quais, por seu turno, contribuíram para a excelência e singularidade de sua poesia. Admirada entre os poetas de língua inglesa que a consideravam “ [...] um verdadeiro clássico moderno” (COSTA, 1990, p. 9), Elizabeth Bishop se revelou como uma poeta de importante representatividade no cenário da poesia americana, especialmente no que se refere ao talento e à perspicácia com que soube conciliar as formas tradicionais de composição poética às novidades inauguradas pelo modernismo americano, conforme Horácio Costa destacou em “Atualidade de Elizabeth Bishop”, introdução que redigiu aos poemas da autora. Segundo Costa, a poesia bishopiana compreende

uma mescla entre sensualismo e recato nas imagens e um nunca minorado cuidado com a sonoridade frásica [que] confere a suas poesias um requintado teor de musicalidade. Em que pese o fato do verso livre ou o verso metrificado branco já se haviam plenamente incorporado na poesia americana quando Bishop começa a escrever – sem mencionar o procedimento da colagem, montagem ou o mecanismo da repetição, tão caros aos modernistas -, Bishop soube valorizar as formas tradicionais – o soneto, a poesia rimada, a cantiga, a sextina [...] secundando-as às suas necessidades expressivas (COSTA, 1990, p. 11).

²¹ Tradução nossa: “Aqui, chamar poesia moderna de ‘moderna’ é escolher como definir sua qualidade e posição na história, seu lugar na história literária. E o lugar da poesia moderna na história é ambíguo. Poesia moderna é –sua modernidade é um índice do caminho que estende o passado ou, ao invés disso, é moderno porque rompe com o passado? ‘Moderno’ significa algum tipo de renovação e continuidade, ou significa ruptura?”

²² HAMMER, L. *Modern poetry*: Elizabeth Bishop. New Heaven, 2007. Aula.

James Longenbach (1997) também identificou na poesia de Elizabeth Bishop essa mescla de que fala Costa (1990). Na opinião do crítico americano, o diálogo da poeta com as tendências formais e informais dificulta a categorização de sua poesia em um campo específico. Certamente, essa dificuldade evidencia o caráter maleável da poesia praticada por Elizabeth Bishop. Aliás, foi a partir dessa maleabilidade que Longenbach reconheceu a poeta como a principal influenciadora da “conversão” de Robert Lowell para o verso livre em sua quarta obra de poesia, titulada *Life Studies* (1959):

In my reading, Bishop was the crucial influence precisely because it was not possible for Lowell—as it is not possible for us today—to align her work clearly with one camp or another. ‘You can see,’ Lowell once said, ‘that Bishop is a sort of bridge between Tate’s formalism and Williams’ informal art’ [...] Bishop herself learned to write such poems by reading, very carefully, the modernist poetry that many of her contemporaries thought of as closed and impersonal²³ (LONGENBACH, 1997, p. 9-10).

O mais curioso nisso tudo é a maneira por meio da qual Elizabeth Bishop e Robert Lowell se influenciaram mutuamente. Além de mútua, pode-se pensar que essa influência se estabeleceu de forma irônica. Bishop influenciou Lowell a cultivar o verso livre em uma modalidade de poesia sobre a qual ela nutria certa reserva e críticas. Lowell, por seu lado, contribuiu para que Bishop conferisse tratamento estético a suas memórias e experiências, o que a deixou mais segura para explorar as potencialidades do vivido, bem como de sua conversão em obra de arte, em um momento posterior à *North & South*, mais especificamente na década de 1950, a qual compreende a “[...] evolução estética de Bishop, [...] – período em que a poeta passa a morar no Brasil, vale lembrar” (JORDÃO, 2020, p. 13). É importante ressaltar que embora a “[...] autorreferenciação mais aberta” (JORDÃO, 2020, p. 13) de Bishop possa ser identificada em sua poesia tardia, especialmente em *Geography III* (1976), o embrião dessa evolução estética já se encontrava em *North & South*, razão pela qual se faz oportuno analisar os poemas selecionados desta obra para além da temática da viagem, uma vez que a autorreferenciação que lá aparece se encontra condicionada não apenas pelo deslocamento geográfico mas também pela alegoria do eu poético.

²³ Tradução nossa: “Em minha leitura, Bishop foi precisamente a influência crucial porque não foi possível para Lowell –como não é possível para nós hoje –alinhar sua obra a um campo ou a outro. ‘Você pode ver’, Lowell disse uma vez, ‘que Bishop é um tipo de ponte entre o formalismo de Tate e a arte informal de Williams. Bishop aprendeu por si mesma a escrever tais poemas lendo, muito cuidadosamente, a poesia modernista que muitos de seus contemporâneos pensaram que fosse fechada e impessoal”.

Em Elizabeth Bishop, de acordo com Silviano Santiago, “[...] as traduções do acontecimento, isto é, as reorganizações do traço mnésico, podem e devem ser consideradas como alegorias do eu, independentemente do fato de o poema descritivo tematizar uma paisagem, um animal ou seres humanos (2000, p. 16). Ainda em conformidade com Santiago, é possível distinguir tais alegorias em três grupos, sendo elas:

[...] alegorias impessoais, onde domina a presença da flora e da fauna, e alegorias subjetivas, onde dominam as experiências propriamente pessoais. E distinguir ainda entre as duas formas e as alegorias sociais, onde domina a presença do Outro, em geral da classe social mais baixa. O leitor pode e deve trabalhar com um sistema de dominância, pois é este sistema que chega a explicar o interesse e a atenção do poeta em dada circunstância (não falaremos mais do foco dos olhos, mas do trabalho necrófilo da memória). Esse sistema de dominância é que possibilitará a leitura de uma visão de mundo diferenciada ou uma concepção evolutiva do fazer poético (SANTIAGO, 2022, p. 16).

Diante disso, vale dizer que esta pesquisa se dedica ao sistema de dominância representado pelas alegorias subjetivas, mais especificamente a uma ramificação em particular dessas alegorias, compreendida aqui como a alegoria do eu poético. Nas alegorias subjetivas não emergem apenas “experiências propriamente pessoais”, conforme mencionado por Santiago (2022). É lícito afirmar que a partir dessas alegorias também emergem experiências intimamente relacionadas aos percalços da atividade poética, as quais são elucidadas por meio da linguagem autorreferente de alguns dos poemas que compõem *North & South*. A propósito, é importante notar que em relação à obra tardia de Elizabeth Bishop, os poemas de *North & South* são os que mais se aproximam da alegoria do eu poético. Pode-se verificar claramente nesses poemas o emprego do eu lírico como espécie de *medium* entre o poeta e seu objeto de contemplação a fim de evitar o sentimentalismo piegas e, com isso, enaltecer a impessoalidade que caracteriza a emoção na poesia, conforme apresentado e defendido por T. S. Eliot (1989) em seu ensaio “Tradição e talento individual”:

Não é em suas emoções pessoais, as emoções induzidas por episódios particulares em sua vida, que o poeta se torna, de algum modo, notável ou interessante. Suas emoções particulares podem ser simples, ou rudes, ou rasas. Em sua poesia, a emoção será algo de muito complexo, mas não com a complexidade das emoções de pessoas que revelam em vida emoções muito complexas e inusuais. Na verdade, há um erro de excentricidade em poesia que deve ser creditado à busca de novas emoções humanas a serem expressas; e nessa busca da novidade em lugares errados aflora o perverso. O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais. [...] A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas

aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas (ELIOT, 1989, p. 46-47).

Com base nessas considerações, é possível conceber o estatuto formal dos primeiros poemas de Elizabeth Bishop como manifestação de suas reflexões de ordem estética, bem como da influência exercida pelos primeiros modernistas sobre a sua poesia. Além de T. S. Eliot, Bishop sofreu a influência marcante de Marianne Moore, posteriormente reconhecida como um dos grandes nomes da poesia moderna americana:

Quando E.B. descobriu seus poemas, Marianne Moore ainda não era de modo algum a figura lendária que viria a se tornar. Havia publicado apenas dois livros, *Poems* (1921) e *Observations* (1924), e entre 1926 e 1929 dirigiu a revista *The Dial*. Foi só em 1952, quando sua coletânea *Collected poems* ganhou três prêmios importantes – o National Book Award, o prêmio Pulitzer e o prêmio Bollingen – que sua importância foi plenamente reconhecida (GIROUX, 1995, p.31).

Em se tratando do legado da poesia modernista em Elizabeth Bishop, pode-se considerar que a influência exercida por Moore sobre a poeta de *North & South* foi ainda mais incisiva que a de Eliot, especialmente porque tal influência se deu por vias diretas. Assim como Robert Lowell, Marianne Moore foi outra importante interlocutora da correspondência bishopiana. Na realidade, o contato entre as duas poetisas teve início muito antes de Bishop travar relações com Lowell em virtude da publicação de sua primeira obra poética. A partir da década de 1930, tem-se notícia das primeiras cartas trocadas entre ambas as poetisas. Vale comentar que tais cartas contribuíram significativamente para o amadurecimento da prosa e poesia de Elizabeth Bishop, visto que durante a assídua correspondência trocada entre elas, Bishop teve a oportunidade de submeter seus contos, ensaios e poemas à revisão atenta e apuradíssima de Moore, a qual é considerada uma das principais mentoras de Elizabeth Bishop no início de sua carreira.

Todavia, o contato entre as poetisas não se estabeleceu apenas nos limites do espaço epistolar. Ambas tiveram a oportunidade de se encontrar por algumas vezes antes de Bishop se mudar para o Brasil na década de 1950. Aliás, uma das primeiras cartas que Elizabeth Bishop encaminhou a Marianne Moore foi motivada pelas impressões do primeiro encontro que houve entre elas, o qual ocorreu em 1934, na cidade de Nova York, quando Bishop se encontrava no último ano de faculdade:

Em 1934, quando estava no último ano do curso do Vassar College, estudando literatura inglesa, Elizabeth Bishop descobriu a poesia de Marianne Moore. Fascinada, leu todos os poemas que conseguiu encontrar em revistas e, em seguida, o primeiro livro da autora, *Observations*, que lhe foi emprestado pela

bibliotecária da faculdade. Por intermédio dela Bishop conheceu Moore pessoalmente e tornou-se sua amiga, apesar da diferença de idade entre as duas – Bishop tinha 23 anos, Moore, 47 (BRITTO, 2012, p. 16-17).

Foi ainda nesta mesma instituição onde a poeta, em 1933, conheceu T. S. Eliot e o entrevistou em decorrência de uma matéria que precisou realizar para a revista acadêmica *The miscelany news*. A trajetória inicial de Elizabeth Bishop na poesia foi permeada de encontros marcantes para o seu processo de desenvolvimento antes da publicação de *North & South*. Nesta obra, Bishop estreou com um grau de maturidade que só viria a crescer ainda mais em sua produção posterior. E a expansão dessa maturidade se deve, justamente, às influências operadas por esses encontros marcantes sobre a poeta e, também, à superação dessas influências, as quais podem ser identificadas na alegoria do eu poético. A partir desta alegoria é possível depreender a superação do conceito de *readjustment*, proposto por T. S. Eliot e seus contemporâneos no contexto do modernismo. Aqui, superação é compreendida no sentido estrito de transcender, pois Elizabeth Bishop foi muito além da proposta original dos poetas modernos acerca do reajuste que deveria ser promovido em relação aos novos princípios de ordem e perspectiva.

Ainda por meio da alegoria do eu poético, Bishop também superou a objetividade praticada por Marianne Moore e outros poetas modernistas, questionando assim, o princípio da despersonalização largamente difundido nas primeiras décadas do modernismo. A relação do eu lírico bishopiano com seu objeto de contemplação ou experiência rememorada é intermediada pela subjetividade, a qual foi evitada ao máximo por Marianne Moore em sua poesia:

Como observa Kalstone, em sua perspicaz análise das relações entre Bishop e Moore, desde o início Bishop aborda seus temas com ‘um interesse interiorizante’, ‘uma inclinação psicológica e subjetiva que Moore dificilmente manifestaria’ [...]. Moore é, no modernismo anglo-americano, a ‘poeta das coisas’ por excelência; sua despersonalização, sua neutralidade na contemplação de um objeto externo representou um ideal de negação do eu para toda uma tendência antissubjetivista da poesia do século XX (BRITTO, 2012, p. 17, ênfase no original).

O fato de Elizabeth Bishop não ter aderido à tendência antissubjetivista que orientou a poesia do século XX justifica-se a partir de duas razões. A primeira diz respeito à identificação de Bishop com a vertente lírica da poesia, de modo que “[...] como todo poeta lírico, Bishop toma sua própria experiência individual como matéria-prima; como todo artista maior, com base nesse material pessoal ela cria obras cujo interesse vai além do puramente autobiográfico e pessoal” (BRITTO, 2012, p. 22). Esse é o caso dos quatro

poemas de *North & South* selecionados para análise nesta pesquisa. Embora a subjetividade esteja presente em cada um deles não se pode compreendê-la como eixo determinante do curso que norteia o sentido dos poemas, visto que o elemento subjetivo serve à poeta como ponto de partida para comunicar suas reflexões acerca de importantes questões inerentes à arte poética, tais como representação, flexibilização das fronteiras do poema – as quais correspondem ao “[...] rigor programático que caracterizava vários poetas que fizeram a revolução modernista” (BRITTO, 2012, p. 16) - e a busca por “[...] uma atitude mais relaxada, mais livre, inspirada pela sensação de que toda a poesia do passado e do presente forma um tesouro a ser livremente explorado por quem tiver ousadia e competência para tal, que é a marca do artista pós-modernista” (BRITTO, 2012, p. 16).

Sem dúvidas, Elizabeth Bishop demonstrou ousadia e competência de sobra para realizar satisfatoriamente esse projeto. Aliás, é a partir dessa concepção aberta e fluída de experimentação estética com a poesia do passado e do presente que se pode compreender a segunda razão pela qual Bishop não praticou a poesia antissubjetiva. De acordo com Britto (2012), a poeta

pertencia à geração de poetas de língua inglesa para quem as conquistas do modernismo já representavam um fato incontestável, para quem T. S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens e a própria Moore eram menos figuras revolucionárias que mestres cuja obra era preciso estudar, emular e – quando chegasse a hora – deixar para trás (2012, p. 16).

Verifica-se, então, que a presença da subjetividade nos poemas bishopianos, ao invés da dicção objetiva e neutralizante característica da poesia de seus mestres, pode ser compreendida como um índice do estágio de maturidade no qual Elizabeth Bishop estreou, de maneira que quando *North & South* veio a lume no final da década de 1940, a poeta já havia dado mostras de ter “deixado para trás” as obras que estudou e emulou sem, no entanto, se desfazer das importantes lições éticas e estéticas que obteve junto delas. Entre as principais lições apreendidas por Bishop, pode-se destacar a possibilidade de explorar “[...] um território rigorosamente limitado – o eu” (BRITTO, 2012, p. 29) por intermédio de um amplo repertório de procedimentos formais que resultaram de diferentes combinações entre si e, também, a partir das próprias necessidades expressivas de cada poema. Tendo em vista os poemas “The map”, “The imaginary iceberg”, “The fish” e “The unbeliever” é notável a mestria da poeta no que se refere ao trabalho formal.

De fato, os procedimentos formais reconfigurados e adotados por Bishop não se repetem nesses quatro poemas. Em “The fish”, por exemplo, o longo monóstico meditativo que estrutura a sequência de eventos descritos é imprescindível para o engendramento da metamorfose sofrida por um peixe capturado pelo eu lírico. Vale considerar ainda que a opção por uma única estrofe sem pausas foi fundamental para assegurar a atenção do leitor sobre o encadeamento de imagens geradas a partir da descrição minuciosa da anatomia do peixe e para criar a impressão de que o momento da percepção se dá concomitantemente ao resgate memorialístico do eu lírico. Já em “The map”, a organização do poema em três estrofes corresponde muito bem à ideia de *mise en abyme* explorada a partir da sobreposição de diferentes perspectivas suscitadas pelo mapa observado com o propósito de explorar a variedade de percepções sobre o que se entende por realidade e de levantar questionamentos acerca da relevância da representação; visto que a poesia não busca preservar a lógica que precede os padrões de compreensão e categorização do mundo e, conseqüentemente, fixar rótulos sobre os seres e objetos, e também a partir da presença de versos interrogativos ao final de cada uma dessas estrofes.

No caso do poema “The imaginary iceberg”, a reincidência do substantivo *snows*, o esquema de rimas internas, bem como a distribuição dos versos em três estrofes, a alternância entre sílabas fortes e fracas, e o estribilho formado por “We’d rather have the iceberg than the ship /althought it meant the end of travel²⁴” (BISHOP, 2012, p. 93), aludem à própria monumentalidade do iceberg e às suas facetas mais íntimas e, conseqüentemente, à instabilidade que caracteriza a estrutura do poema. Embora o eu lírico prefira o iceberg em vez do sólido navio que garante a segurança de sua viagem, ele demonstra ter consciência acerca do destino efêmero que aguarda a planície de neve que respira. O termo *breathing* ressalta a ideia de organicidade atribuída ao iceberg, a qual, por si só, remete à finitude do monumento de gelo, visto que este terminará por se desfazer devido à ação das águas. Os versos que aludem a essas passagens também retomam o título do poema com o propósito de enaltecer o adjetivo *imaginary* e demonstrar que “[...] with this well-wrought iceberg is that it forces us to hand over our powers of perception; it is ‘imaginary’ rather than ‘imagined’, and that is the problem.

²⁴ Tradução: “O iceberg nos atrai mais do que o navio, /mesmo acabando com a viagem” (BRITTO, 2012, p. 95).

[...] ‘The imaginary iceberg’ [...] demonstrates thematically the dangers of enclosure and completion²⁵” (LONGENBACH, 1997, p. 26).

As escolhas formais de Elizabeth Bishop influem significativamente sobre a tematização de questões inerentes à atividade poética, de modo que ainda sobre “The imaginary iceberg” é possível dizer que embora o seu padrão formal seja aberto, o poema enfatiza muito mais a clausura e a ideia de conclusão do que a abertura e a fluidez. Isso ocorre por conta da imagem solidificada e fechada da própria estrutura do iceberg que impõe sobre as impressões do leitor a falsa noção de fronteiras, as quais comprometem a configuração de uma escrita aberta, fluída e conduzida pelo requinte e sutileza da sensibilidade poética. Em certa medida, o mesmo se passa no poema “The unbeliever”, com a diferença de que se trata de um poema dramático no qual nuvem e gaivota especulam sobre os sonhos do homem que dorme no topo do mastro do navio, o qual pode ser interpretado como a representação do poeta moderno.

A distribuição dos versos em três estrofes, sendo as duas últimas dramáticas por conta do diálogo estabelecido entre a nuvem e a gaivota, além de demarcarem o poeta e o poema como temas principais, acentua a mescla entre rimas internas e externas, estabelecidas entre as sílabas fortes das seguintes palavras: *mast, fast, bed, head, there, eyes, night, introspection, reflection, sky, fly, fall, all*. O esquema rítmico gerado pelo emprego dessas palavras atribui movimento e musicalidade ao poema, os quais se opõem à inércia do homem que dorme, da nuvem sustentada por pilares de mármore, da gaivota impedida de voar e do mar resistente e impenetrável feito diamante. A tensão entre *motion* (movimento) e *terminus* (término), *loose up* (abertura/alargamento) e *enclosure* (clausura), que aparece nesse poema, coloca em relevo as implicações ocasionadas pela apropriação e reinterpretação do poeta moderno acerca da tradição, as quais se materializam na variedade de experimentos estéticos que provém do entrecruzamento e da flexibilização entre a forma e a expressão.

Conforme assinalado por Britto (2012), os experimentos empreendidos pelo poeta ousado e competente em relação à poesia do passado e do presente, entendida como espécie de tesouro que pode ser livremente explorado, confirmam “[...] a marca do artista pós-modernista” (BRITTO, 2012, p. 16). Essa caracterização do artista pós-modernista a

²⁵ Tradução nossa: “Com este iceberg bem moldado nós somos forçados a abrir mão dos nossos poderes de percepção; é imaginário ao invés de imaginado, e aí é que está o problema. ‘O iceberg imaginário’ demonstra tematicamente os perigos da clausura e da conclusão”.

partir do redescobrimento do passado e do trabalho experimental realizado na poesia contemporânea dialoga com a definição de poesia pós-moderna formulada pelo crítico e poeta americano Randall Jarell (1914-1965), para quem “[...] this postmodern poetry does not *oppose* modern poetry outright but *fuses* its sensibility with a formal tradition that modernism was thought to supersede²⁶” (LONGENBACH, 1997, p. 13, ênfase no original).

Nota-se que as definições de artista pós-modernista e de poesia pós-moderna se mostram pertinentes para a compreensão do lugar ocupado por Elizabeth Bishop no cenário da poesia norte-americana do século XX. Embora seja consenso entre os estudiosos da obra bishopiana de que a poeta estreou como modernista tardia, é importante ponderar sobre a indeterminação que pairou sobre qual seria a melhor terminologia para se compreender a poesia realizada após o romantismo. Como já foi comentado anteriormente, na opinião de Longenbach a poesia de Elizabeth Bishop é difícil de ser alinhada a uma tendência específica, sobretudo porque a poeta transitou abertamente entre a tradição e a arte propriamente moderna. Se se for interpretar esse trânsito da poeta entre duas tendências artísticas com propostas diferentes sob a perspectiva de Randall Jarell, seria possível denominá-la, de fato, como uma poeta pós-modernista, até porque para o crítico a essência das produções artísticas pós-modernistas reside na mescla entre passado e presente, tradição e inovação. Dessa forma, a poesia praticada no contexto pós-modernista se caracteriza por seu hibridismo e flexibilidade, os quais podem ser identificados na poesia de Elizabeth Bishop. Entretanto, vale esclarecer que tais características não devem ser compreendidas como frutos de um experimentalismo estético vazio e caprichoso.

Na realidade, o caráter híbrido e flexível da poesia pós-modernista se deve à inserção da sensibilidade do poeta no trabalho que opera sobre as formas tradicionais de composição, de modo que estas são adaptadas às necessidades expressivas do poema sem, no entanto, sofrer degradações. Essa flexibilidade atribuída às formas tradicionais por intermédio da expressão contribui para gerar práticas poéticas alternativas e, consequentemente, distanciadas da perspectiva monolítica da poesia moderna, a qual foi, até certo ponto, considerada conservadora por Randall Jarell: “The poetic practices that seemed to Jarell modern and postmodern –and that often continue to so today –represent

²⁶ Tradução nossa: “[...] esta poesia pós-moderna não se opõe à poesia moderna completamente, mas funde sua sensibilidade com uma tradição formal que se pensou ser substituída pelo modernismo”.

not mutually exclusive, but complementary alternatives that grew out of the far from monolithic practice of modern poetry²⁷” (LONGENBACH, 1997, p. 13-14).

O emprego do adjetivo *monolithic* (monolítico) em relação à poesia moderna, dentro da concepção de Jarell, contesta a busca dos poetas modernistas por novos princípios de ordem e perspectiva, conforme já foi exposto na introdução deste trabalho. A crença de que a poesia moderna seria monolítica pode ser melhor compreendida à luz das reflexões críticas que Jarell compartilhou em uma introdução que redigiu para o seu primeiro livro de poemas, denominado *The Rage for the Lost Penny*²⁸ (1940), e também no ensaio “*The End of the Line*”²⁹ (1942). Nestes trabalhos, o autor “[...] was able to say definitively that ‘Modern’ poetry is, essentially, an extension of romanticism; it is what romantic poetry wishes or finds it necessary to become³⁰” (LONGENBACH, 1997, p. 10).

Contudo, segundo Longenbach, “[...] Jarell’s purpose was less to characterize modernism than, in revealing it as the end of the romantic line, to speculate about what might come next: ‘how’, he asked, ‘can poems be written that are more violent, more disorganized, more obscure, more –supply your own adjective –than those that have already been written³¹?’” (LONGENBACH, 1997, p. 11). Nota-se que é justamente essa atitude de perplexidade e de questionamento apresentada por Jarell diante do modernismo que o leva a adotar o adjetivo “monolítico” e a destacar a vertente mais conservadora desta tendência. Pois se o modernismo for de fato uma continuidade do romantismo, isso significa considerar que tal movimento não conseguiu superar a violência, a desorganização e a obscuridade características da produção literária romântica, de maneira que a homogeneidade atribuída à poesia moderna se justifica, sobretudo, a partir da réplica de procedimentos formais já consagrados pela tradição romântica e, que por isso mesmo, impede com que o modernismo seja qualificado como um movimento de ruptura, ou melhor, como um movimento mais ousado, inovador e multiforme.

²⁷ Tradução nossa: “As práticas poéticas que pareceram modernas e pós-modernas a Jarell –e que geralmente continuam a parecer hoje–representam alternativas não mutuamente exclusivas mas complementares que cresceram longe da prática monolítica da poesia pós-moderna”.

²⁸ Tradução nossa: “A raiva pelo centavo perdido”.

²⁹ Tradução nossa: “O fim da linha”.

³⁰ Tradução nossa: “[...] foi capaz de dizer definitivamente que poesia ‘moderna’ é, essencialmente, uma extensão do romanticismo; é o que a poesia romântica deseja ou espera necessariamente se tornar”.

³¹ Tradução nossa: “A proposta de Jarell consistiu menos em caracterizar o modernismo, ao revelá-lo como o fim da linha romântica, para especular sobre o que viria a seguir: ‘como?’, ele perguntou, ‘como os poemas podem ser escritos de forma mais violenta, mais desorganizada, mais obscura, mais – substitua por seu próprio adjetivo – do que aqueles que já foram escritos?’”.

É por essa razão que Randall Jarell enfatizou em seus trabalhos a excelência de poetas como Elizabeth Bishop e Robert Lowell. Diferentemente de seus predecessores, Bishop e Lowell não se limitaram a reproduzir em seus poemas as formas tradicionais de composição tal como lhes foi ensinado. Ao contrário, ambos as ressignificaram e as conduziram para muito além das convenções ao promoverem “[...] a unique fusion of modernist and traditional poetry”³² (JARELL, 1967, p. 102 apud LONGENBACH, 1997, p. 13). A propósito, pode-se dizer que a sensibilidade é o elemento crucial que orienta essa fusão e, consequentemente, “[...] the incorporation of traditionally non-poetic forms of speech and use languages, moreover and importantly, no-traditional methods of organizing poetic language”³³ (HAMMER, 2007, informação verbal). Entretanto, é importante esclarecer que “[...] this impulse can be seen as a way, not of limiting or curtailing poetry’s scope, but rather the opposite: expanding it, expanding it to include”³⁴ (HAMMER, 2007, informação verbal) e, com isso, evitar o monolitismo antevisto e criticado por Jarell na poesia moderna. A partir dessas considerações, pode-se afirmar que as expressões pós-moderno e modernista tardia, sendo esta utilizada por Santiago (2022) para definir a posição de Elizabeth Bishop na poesia americana, podem ser compreendidas como sinônimos, de modo que Bishop, sob esta ou aquela alcunha, conseguiu ampliar o escopo da poesia moderna ao realizar a mescla entre formas poéticas inovadoras e tradicionais.

Além disso, Randall Jarell identificou outras qualidades em Elizabeth Bishop no momento em que revisou *North & South*. Nesta obra, Jarell encontrou poemas que lhe permitiram ter uma noção mais exata da singularidade e contribuição de Bishop na poesia de língua inglesa do século XX. De acordo com o crítico, os poemas de *North & South*, especialmente “The fish” e “Roosters”, demonstram que

[...] she is morally so attractive, in poems like ‘The Fish’ or ‘Roosters’, because she understands so well that the wickedness and confusion of the age can explain and extenuate other people’s wickedness and confusion, but not, for you, your own; that morality, for the individual, is usually a small, personal, statistical, but heartbreaking or heart-warming affair of omissions and commissions the greatest of which will seem infinitesimal, ludicrously beneath notice, to those who govern, rationalize, and deplore³⁵ (JARELL apud LONGENBACH, 1997, p. 18).

³² Tradução nossa: “[...] uma fusão única da poesia modernista e tradicional”.

³³ Tradução nossa: “A incorporação de formas tradicionalmente não poéticas do discurso e o uso de linguagens; além do mais, o uso de métodos não tradicionais de organização da linguagem poética”.

³⁴ Tradução nossa: “[...] este impulso pode ser visto como uma maneira não de limitar ou de reduzir o escopo da poesia, mas ao invés disso de expandi-la, expandi-la para incluir”.

³⁵ Tradução nossa: “[...] ela é moralmente tão atraente em poemas como “O peixe” ou “Os galos”, porque ela compreende tão bem que a maldade e a confusão de uma época podem explicar e atenuar a maldade e

Essa relatividade sob a qual Elizabeth Bishop analisa a questão da moralidade reflete o caráter indeterminado das experiências e relações humanas, além de evidenciar a ausência de indulgência para a maldade e a confusão atribuídas ao homem moderno. No entanto, o fato do indivíduo não ter a possibilidade de compreender a sua própria perversidade e desorientação, por intermédio da tendência geral de uma dada época, sinaliza um aspecto importante para se compreender a relação entre o poeta moderno e o mundo, a qual se constitui a partir do elo perdido entre ambos.

Em Elizabeth Bishop, a dinâmica da compreensão e, de certa forma, da absolvição da maldade estabelecida no macrocosmo, representada pela época e sua atmosfera, não procedem no microcosmo, identificado na figura do indivíduo metaforicamente apartado do espaço social, porque em se tratando de poesia pode se considerar que o poeta se reconhece na imagem daqueles que governam, racionalizam e deploram, especialmente quando adota procedimentos inflexíveis para realizar o seu trabalho. Ao recorrer a Randall Jarell, é lícito considerar que o poeta deplorador também pode ser compreendido como um poeta monolítico, apegado às formas e aos valores convencionais e simpatizante de uma concepção homogênea de arte.

Em suas considerações, Longenbach (1997) demonstrou compartilhar dos apontamentos realizados por Randall Jarell a respeito de Elizabeth Bishop e Robert Lowell e, inclusive, sobre a expressão “pós-modernismo”, com a advertência de que é preciso discernimento ao ponderar sobre as práticas poéticas, uma vez que “[...] they force us to choose between competing ideas of what poetry might be, and each of those ideas forces us to understand modernism as a diminished thing. Our ideas about postmodernism are only as good as our ideas about modernism”³⁶ (LONGENBACH, 1997, p. 20-21). Com essa declaração, o autor pretende demonstrar que embora Randall Jarell tenha realizado algumas críticas acerca do aspecto mais conservador do modernismo, é importante enfatizar que a terminologia *postmodernism* não foi elaborada como uma alternativa contrária ao movimento modernista, isto é, como um *antimodernism*. E com o

a confusão de outras pessoas, mas não, para você, a sua própria; que a moralidade para o indivíduo é geralmente uma questão pequena, pessoal, estatística, mas também comovente ou comovente de omissões e comissões, de modo que a maior delas parecerá infinitesimal e ridiculamente imperceptível para aqueles que governam, racionalizam e deploram”.

³⁶ Tradução nossa: “[...] elas nos forçam a escolher entre ideias competitivas acerca do que a poesia deveria ser, de forma que cada uma daquelas ideias nos forçam a compreender o modernismo como algo diminuído. Nossas ideias sobre o pós-modernismo são apenas tão boas quanto nossas ideias a respeito do modernismo”.

objetivo de esclarecer essa ideia, Longenbach propõe que a questão “what was modern poetry?”³⁷ seja substituída por “what was postmodern poetry?”³⁸. De acordo com o autor, tal substituição pressupõe que na última década do século XX as distinções entre formalismo e verso livre se tornaram obsoletas e, como resposta para a questão referente sobre o que foi a poesia pós-modernista, Longenbach sugere a seguinte resposta com base na reelaboração da sentença de Randall Jarell acerca da definição do modernismo: “*Postmodern poetry was, essentially, an extension of modernism; it was what modern poetry wished or found it necessary to become*”³⁹ (LONGENBACH, 1997, p. 21, ênfase no original).

Essa sentença não só responde a questão formulada por James Longenbach (1997), como também esclarece a posição de Elizabeth Bishop no modernismo americano, sendo que a poeta representa o “ponto final” do movimento, conforme assinalado por Hammer (2007). No entanto, talvez seja conveniente pensar que mais do que representar o encerramento de uma fase artística e literária, Bishop representa, na verdade, a transição de um ciclo para o outro em seu caráter complementar, conforme proposto por James Longenbach e Randall Jarell acerca das distinções entre modernismo e pós-modernismo. A ideia de transição se mostra pertinente para a compreensão da ambiguidade que marca o lugar da poesia bishopiana na história literária americana, visto que

[...] embora Elizabeth Bishop faça parte do *establishment* poético de tradição refinada, sua percepção para o surpreendente, seu apetite pelo que há de mágico e maravilhoso na vida, a separam dos poetas da velha guarda, que, apesar da reputação de deuses do Olimpo, são responsáveis pela nuvem de tédio que pesa sobre a poesia norte-americana (ROBBINS, 2013, p. 58).

Mas independentemente de representar o *endpoint* do modernismo e, por isso mesmo ser considerada uma modernista tardia (SANTIAGO, 2000), Elizabeth Bishop não se prendeu a rótulos e tão pouco preteriu obras de uma ou de outra tendência poética. Bishop se revelou como uma leitora voraz e versátil, de maneira que grande parte da versatilidade de suas leituras repercutiram na composição de sua prosa e poesia. A respeito disso, vale destacar alguns autores que participaram do trajeto literário percorrido por Bishop, o qual se mostrou fundamental para a sua formação como escritora e poeta:

³⁷ Tradução nossa: “O que foi a poesia moderna?”

³⁸ Tradução nossa: “O que foi a poesia pós-moderna?”

³⁹ Tradução nossa: “[...] a poesia pós-moderna foi, essencialmente, uma extensão do modernismo; foi o que a poesia moderna desejou ou buscou necessariamente se tornar”.

Em Vassar, o currículo incluía não apenas Shakespeare e os metafísicos do século XVII (um deles, George Hebert, se tornaria o favorito de Bishop), mas também Gerard Manley Hopkins e os modernos; além disso, escritores contemporâneos, como Eliot, davam conferências para as alunas (BRITTO, 2012, p. 16).

Além do vasto repertório de leitura, Bishop pôde contar com a contribuição da revista *Con Spirito* para o desenvolvimento de sua carreira literária. Esta revista foi criada por Elizabeth Bishop e suas amigas Mary e Eleonor quando ainda cursava faculdade em Vassar. No mesmo ano em que *Con Spirito* foi fundada, mais especificamente em 1933, Elizabeth Bishop foi selecionada pela editora chefe da revista acadêmica *The miscellany news*, Eunice Clark, para entrevistar T. S. Eliot. Tal entrevista renderia a matéria principal do número seguinte deste periódico:

Nós demos o nome de *Con Spirito* para a revista. Conseguimos publicar só três números, eu acho, mas nos demos bem. Publiquei vários poemas e contos na *Con Spirito*. Na mesma época, T. S. Eliot esteve em Vassar. Fui selecionada para entrevistá-lo e fiquei completamente aterrorizada. Mas ele foi muito gentil, e mais tarde nos elogiou dizendo ter gostado muito de algumas das coisas publicadas em nossa revista (BISHOP apud BROWN, 2013, p. 45).

Todavia, o contato mais significativo entre Elizabeth Bishop e T. S. Eliot não sobreveio deste encontro em particular. Segundo Longenbach (1997), “Bishop’s reading of Eliot was of course determined by more than this brief encounter, but the reading is emblematic of her way of reading Eliot”⁴⁰ (1997, p. 23). De fato, o modo como Bishop leu a poesia e, principalmente, os ensaios de Eliot, foi emblemático e contributivo para o amadurecimento de suas ideias acerca de alguns dos principais preceitos modernistas, bem como de sua aplicabilidade não apenas na poesia mas também na prosa, conforme pode ser verificado no ensaio bishopiano “Dimensions for a novel”, publicado em 1934:

Soon after interviewing Eliot, Bishop wrote an essay called ‘Dimensions for a novel’. In this early stage of her career Bishop was as devoted to the writing of fiction as she was to poetry: her very first professional publications were short stories, and she described herself in the contributors’ column of *The Magazine* as ‘writing a novel about Family life in a Nova Scotia village’. Her plan for this novel, like Randall Jarell’s prose of the same period, reveals a strong desire to produce something different from her modernist forebears. As much as Bishop admired the work of Joyce, Mann, Proust and Woolf (she discussed them all), she thought that their moment had passed. But as she sketched out a theory for a kind of narrative that might supplant theirs, she grounded this self-

⁴⁰ Tradução nossa: “A leitura de Bishop acerca de Eliot foi claramente determinada por muito mais do que este breve encontro; sua leitura é emblemática”.

conscious foray into a postmodern practice in the work of T.S. Eliot⁴¹ (LONGENBACH, 1997, p. 23).

Essa prática pós-moderna identificada por Elizabeth Bishop na obra de T. S. Eliot, e sobre a qual ela fundamentou teoricamente a sua proposta de estruturas narrativas mais abertas, fluidas e independentes em relação às convenções estéticas consagradas, se trata do conceito de reajuste formulado pelo poeta em seu ensaio “Tradição e talento individual”, o qual corresponde à alteração sofrida pela totalidade que representa o conjunto de obras acomodadas na história literária quando uma obra realmente nova é incorporada à tradição. Segundo Eliot (1989), o reajuste cumpre o papel de garantir que a ordem anterior persista ao promover a harmonia entre o antigo e o novo:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica com o aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, as proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que aja aceito essa ideia de ordem, da forma da literatura europeia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. E o poeta que disso está ciente terá consciência de grandes dificuldades e responsabilidades (ELIOT, 1989, p. 39-40).

Embora Bishop não discorde quanto à influência mútua estabelecida entre passado e presente, ela adverte em “Dimensions for a novel” que “[...] ‘the *recognition* itself of what is been written must be kept fluid⁴²’” (BISHOP apud LONGENBACH, 1997, p. 24, ênfase no original). Pode-se compreender tal declaração como uma forma de defesa a favor da liberdade de criação do autor, o qual teria o direito de dispor da tradição de acordo com as necessidades dos seus projetos artísticos. As grandes dificuldades e responsabilidades atribuídas por T.S. Eliot ao poeta no que diz respeito à postura deste diante da tradição, são alvo das reflexões de Elizabeth Bishop. O que a autora propõe é relativizar as altas expectativas que provêm dessas responsabilidades conferidas ao poeta,

⁴¹ Tradução nossa: “Logo após entrevistar Eliot, Bishop escreveu um ensaio denominado “Dimensões para um romance”. No estágio inicial de sua carreira, Bishop se dedicou à ficção assim como à poesia: os contos foram suas primeiras publicações profissionais e ela descreveu a si mesma na coluna em que contribuía como alguém que estava escrevendo sobre a vida de uma família na vila da Nova Escócia. Seu plano para este romance, como a prosa de Randall Jarell no mesmo período, revela um forte desejo em produzir algo diferente dos seus ancestrais modernistas. Embora Bishop admirasse a obra de Joyce, de Mann, Proust e Woolf (ela discutiu todas elas), ela acreditava que o momento deles havia passado. Mas como ela esboçou uma teoria para um tipo de narrativa que deveria substituir a desses autores, ela fundamentou sua consciência dentro de uma prática pós-moderna a partir da obra de T. S. Eliot”.

⁴² Tradução nossa: “[...] o reconhecimento do que está sendo escrito deve ser mantido fluido”.

o qual não pode posicionar-se devotamente em relação ao passado e reduzir seu trabalho à emulação de fórmulas já consagradas. Por meio do conceito de reajuste, Bishop buscou extrapolar os limites da concepção histórica de tradição discutida por Eliot ao remanejá-la para o campo das estruturas narrativas e, mais tarde, para a poesia. Se a totalidade da ordem preexistente necessita ser alterada para garantir a incorporação do novo em sua estrutura, sem prejuízo do equilíbrio entre o passado e o presente, pode-se considerar que o mesmo deve se passar com a composição de um romance:

Now what Mr. Eliot says about the sequence of Works of art seems to be equally true of the sequence of events or even of pages or paragraphs in a novel. I have mentioned what I call the ‘march’ of the novel, implying movement and a linear sequence to the writing; but I know of no novel which deliberately makes use of this constant readjustment among the members of any sequence⁴³ (BISHOP apud LONGENBACH, 1997, p. 24, ênfase no original).

A partir dessa observação, Elizabeth Bishop sugere que “[...] a novel should not only show the ‘perpetually changing integration of what has been written with what is being written⁴⁴’” (LONGENBACH, 1997, p. 24, ênfase no original), de modo que em sua leitura sobre o ensaio de T.S. Eliot ela concebe o termo reajuste como um dos principais ingredientes para a elaboração de narrativas abertas, tanto na forma quanto no conteúdo, ao estilo das narrativas de Samuel Beckett (1906-1983) como, por exemplo, o romance “The unnamable” (O inominável). Em Elizabeth Bishop, o reajuste está intimamente ligado às ideias de experiência e fruição. Em sua prosa e poesia fluidas, cuja experimentalidade se assemelha à imagem espalhafatosa e, aparentemente indomável, dos arbustos de espinheiro (brumble bushes), o reajuste é aplicado sobre a percepção de mundo e o senso de verdade com base nos recursos da descrição e da imaginação. Sendo assim, em se tratando da poesia bishopiana, não há verdades absolutas, certo ou errado; o leitor pode, tão somente, contar com a pluralidade de perspectivas que emergem da instabilidade do mundo e, principalmente, da sensibilidade da poeta.

Ao conjugar sua sensibilidade à descrição de objetos, animais, seres fantásticos (como o homem-mariposa e o cavaleiro de Shallot), eventos e lugares, Elizabeth Bishop

⁴³ Tradução nossa: “[...] Assim, o que o senhor Eliot diz sobre a sequência de obras de arte parece igualmente verdade no que se refere à sequência de eventos ou ainda de páginas ou de parágrafos em um romance. Eu tenho mencionado o que chamo de ‘a marcha’ de um romance, a qual implica movimento e uma sequência linear de escrita, mas não sei de nenhum romance que deliberadamente faz uso deste reajuste constante entre os membros de alguma sequência”.

⁴⁴ Tradução nossa: “[...] um romance não deveria apenas mostrar a integração perpetuamente em mudança do que foi escrito com o que está sendo escrito”.

liberta seus poemas das fronteiras que distinguem a realidade da representação e que também cerceiam a imaginação. O mapa envidraçado que se assemelha a um aquário, o iceberg monumental retratado como um sarcófago precioso, o peixe de cores desbotadas que desencadeia o fenômeno do arco-íris e o homem vigiado por nuvens e gaivotas enquanto dorme no mastro de um navio são resultados das maravilhas operadas pela sensibilidade poética e imaginação bishopianas, as quais possibilitam a reorientação da percepção de mundo e, conseqüentemente, a libertação simbólica do homem em relação às “[...] imagens primeiras” (BACHELARD apud ANASTÁCIO, 1999, p. 92). A propósito, sob o viés da imaginação é possível verificar que o mundo e a experiência em Elizabeth Bishop são profundamente reajustados. Com base em Bachelard (1884-1962), pode-se compreender a possibilidade de tal reajuste a partir do caráter aberto e fluido da imaginação, visto que esta possibilita uma

[...] visão mais aberta, flexível e dinâmica [...] [que] remete ao modo como cada um processa os estímulos sensoriais à sua maneira, construindo o seu próprio imaginário a partir de tais estímulos. Assim, usar a imaginação é um modo do sujeito libertar-se da realidade, tal qual ela se apresenta (BACHELARD apud ANASTÁCIO, 1999, p. 92).

Em se tratando de Elizabeth Bishop, especialmente dos poemas de *North & South*, o movimento de libertar-se da realidade alude à cosmovisão interessantíssima da poeta. Diferentemente de seus predecessores na poesia moderna, Bishop não considerou a metrópole como o centro do mundo ou da cultura. Em Elizabeth Bishop, o mundo é descentrado, de maneira que não há um princípio de ordem determinante ou um núcleo que sirva de referência para se contrapor à instabilidade e desorientação que caracterizam a vida na modernidade. Logo, a realidade também se revela de forma fragmentária, descontínua e multiforme, a qual encontra no espaço aberto e fluido das paisagens naturais a interlocutora ideal para essa visão de mundo. E é justamente nesse ponto em que emergem as poéticas da geografia e da viagem, as quais podem ser compreendidas como

[...] her metaphor for the mobility of consciousness in a world without a stable center. Her poetry is written from the disturbingly and disorientingly decentered point of view that we find already in those early poems of hers, a

point of view that takes for granted the absence of central authority that religion once provided⁴⁵ (informação verbal⁴⁶).

Tendo em vista essas considerações, pode-se afirmar que as poéticas da geografia e da viagem, embora estejam intimamente ligadas à visão de mundo bishopiana, emergem como resultado do reajuste formulado pela poeta em relação às múltiplas percepções que cultiva a respeito da realidade, a qual é profundamente modificada e ressignificada por meio da experiência poética. Bishop também encontrou nessas formas poéticas a oportunidade de explorar a sua performance artística, uma vez que estão a serviço da alegoria do eu poético. Portanto, a geografia e a viagem podem ser interpretadas como desdobramentos do reajuste operado por Bishop sobre as formas tradicionais de composição do poema e, também, sobre a concepção de mundo na modernidade.

A partir dessas poéticas, Elizabeth Bishop se mostra “[...] as a minor poet; that is, a mapmaker, not a historian; a poet who refuses to write the major, culturally central, aggressively ambitious poetry to which modernism and, above all, the poetry of Pound aspired⁴⁷” (informação verbal⁴⁸). Com base nessa declaração, verifica-se que o projeto estético de Elizabeth Bishop se mostra mais humilde do que o projeto aspirado pelos poetas que pertenceram à velha guarda do modernismo. Além disso, sua identificação com a figura do cartógrafo reforça ainda mais a sua singularidade no modernismo americano e aproximação com a poesia praticada por Robert Frost, que embora tenha pertencido à primeira geração de poetas modernos, também não aderiu à poesia sensível aos espaços e ambiguidades da metrópole:

In doing this, he links his writing to nineteenth century American writing and art links his writing to rural culture, which dominates the nineteenth century [...] What’s modern about Frost is what has changed in the rural cultures that he writes about; that is, the collapse of farming economies and communities and the decay of nineteenth century Protestantism, the White church on the

⁴⁵ Tradução nossa: “[...] sua metáfora para a mobilidade da consciência num mundo sem centro estável. Sua poesia é escrita a partir de um ponto de vista perturbadoramente e desorientadamente descentrado que nós já identificamos em seus primeiros poemas, um ponto de vista admitido pela ausência de uma autoridade central que a religião uma vez forneceu”.

⁴⁶ HAMMER, L. *Modern poetry*: Elizabeth Bishop. New Heaven, 2007. Aula.

⁴⁷ Tradução nossa: “[...] como uma poeta menor; que é, uma cartógrafa e não uma historiadora; uma poeta que recusa a escrita da poesia maior, culturalmente central e agressivamente ambígua, a qual o modernismo e, acima de tudo, Ezra Pound, aspirou”.

⁴⁸ HAMMER, L. *Modern poetry*: Elizabeth Bishop. New Heaven, 2007. Aula.

village green⁴⁹ (informação verbal⁵⁰).

A partir da relação estabelecida entre Elizabeth Bishop e Robert Frost com a natureza, é possível depreender não apenas um senso particular de modernidade mas também um diálogo relevante dos dois poetas com a linhagem daquela poesia preenhe de autoconsciência que no passado Friedrich Schiller (1759-1805) classificou como poesia sentimental. No ensaio “Poesia ingênua e sentimental”, o autor, conforme a crítica realizada por Carla Milani Damião no artigo “O caminho para a epopeia futura: a poesia ingênua e sentimental de Friedrich Schiller”, aponta que

no mundo moderno, a poesia será resguardo da natureza e os poetas seus ‘guardiões’. Os poetas em geral ou são natureza ou por ela irão buscar. Aos primeiros, Schiller dá a denominação de ingênuos e aos segundos de sentimentais. [...] As denominações de poesia ingênua e sentimental, portanto, embora sejam adequadas mais certamente a épocas determinadas, suplantam-nas a partir do momento em que seguem somente os ‘comportamentos’ que lhe são cabíveis. Ou seja, independentemente da época, a característica do poeta sentimental é de sempre referir o estado real ou de natureza das idéias; o poeta ingênuo sempre se atém ou por princípio está atado somente ao real. Elas agem, por conseguinte, através da experiência e da abstração. Há, neste sentido, dois ‘estados de sensibilidade’ relacionados a essas duas instâncias: um de ‘repouso e harmonia’, outro de ‘movimento ou conflito’ (DAMIÃO, 2006, p. 41-42, ênfase no original).

Observa-se, então, que na poesia ingênua o poeta está integrado ao mundo e em permanente contato com a natureza, de forma que a criação poética é espontânea e fundamentada no interesse “[...] despertado muitas vezes por paisagens, plantas, animais, crianças, gente do campo ou monumentos antigos (DAMIÃO, 2006, p. 39). Entretanto, o mesmo não ocorre à poesia sentimental, cuja criação está embasada na sensação e também na reflexão, as quais geram uma poesia crítica por meio da qual a unidade com a natureza foi perdida, assim como a integração do poeta ao mundo.

Por esse motivo, pode-se dizer que a sensibilidade da poesia sentimental está fundamentada nas ideias de movimento e conflito, as quais expressam essa ausência de integração entre o poeta e o mundo. Ademais, essas ideias ocupam uma posição de destaque na poesia de Elizabeth Bishop, especialmente a segunda, que traduz exemplarmente os percalços da atividade poética e os esforços da poeta de *North & South* em superar os limites da linguagem e as dificuldades referentes à expressão. Aliás, o

⁴⁹ Tradução nossa: “Ao fazer isso, ele liga sua escrita à escrita e à arte americana do século dezenove, e também à cultura rural, a qual prevalece no século dezenove [...] O que é moderno em Frost é o que mudou nas culturas rurais sobre as quais ele escreveu; por exemplo, o colapso das economias agrícolas, das comunidades e a decadência do Protestantismo no século dezenove, da igreja branca na vila verde”.

⁵⁰ HAMMER, L. *Modern poetry*: Elizabeth Bishop. New Heaven, 2007. Aula.

conceito de poesia sentimental se mostra oportuno para a reflexão em torno do discurso reticente que caracteriza a poesia de Elizabeth Bishop pois a transparência da técnica utilizada pelo artista na elaboração de sua obra trata-se de outra importante característica da poesia sentimental. Ao deixar transparecer a sua técnica, o poeta moderno está demonstrando que a arte não é superior à natureza, crença que não se mantém na poesia ingênua, visto que esta “[...] parece não ter passado pela sensibilidade do artista, como se tivesse sido gerada pela própria natureza” (DAMIÃO, 2006, p. 39).

Tanto em Bishop, quanto em Frost, o labor técnico é tematizado e transparecido em seus poemas, ainda que de modo mais sutil em alguns casos. A consciência da forma e a atitude receptiva para com a natureza, em ambos os poetas, demonstram sua criticidade em relação ao modernismo, visto que não compartilharam de todas as causas e princípios postulados por esta tendência. Elizabeth Bishop estava à vontade com a descontinuidade do mundo e da experiência, de modo que reconheceu nessa condição espécie de semelhança entre o caráter multifacetado do mundo moderno e os desdobramentos e desafios da linguagem poética.

De certa forma, Bishop busca restaurar a unidade com a natureza a partir da abordagem de múltiplas perspectivas sobre a realidade, a qual deixa de ser encarada como modelo de referência para tornar-se experimento estético. Desse modo, a unidade com a natureza se restabelece, simbolicamente, a partir do princípio da heterogeneidade. E é justamente este princípio que oferece os principais subsídios para a investigação da manifestação do sublime e de seu desdobramento nos motivos do oceano e da reticência em Elizabeth Bishop. Por meio da heterogeneidade, é possível diagramar a poesia bishopiana no molde horizontal se se for compará-la à poesia vertical e, portanto, propriamente transcendente praticada por poetas como Wallace Stevens (1879-1955) e William Butler Yeats (1865-1939). De acordo com Hammer (2007),

[...] there is in Bishop really no sublime, no Yeatsian ascent out of ‘the foul rag and bone shop of the heart’. There’s no Cranian verticality, no Icarus-like ascent of the sky. Instead, Bishop’s poetics of description are what I would call a kind of horizontal poetics that moves laterally, that is earthbound and is concerned with in a sense, - this is her primary recurrent trope-mapping the world, giving an account of the earth’s surface⁵¹ (informação verbal⁵²).

⁵¹ Tradução nossa: “Realmente não há sublime em Bishop, não há ascensão Yeatsiana para fora do ‘trapo sujo e da loja de ossos do coração’. Não há verticalidade craniana, a ascensão de Ícaro para o céu. Ao invés disso, as poéticas descritivas de Bishop são o que eu chamaria de poéticas horizontais que se movem lateralmente, que estão presas à terra e preocupadas em um sentido, - que é seu tropo primário e recorrente de mapear o mundo, de prestar contas acerca da superfície da terra”.

⁵² HAMMER, L. *Modern poetry: Elizabeth Bishop*. New Heaven, 2007. Aula.

Ainda que Elizabeth Bishop não tenha retratado em seus poemas seres considerados grandiosos como, por exemplo, os seres que figuram na mitologia ou, até mesmo, eventos solenes e distanciados da aparente simplicidade e superficialidade da vida cotidiana, a qual foi amplamente explorada pela poeta, não se pode desconsiderar a manifestação da estética do sublime em determinados poemas da obra *North & South*, especialmente em poemas metalinguísticos. Pode-se afirmar que o sublime em Elizabeth Bishop se faz notar de modo mais contundente a partir do eixo formal, o qual transparece a busca da poeta por explorar ao máximo os princípios da multiplicidade e simultaneidade com o propósito de desensolver poemas em movimento que apresentem uma mescla entre diferentes pontos de vista. A intelecção entre perspectivas díspares se mostra oportuna para o rompimento de uma postura binária diante do mundo e de suas experiências, bem como para “[...] a ambivalência [que] confirma a impossibilidade da linguagem ou da linha reta definirem o espaço” (DUSSE, 2016, p. 176). Com a indefinição espacial, tem-se consequentemente a flexibilização de fronteiras. Entretanto, por outro lado, esse processo de comportar elementos diferenciados por meio de uma variedade de perspectivas se mostra desafiador.

O desafio consiste justamente na impossibilidade de se apreender o todo a partir da ordenação de fragmentos, e é nessa dinâmica que o sublime se manifesta. Ademais, pode-se considerar que a presença da multiplicidade nos poemas bishopianos por mais salutar que seja, especialmente no sentido de recusar elaborações lógicas e deterministas acerca das experiências de mundo, não pode garantir a apreensão do absoluto. Vale ressaltar ainda que embora a multiplicidade ofereça a concomitância da diversidade no espaço delimitado do poema, ela não promove uma percepção plena dos diferentes pontos de vista e/ou dos elementos opostos que aparentemente interagem entre si sem mediações.

Na realidade, o leitor da poesia de Elizabeth Bishop tem acesso à soma de algumas das inúmeras facetas que constituem cada um dos eventos, paisagens, seres e objetos contemplados nos poemas bishopianos. Em outras palavras, pode-se afirmar que a multiplicidade só é possível em razão de sua natureza essencialmente fragmentária, sobretudo porque o acesso ao todo é circunstanciado pela soma das partes. Desse modo é possível verificar a inapreensão do absoluto ou da plenitude da experiência, a qual transparece no eixo da expressão, entre reticências e descontinuidades, dando assim margem ao sublime.

A seguir, na subsecção “Paisagem, fragmento e descrição nos poemas de Elizabeth Bishop: três caminhos possíveis para o sublime”, essas e outras questões são melhor discutidas à luz dos conceitos de poesia cartográfica e reticência. Ambos os conceitos são fundamentais para uma leitura moderna da estética do sublime na poesia bishopiana e, também, para o entendimento da relação entre a poeta de *North & South* e a linguagem poética. Nessa relação isenta de amenidades e idealizações, Bishop encontrou nos desafios impostos pela linguagem e reordenação da experiência a possibilidade de explorar os hiatos estabelecidos entre ideias e palavras, realidade e representação. Por meio da tríade gerada a partir do vínculo entre paisagem, fragmento e descrição é possível acessar a escrita fluida e comprometida com novos princípios de ordem e perspectiva ambicionada por Elizabeth Bishop.

A amplitude da paisagem, potencializada pela suspensão dos limites entre sujeito e espaço que se dá por intermédio do recurso descritivo (SANTIAGO, 2000), sugere a ideia do absoluto, a qual também pode ser apreendida a partir do encontro indivisível entre o mar e o continente, conforme pode ser verificado no poema “The map”. Todavia, é importante esclarecer que em se tratando de Elizabeth Bishop o absoluto não deve ser compreendido como um fenômeno homogêneo, estável e pré-determinado. É preferível pensar o absoluto como algo próximo à apreensão de elementos díspares que interagem entre si num espaço amplo, isento de fronteiras que possam distanciar o homem da natureza, e lembrá-lo acerca da consciência da linguagem “[...] que nos contém e nos mata” (PINHO apud ANDRADE, 2021, p. 121). Na poesia de Elizabeth Bishop, conforme já foi mencionado anteriormente, o todo se constitui por meio das partes, isto é, a partir de um conglomerado de fragmentos que remetem aos limites da própria linguagem mobilizada para traduzir em versos a experiência fora da aparente plenitude do sentir, exercício esse que pode ser encarado como desafio pela poeta.

A respeito disso, é pertinente mencionar que na obra *A metafísica do belo* (2003), Arthur Schopenhauer declara que os homens não são movidos apenas pela razão. Desse modo, o mundo que se apresenta a nós não se trata somente do que pensamos mas também do que sentimos. Em relação ao sentir, o filósofo assinala que os homens são movidos por uma espécie de “força cega” denominada vontade. Contudo essa vontade não apresenta objetivos, de forma que ela jamais poderá ser plenamente satisfeita. Segundo Schopenhauer “[...] nós somos um querer constante que nunca se acaba” (p. 53). Diante disso, a arte se apresenta como uma forma possível de negar a vontade incessante do

homem acerca dos desejos suscitados pelo mundo e, conseqüentemente, o prazer momentâneo de se satisfazer esses desejos.

Diferentemente de outras formas de atividade humana, a arte se apresenta de maneira desinteressada ao proporcionar ao homem o contato com determinada experiência que primeiramente afeta o corpo e depois flui para a razão. A partir desse aspecto teórico, pode-se verificar a correspondência que há entre a concepção de arte formulada por Arthur Schopenhauer e a busca de Elizabeth Bishop pela “concentração esquecida” (BISHOP apud BLOOM, 2002).

Em ambos os casos, pressupõe-se uma arte não condicionada e, portanto, capaz de comunicar uma experiência aparentemente isenta de mediações entre o homem e o mundo. Em razão dessa busca, vale ressaltar a pertinência de se analisar os quatro poemas de *North & South*, que constituem o corpus desta pesquisa, sob o viés da estética do sublime, a qual contribui para elucidar alguns dos posicionamentos de Elizabeth Bishop em relação ao seu processo de criação artística, sobretudo no que se refere à opinião da poeta de que a poesia é sobre o sentir (forma de arte que primeiramente flui para o corpo) e não sobre interpretar o mundo, o que poderia pressupor uma experiência circunscrita aos limites da estrutura racional, conforme discutido por Schopenhauer (2003).

Tendo em vista essas considerações, pode-se afirmar que a tradução da experiência em versos com a aparente imediatez e intensidade do sentir se mostra como um exercício desafiador à poeta, especialmente no que diz respeito à apreensão da experiência do próprio processo de criação artística. Conforme foi observado por Elizabeth Bishop, a linguagem se comporta como espécie de tela entre o poeta e o mundo, de maneira que essa relação não pode ocorrer sem a preexistência de filtros. Entretanto, vale assinalar que estes não se apresentam como obstáculos a serem transpostos, ainda que possam impor alguns desafios.

Na realidade, pode-se dizer que tais filtros servem de estímulo ao poeta, visto que por intermédio deles a experiência pode ser recriada e ressignificada a ponto de transcender os limites impostos pelos padrões que regulam a lógica dominante. E é justamente em virtude dessa perspectiva que se faz oportuno ponderar acerca da poesia cartográfica de Elizabeth Bishop, a qual propõe a integração entre sujeito e espaço e, também, a flexibilização de fronteiras; assim como acerca das bases por meio das quais a reticência se manifesta nos poemas bishopianos e abre caminhos para o estudo da estética do sublime sob o prisma do motivo do oceano.

1.1 Paisagem, fragmento e descrição nos poemas de Elizabeth Bishop: três caminhos possíveis para o sublime.

Mesmo se tratando de uma obra de estreia, *North & South* (1946) apresenta poemas por meio dos quais é possível identificar a presença de dois quesitos elementares para a gênese ambivalente e paradoxal das paisagens bishopianas, sendo eles: a impessoalidade e o interrogativo. Ambos são reconhecidos por desencadearem “[...] a feeling of disunity and disorientation, but for Bishop these are precisely the conditions conducive to discovery⁵³” (COSTELLO, 1983, p. 109). A respeito desta declaração, vale salientar que a poesia de Elizabeth Bishop costuma ser definida como a poética da autoconsciência e da presença, a qual coloca em relevo o olhar de curiosidade do eu lírico bishopiano sobre o mundo e viabiliza “[...] our uncertain relation to other times, places, and things, suggesting we have no “self” otherwise, and no home⁵⁴” (COSTELLO, 1983, p. 109).

A ausência de identidade e de um lar evidencia o esmorecimento do conceito de estabilidade na modernidade, de modo que na cosmovisão de Elizabeth Bishop esta se revela como uma circunstância favorável à efemeridade e ao reajuste constante dos fenômenos. Desse modo, entende-se que o caráter daquilo que é estável encontra dificuldades para se manter em um mundo no qual tudo se transforma incessantemente. Na poesia bishopiana, a estabilidade se aplica apenas aos questionamentos intermináveis do eu lírico que permanecem sem respostas. Este, por sua vez, geralmente se apresenta como espécie de entidade por meio da qual os sentimentos de confusão e perda, assim como a autoridade humana, são colocados em perspectiva (COSTELLO, 1983). Em outras palavras, pode-se afirmar que a abordagem das angústias humanas a partir de perguntas abertas e fluídas permitem com que “[...] the speaker is ‘brought home to herself’ by moving through these questions, even while they are left answered. Indeed, many of Bishop’s characters lose themselves to find themselves⁵⁵” (COSTELLO, 1983, p. 113).

⁵³ Tradução nossa: “[...] um sentimento de desunidade e desorientação, mas para Bishop essas são precisamente as condições propícias para a descoberta (COSTELLO, 1983, p. 109).

⁵⁴ Tradução nossa: “[...] nossa relação incerta com outros tempos, lugares, e coisas, sugerindo que nós não temos um “eu” e um lar” (COSTELLO, 1983, p. 109).

⁵⁵ Tradução nossa: “[...] o eu lírico é conduzido ao lar por si mesmo ao se movimentar por entre essas questões, ainda que elas não sejam respondidas. Além disso, muitos dos personagens de Bishop se perdem para se encontrar” (COSTELLO, 1983, p. 113).

Contudo, é importante considerar que em relação aos poemas de *North & South*, especialmente a “The map”, “The imaginary iceberg”, “The fish” e “The unbeliever”, outras formas de angústia são exploradas. Sobre estes poemas é lícito afirmar que o alvo de suas atenções pode ser verificado nas reflexões e questionamentos ponderados pela alegoria do eu poético, de modo que as angústias contempladas pelo eu lírico são frutos das incursões que este realiza em paisagens naturais, sobretudo em paisagens que compreendem o mar e seu entorno, as quais servem de metáfora para os desafios da atividade poética e, inclusive, para as limitações de nossas percepções e interpretações acerca da realidade (BECK, 2015; COSTELLO, 1983; HAMMER, 2007).

De acordo com Dusse (2016), Elizabeth Bishop compreendia que “[...] à poesia, da mesma forma, não é dada a função de reproduzir ou representar uma experiência, pois sua particularidade não mais se relaciona com a tradução do vivido” (p. 171). Sendo assim, não cabe à poesia representar de forma fidedigna a experiência, sobretudo porque sua particularidade reside na interpretação criativa, afetiva e simbólica que propõe acerca dos acontecimentos. E é em razão disso que a natureza dos poemas bishopianos é comumente aberta e fluida, sujeita a uma variedade de perspectivas que reforça a inapreensão do absoluto, o qual, entretanto, não diz respeito às ideias de grandeza ou de uma verdade única mas sim àquilo que “[...] we can neither see or get to⁵⁶” [...] (COSTELLO, 1983, p. 109). Tendo em vista a cosmovisão bishopiana, não seria exagero considerar que são muitos os elementos impossibilitados de serem vistos e apreendidos em razão do fato de que “[...] the self is amorphous in an amorphous world⁵⁷” (COSTELLO, 1983, p. 117); ou seja, paradoxalmente o absoluto se refere a tudo o que ainda está por vir e, também, à incompletude das coisas que já existem. Tal premissa parece destacar o seguinte questionamento: como apreender plenamente aquilo que ainda não é?

Em Elizabeth Bishop, o mundo se trata de um espaço inacabado assim como todos os seres que nele habitam. Tudo o que vive ou está prestes a começar a viver se relaciona intimamente com a impermanência, incompletude e novos princípios de ordem e perspectiva sobre o fenômeno denominado “real”. Segundo Costello (1983), os poemas bishopianos nos quais é possível identificar a temática da viagem demonstram que “[...] there never was and never will be a home in any stable sense. Home is a fiction, a

⁵⁶ Tradução nossa: “[...] nós não podemos ver e nem obter” (COSTELLO, 1983, p. 109).

⁵⁷ Tradução nossa: “[...] o eu é amorfo em um mundo amorfo” (COSTELLO, 1983, p. 117).

projection of an ideal state⁵⁸” (1983, p. 127). Pode-se dizer que, de certa forma, essa concepção bishopiana de lar também se aplica ao “real” devido às tensões e lacunas que existem entre o senso interior de ordem presente nos indivíduos e a realidade externa que os envolve. O caráter impessoal e interrogativo da poesia de Bishop provém dessa consciência acerca dos limites da percepção humana, a qual é suplantada pela criatividade, encantamento e flexibilidade da imaginação. A reincidência de perguntas nos poemas bishopianos, por mais que busque explorar a liberdade e a fluidez enquanto expressões da máxima potencialidade da escrita poética,

[...] never fill in the blanks of the books [...], precisely because the answers are fundamentally subjective. [...] What we gain, what is missing without this experience of disorientation, is a clearer awareness of the relative nature of our identities and our creations. [...] Finally, to locate ourselves in the world, we need both to carve out definitions and to know their limitations⁵⁹ (COSTELLO, 1983, p. 123).

Percebe-se, com isso, o quanto a instabilidade e a desorientação são importantes para o registro poético da experiência bishopiana de mapear o mundo e, também, a própria poesia. Esta, ao refletir sobre si mesma e ao explorar suas fronteiras, traz à tona a relatividade que norteia a sua configuração nos eixos da estética e do significado. Todavia, é importante esclarecer que “mapear” não significa representar mas demonstrar uma postura especulativa, curiosa e afetiva diante do mundo e de seus acontecimentos; significa organizar simbolicamente as vivências fora dos *frames* convencionais de interpretação da realidade. É em consideração a essa ideia que Dusse (2016) atribui o adjetivo “cartográfica” à poesia de Elizabeth Bishop, pois “[...] a cartografia funciona, assim, como possibilidade artística para o delineamento de territórios afetivos, sempre fluidos” (p. 173).

A poeta apresentava um entendimento igual em relação à poesia e à cartografia, de maneira que ambas eram concebidas como imagens. E, em tal condição, não poderiam ser associadas à representação exata dos objetos de sua contemplação. O caráter imagético da poesia e da cartografia, segundo a compreensão de Bishop, permitiu com que o impessoal e o interrogativo afluíssem em sua poética, de modo que “[...] a poeta que cria

⁵⁸ Tradução nossa: “[...] nunca houve e nunca haverá um lar no sentido estável. Lar é uma ficção, uma projeção de um estado ideal” (COSTELLO, 1983, p. 127).

⁵⁹ Tradução nossa: “[...] nunca preenche os espaços em branco dos livros [...] precisamente porque as respostas são fundamentalmente subjetivas. [...] O que nós ganhamos, o que está faltando sem esta experiência de desorientação, é uma consciência mais clara da natureza relativa de nossas identidades e criações. [...] Finalmente, para localizar a nós mesmos no mundo, precisamos lapidar nossas definições e conhecer suas limitações (COSTELLO, 1983, p. 123).

perguntas sem a intenção de respondê-las entende que desenhar imagens é mais importante do que definir conceitos precisos” (DUSSE, 2016, p. 173).

Nota-se ainda que a desorientação, a imprecisão e a imaginação comumente vinculadas à poesia de Elizabeth Bishop pela fortuna crítica da autora são atributos da estética do sublime por excelência. A primeira advém da intensidade que caracteriza o sublime, a qual se mostra como efeito do confronto da sensibilidade humana com o grandioso que fascina, mas que também oprime e ameaça, de forma que é em razão disso que esta estética se mostra desagradável aos sentidos. Outro motivo pelo qual se pode justificar a desorientação provocada pelo sublime é o estranhamento e desconforto que resultam do contraste. A justaposição de elementos díspares desestabiliza as fronteiras preexistentes e acena ao desconhecido. Na poesia bishopiana, a mescla dos contrários corrobora para a formulação de perguntas que “[...] meditate between absolute difference and undifferentiation, between stillness and total flux, and in this way, however fleetingly, accomodate the self most⁶⁰” (COSTELLO, 1983, p. 113). Ademais, vale acrescentar que essa justaposição de diferentes elementos e perspectivas desempenha um papel importante na poesia de Elizabeth Bishop ao evidenciar “[...] the limits and erros of each⁶¹” (COSTELLO, 1983, p. 113).

Quanto à imprecisão, vale assinalar que esta se deve ao fato de o sublime se tratar de uma estética que busca representar a beleza superior de maneira discreta, o que inevitavelmente recai na irrepresentabilidade. A respeito disso vale recorrer às considerações de Kant, para quem:

[...] o verdadeiro sublime não pode estar contido em uma forma sensível, mas concerne somente a ideias da razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente (1995, p.91).

Verifica-se, assim, que é possível aproximar a não figuratividade do sublime ao conceito de poesia formulado por Elizabeth Bishop, a qual também não é figurativa em virtude de seu caráter imagético. Acerca disso, faz-se oportuno considerar que quando a poesia se dispõe a abrir mão do figurativo ela apresenta maiores possibilidades de se libertar do imperativo do belo e de desafiar a expressão devido ao fato de que

Na verdade, nem a poesia nem a eloquência conseguem fazer descrições precisas tão bem quanto a pintura; seu objetivo é impressionar mais pela

⁶⁰ Tradução nossa: “[...] meditam entre a diferença e a indiferenciação absoluta, entre a permanência e o fluxo total, e desta forma, no entanto, acomodam fugazmente o eu” (COSTELLO, 1983, p. 113).

⁶¹ Tradução nossa: “[...] os limites e erros de cada” (COSTELLO, 1983, p.113).

simpatia do que pela imitação, antes reforçar o efeito das coisas sobre o espírito do orador ou dos ouvintes do que lhes apresentar uma idéia clara das próprias coisas. É nesse domínio que seu poder é maior e no qual obtêm mais êxito. [...] Por esse motivo podemos concluir que a poesia, tomada em seu sentido mais geral, não pode ser considerada rigorosamente uma arte imitativa (BURKE, 1996, p. 177).

Além disso, a não figuratividade compartilhada entre a estética do sublime e a poesia de Elizabeth Bishop, em particular, se mostra indispensável para a alternância da representação pela imitação. Na poesia embasada na representação alusiva, é importante que a imitação seja criativa, pois é a partir da criatividade que se pode identificar a riqueza, a singularidade e a engenhosidade da expressão de determinado poeta. Em se tratando de Elizabeth Bishop, é pertinente considerar a imaginação como um elemento que não só viabiliza um estudo do sublime em sua poética como também demonstra a argúcia e vivacidade com que ela explora “[...] the consciousness of characters lost in a world bigger than themselves or their ideas and lets them speak out of their limitations⁶²” (COSTELLO, 1983, p. 118).

A potencialidade transcendente da imaginação permite com que as leis físicas sejam simbolicamente transfiguradas em razão do fato de que esta é resultado da confluência entre o intelecto e o sentimento, de forma que a arte se apresenta como uma expressão privilegiada da imaginação, sobretudo a poesia, a qual é considerada um dos desdobramentos da arte pura cujo empenho consiste em superar os limites da expressão (LESSING, 2011). E é por isso que não parece absurda a imagem de uma série de baías florescendo alegremente, conforme consta no poema “The map”:

We are wrong, of course; the bays will not blossom, and the glass separates us from the object of our desire, but the imagination is not repelled by these facts. [...] There is a pleasure in inquiry and conjecture for their own sake here; we feel no great pressure to resolve the questions posed, or to define a single perspective, a legend, by which the map can be consistently translated. [...] If anything, it is the imagination which is explored here, rather than the landscape⁶³ (COSTELLO, 1983, p. 111).

De acordo com Paz (1982), o que contribui para que as imagens não se tornem disparates, em vista da pluralidade de sentidos que congregam em si, é a visão de mundo

⁶² Tradução nossa: “[...] a consciência dos personagens perdidos em um mundo maior do que eles ou do que suas ideias, e os deixa falar para além de seus limites” (COSTELLO, 1983, p. 118).

⁶³ Tradução nossa: “Nós estamos errados, claro; as baías não irão florescer, e o vidro nos separa do objeto de nosso desejo, mas a imaginação não é repelida por estes fatos. [...] A um prazer em inquirir e conjecturar por si mesmo; nós não sentimos grande prazer em resolver as questões colocadas, ou em definir uma perspectiva singular, uma legenda, pela qual o mapa possa ser consistentemente traduzido. [...] Se há alguma coisa aqui, é que a imaginação é explorada ao invés da paisagem” (COSTELLO, 1983, p. 111).

autêntica do poeta, de maneira que “[...] as imagens poéticas têm sua própria lógica e ninguém se escandaliza se o poeta diz que a água é cristal. Mas essa verdade estética da imagem só vale dentro do seu próprio universo” (PAZ, 1982, p. 131). Os poemas de *North & South* estão repletos de paisagens constituídas por imagens que contradizem “[...] os fundamentos do nosso pensar” (PAZ, 1982, p. 120). Conforme já foi comentado, Elizabeth Bishop compreendia o eu e o mundo como matérias amorfas sujeitas a incessantes reajustes. Devido a essa condição, não é de se estranhar que a flexibilização ou a suspensão de fronteiras entre o sujeito e o espaço na poesia bishopiana contribua para reforçar ainda mais esse princípio de contradição (SANTIAGO, 2000).

Ambos podem se comportar como extensões um do outro, visto que correspondem a matéria amorfa sujeita a reajustes. Nos poemas “The map”, “The imaginary iceberg”, “The fish” e “The unbeliever” o intercâmbio entre o eu lírico e o espaço é constante e fundamental para engendrar a atmosfera que ambienta os questionamentos associados aos percalços da atividade poética a partir de imagens vinculadas ao oceano e seu entorno, de modo que “[...] a poesia, também imagética, confirma a importância do espaço para a experiência” (DUSSE, 2016, p. 171). Diferentemente do tempo, o espaço se mostra como uma condição subversiva e oportuna para se refletir acerca da desestabilização da linearidade e para explorar o fenômeno da multiplicidade, o qual está intimamente ligado ao princípio modernista *readjustment*.

A respeito disso, Paz (1983) considera que é próprio da poesia “brincar” com as perspectivas associadas ao espaço e à abordagem poética da realidade: “The poem is a powerful lens that plays with distances and presences. The juxtaposition of spaces and perspectives makes the poem a theatre where the oldest and most quotidian of mysteries is represented: reality and its riddles⁶⁴” (p. 212). No entanto, tal representação da realidade e de seus enigmas não se trata de um projeto facilmente exequível em virtude do distanciamento significativo que há entre o vivido e a “[...] *grafia* da experiência [...]” (SANTIAGO, 2000, p. 10). Costello (1983) também pondera sobre essa questão do distanciamento ao considerar sua natureza ambivalente. Se por um lado as técnicas de distanciamento contribuem para ordenar os poemas em uma sequência que não comprometa as múltiplas perspectivas por eles exploradas e que não privilegie uma dessas

⁶⁴ Tradução nossa: “O poema é uma lente poderosa que brinca com distâncias e presenças. A justaposição de espaços e perspectivas tornam o poema um teatro onde o mais antigo e cotidiano dos mistérios é representado: a realidade e seus enigmas” (PAZ, 1983, p. 212).

perspectivas em particular; por outro, implica na dificuldade de se apreender plenamente as imagens poéticas expressas:

Since these poems lack the intimacy which urges our attention in other lyrics, they risk our indifference or our disbelief. In her early poetry, Bishop tries to surmount this problem by contriving a “we”, “I” and “you” who interest, but only distantly. *The impersonal requires that images speak for themselves, and at times in the early work, they are too reticent*⁶⁵ (COSTELLO, 1983, 132, ênfase acrescentada).

Tendo em vista os quatro poemas de *North & South* analisados neste trabalho, pode-se considerar que “The map” e “The unbeliever” são os poemas a partir dos quais é possível identificar o emprego contundente da técnica do distanciamento, o que os torna mais reticentes em relação a “The fish” e “The imaginary iceberg”. Diferentemente destes, os outros dois estabelecem uma relação de proximidade mais moderada com as paisagens e fenômenos por eles contemplados. Em poemas nos quais a técnica do distanciamento se destaca, é possível identificar a presença da terceira pessoa do discurso, sendo esta um expediente linguístico compatível com a ausência de identidade e origem do eu lírico bishopiano, o qual se mostra tão reticente quanto as imagens poéticas que articula: “[...] Often these homeless figures are presented by a detached, third-person narrator, who sees their familiar structures foundering but can imagine a larger womblike mystery⁶⁶” (COSTELLO, 1983, p. 117).

O “mistério” de que fala o autor parece, à primeira vista, se contrapor ao desejo de integridade e ordem atribuído àqueles que leem poesia: “We come to poetry with the desire for wholeness and order, and the poet of interrogative mode must somehow satisfy that need without reducing experience to simple answers⁶⁷” (COSTELLO, 1983, p. 132). Na poesia de Elizabeth Bishop, faz-se oportuno considerar o termo “fragmento” em lugar de “integridade”. Essa alternância se justifica a partir do fato de que, em se tratando da cosmovisão bishopiana, o senso de unidade não se mostra em conformidade com o humano, o qual é reconhecido por sua natureza descontínua e sujeita à multiplicidade em

⁶⁵ Tradução nossa: “Mesmo que falte a estes poemas a intimidade que chama a nossa atenção, eles arriscam nossa indiferença ou nossa descrença. Em sua poesia inicial, Elizabeth Bishop tenta superar este problema ao manipular um ‘nós’, ‘eu’ e ‘você’ que interagem, mas apenas distantemente. *O impessoal requer que as imagens falem por si mesmas, e às vezes em sua obra inicial, elas são reticentes demais*” (COSTELLO, 1983, p. 132, ênfase acrescentada).

⁶⁶ Tradução nossa: “Geralmente essas figuras sem casa são apresentadas por um narrador datado, em terceira pessoa, que vê suas estruturas familiares naufragando mas que também pode imaginar um mistério maior do que um útero” (COSTELLO, 1983, 117).

⁶⁷ Tradução nossa: “Nós vamos à poesia com o desejo de integridade e ordem, e o poeta do modo interrogativo deve de alguma forma satisfazer essa necessidade sem reduzir a experiência a simples respostas” (COSTELLO, 1983, p. 132).

razão das sucessivas transformações às quais é submetido. Ademais, a presença de questões não respondidas nos poemas de Elizabeth Bishop atesta que “[...] in the human world distances are not so easily overcome; questions persist beyond all presences⁶⁸ [...]” (COSTELLO, 1983, p. 130). O que as questões oferecem no lugar da integridade são breves encontros com o não familiar, visto que na cosmovisão bishopiana a ausência de lar inviabiliza o princípio da identificação, e “[...] offer experiences of a sudden coalescence of feelings and associations⁶⁹” (COSTELLO, 1983, p. 130).

Nota-se que o adjetivo *sudden* indica a instabilidade que permeia a coalescência responsável por unir não só experiências, mas também paisagens nos poemas bishopianos. E é justamente devido à efemeridade dessa conjunção que o fragmentário na poesia de Elizabeth Bishop se sobressai. O que se tem é a impressão de unidade, uma vez que ao explorar uma série de questões sem respostas definitivas Bishop demonstra que “[...] the poem never transcends the flux of things the distances of time and space, but in the alternation of our thought in surface and depth, in pasts and presences⁷⁰[...]” (COSTELLO, 1983, p. 131).

Em outras palavras pode-se afirmar que o fragmento expressa propriamente essa impossibilidade de representar ou de transcender o fluxo contínuo dos fenômenos e das distâncias, ao mesmo tempo em que contribui para proporcionar simbolicamente essa transcendência por outra via, a saber: a alternância entre a superfície e a profundidade, o passado e o presente. Em relação à primeira alternância é possível identificá-la a partir do recurso da descrição, o qual é recorrente nos poemas de Elizabeth Bishop.

Com base na leitura crítica de Dusse (2016) a respeito do ensaio “O estatuto do poema descritivo de Elizabeth Bishop”, de Silviano Santiago (2022), é possível apreender por meio da descrição a ideia de ressurreição que “[...] reforça a escrita como um trabalho físico, um grande esforço empreendido na busca de algo escondido na linguagem ordinária” (DUSSE, 2016, p. 175). Tal esforço pode ser verificado nos poemas de *North & South* contemplados por esta pesquisa. No caso do poema “The map”, por exemplo, o mapa representa a superfície a partir da qual o eu lírico inicia sua exploração rumo à profundidade de suas reflexões sobre a atividade poética e, também, à metamorfose que

⁶⁸ Tradução nossa: “[...] no mundo humano as distâncias não são facilmente superadas; as questões persistem para além de todas as presenças” (COSTELLO, 1983, p. 130).

⁶⁹ Tradução nossa: “[...] oferece experiências de uma coalescência repentina de sentimentos e associações” (COSTELLO, 1983, p. 130).

⁷⁰ Tradução nossa: “[...] o poema nunca transcende o fluxo das coisas e as distâncias do tempo e do espaço, mas sim a alternância de nosso pensamento na superfície e na profundidade, em passados e presenças” (COSTELLO, 1983, p. 131).

opera sobre a percepção do leitor. Desde a primeira estrofe é possível identificar o jogo de desorientação que se passa na descrição do fluxo de imagens que busca representar a paisagem contemplada pelo eu lírico em virtude dessa alternância entre *surface* e *depth*, de modo que se tem acesso a três percepções diferentes sobre a paisagem retratada.

Primeiramente, a estrofe inicial do poema sugere que o eu lírico se refere a uma paisagem natural, como se ele estivesse diante do mar presenciando o encontro entre a água e a terra. Contudo, a partir da segunda estrofe, nota-se que o eu está a falar sobre um mapa envidraçado que é alvo de sua observação. Embora o leitor possa se sentir surpreso com o contraste estabelecido entre o que parecia ser uma paisagem orgânica e a representação cartográfica desta, o encantamento permanece em razão da interferência da imaginação do eu lírico sobre o seu objeto de contemplação.

Tal interferência implica na constituição da terceira percepção sobre a paisagem, a qual é somatizada às outras duas para despertar a sensibilidade do leitor em relação à natureza autorreferente do poema. Esta, por sua vez, se destaca na última estrofe ao sugerir que na realidade o mapa se trata do próprio poema que reflete sobre as suas fronteiras, de forma que a imagem do cartógrafo é associada à do poeta, os quais são reconhecidos por sua flexibilidade e criatividade. Em resumo, a geografia diz respeito à superfície do poema enquanto que as reflexões sobre o processo criativo mediadas pela contemplação alegre e imaginativa do eu lírico correspondem ao eixo mais profundo de “The map”. Segundo Dusse (2016),

mapas e poemas existem para valorizar símbolos afetivos mais que representações específicas. No caso do poema, a imagem é vertical, e, em Bishop, frases são interrompidas pela quebra arbitrária dos versos, exigindo que o leitor se desfaça da linearidade da linguagem escrita tradicional. Eles funcionam, pois, como convite para o leitor escavar a linguagem e o cotidiano em busca do que ali foi esquecido (p. 175-176).

Percebe-se, com isso, que é a partir da sugestão que Elizabeth Bishop consegue, mesmo que paradoxalmente, “[...] to give us satisfaction even as she remains elusive and reticent, even as she reveals that the question is the final form. For through the impersonal mode she makes the questions our own, our most valued possessions, the very form of our identity⁷¹” (COSTELLO, 1983, p. 132). Se as questões constituem a identidade dos homens e atestam a irrepresentabilidade do mundo e de seus fenômenos, o mesmo pode

⁷¹ Tradução nossa: “[...] nos dar satisfação ainda que ela permaneça alusiva e reticente, ainda que ela revele que a questão é a forma final. Através do modo impessoal ela faz com que as questões se tornem nossas, nossas posses mais valiosas, a forma expressiva da nossa identidade” (COSTELLO, 1983, p. 132).

ser considerado a respeito da segunda forma de alternância presente nos poemas de Elizabeth Bishop que coopera com a transcendência simbólica do fluxo das experiências, do tempo e do espaço. O trânsito entre o passado e o presente se trata de uma das polaridades do recurso descritivo na poesia bishopiana que também recai na reticência. De acordo com Santiago (2000), “[...] o poema descritivo da autora de *North & South* encena um jogo linguístico que se passa entre a visualização objetiva do que ‘realmente aconteceu’ e a sucessiva tradução sensível [*rendering*] do acontecimento privilegiado, tarefa a ser executada pela palavra poética” (p. 09, ênfase no original).

Entretanto, a palavra poética apresenta limitações e singularidades que influem profundamente sobre a configuração do processo de “tradução sensível” do acontecimento ou da paisagem na dimensão temporal. Na poesia de Elizabeth Bishop, os “desvios” que poderiam ser naturalmente atribuídos à arbitrariedade da linguagem no processo de traduzir a experiência são direcionados a uma circunstância particular de sua poética: a ambiguidade provocada pela reticência. Em *O arco e a lira*, Paz (1982) recorre à premissa formulada pelo crítico Antonio Machado de que o verso “[...] não representa, apresenta. Recria, revive a nossa experiência do real” (p. 132). Mais adiante, o autor ressalta que as imagens articuladas em um poema “[...] nos levam a outra coisa, como acontece com a prosa, mas nos defrontam com a realidade concreta” (PAZ, 1982, p. 134). A respeito da poesia bishopiana, pode-se considerar que essas condições intrínsecas à linguagem poética se intensificam ainda mais em virtude de seu caráter reticente. Este, por seu turno, reside na ambiguidade com que a poeta aborda paisagens e experiências em seus poemas, de modo que

[...] in the poetry of Elizabeth Bishop things waver between being what they are and being something distinct from what they are. This uncertainty is manifested at times as humor and at other times as metaphor. In both cases it is resolved, invariably, in a leap that is a paradox: things become other things without ceasing to be the things they are. This leap has two names: one is imagination, the other is freedom⁷² (PAZ, 1983, p. 212).

No caso dos poemas de *North & South* investigados neste trabalho, a incerteza que caracteriza a poética bishopiana se manifesta como metáfora acerca da experiência criativa e de seus desafios. Mapas, continentes, icebergs, navios, peixes, viajantes

⁷² Tradução nossa: “[...] na poesia de Elizabeth Bishop as coisas hesitam entre ser o que são e ser alguma coisa diferente do que elas são. Esta incerteza é manifestada às vezes como humor e às vezes como metáfora. Em ambos os casos é resolvida, invariavelmente, em um salto que é um paradoxo: as coisas se tornam outras sem deixar de ser as coisas que são. Este salto tem dois nomes: um é a imaginação, o outro é a liberdade” (PAZ, 1983, p. 212).

excêntricos e o mar “[...] duro como diamante” (BISHOP apud BRITTO, 2012, p. 127) são algumas das imagens ambíguas que constituem essa metáfora e que também representam os elementos que se transformam em outros sem, no entanto, deixarem de ser o que são. Esse paradoxo pode ser compreendido a partir de duas perspectivas complementares. A primeira se refere ao fato de que a imagem poética “[...] é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem admite e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários” (PAZ, 1982, p. 130).

Dessa forma, as paisagens e experiências contempladas pelo eu lírico bishopiano naturalmente oscilam entre o que representam em essência e o que podem representar nos limites do poema. Por isso, o leitor de Elizabeth Bishop experimenta a sensação de encanto ao invés de estranhamento quando percebe que um mapa se trata do próprio poema que reflete sobre a sua configuração, ou quando testemunha um peixe comum ser transfigurado em um belo e surpreendente arco-íris. O mesmo pode ser dito em relação ao iceberg que acusa a sua própria artificialidade a partir do adjetivo “imaginário” com o propósito de explorar as fragilidades do poema “enclausurado” na rigidez das formas fixas e, também, ao estranho que dorme no alto do mastro de um navio e que representa parodicamente o poeta moderno em uma torre de marfim desprovida de qualquer forma de idealização.

Quanto à segunda perspectiva, pode-se afirmar que esta assinala a expressão do mundo metamórfico contemplado por Elizabeth Bishop em seus poemas. Os objetos e eventos que se transformam constantemente refletem a instabilidade que caracteriza a condição na qual o homem moderno vive, de maneira que inclusive “[...] Bishop’s characters never appear in places of origin or destination. Her poems are not without idealized dwellings, but these are only viewed from the outside, in a speculative attitude⁷³” (COSTELLO, 1983, p. 115). Isso ocorre porque “[...] it is not a home or a destination, but only a transitional space where transitional time is spent⁷⁴” (COSTELLO, 1983, p. 114). E este espaço transitório é o próprio poema que reflete sobre como flexibilizar e superar suas fronteiras a partir do registro sensível e elíptico das paisagens e experiências contempladas pelo eu lírico bishopiano, o qual parece por diversas vezes

⁷³ Tradução nossa: “[...] Os personagens de Bishop nunca aparecem em lugares de origem ou de destino. Seus poemas não se constituem com habitações idealizadas, mas essas são apenas vistas do outro lado, em uma atitude especulativa” (COSTELLO, 1983, p.115).

⁷⁴ Tradução nossa: “[...] não é um lar ou um destino, mas apenas um espaço transitório onde o tempo, também transitório, se passa” (COSTELLO, 1983, p. 114).

representar a seguinte finalidade da imagem poética: “A imagem diz o indizível: as plumas leves são pedras pesadas. Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer” (PAZ, 1982, p. 129). Porém, essa imagem é incompleta e instável. Sua instabilidade pode até ser comparada à natureza também fluida e transitória da água, a qual é eleita por Octavio Paz como uma metáfora oportuna para se pensar sobre a reticência na poesia de Elizabeth Bishop:

Fresh, clear, potable: these adjectives that are usually applied to water and that have both physical and moral meanings suit perfectly the poetry of Elizabeth Bishop. Like water, her voice issues from dark and deep places; like water, it satisfies a double thirst: thirst for reality and thirst for marvels. Water lets us see things that repose in its depths yet are subjected to a continual metamorphosis: they change with the merest changes of light, they undulate, they are shaken, they live a ghostly life, a sudden blast of wind scatters them. Poetry that is heard as water is heard: murmur of syllables among stones and grass, verbal waves, huge zone of silence and transparency⁷⁵ (PAZ, 1983, p. 213).

Esse jogo que se estabelece entre as ações de revelar e ocultar está presente nos poemas de *North & South* que abrangem o mar e seu entorno, e se comunica diretamente com a questão da alternância entre a superfície e a profundidade na poesia bishopiana, conforme foi discutido anteriormente. Vale dizer ainda que tal alternância pode ser compreendida à luz da estética do sublime, uma vez que propõe a elevação da experiência estética a partir da sugestão. Esta, por sua vez, é suscitada pela constatação de que tanto o superficial quanto o profundo são limitados, de maneira que as perspectivas apresentadas por ambos se mostram fragmentárias. Logo, verifica-se que a sugestão se trata de uma vertente do sublime que expressa a ideia de que a plenitude é inapreensível para os sentidos, porém apreensível para a razão, a qual se dedica a preencher as lacunas que constituem a poesia de excelência: “We have forgotten that poetry is not in what words say but in what is said between them, that which appears fleetingly in pauses and silences⁷⁶” (PAZ, 1983, p. 213).

⁷⁵ Tradução nossa: “Fresca, clara, potável: esses adjetivos que são geralmente atribuídos à água e que apresentam os significados físicos e morais servem perfeitamente à poesia de Elizabeth Bishop. Como a água, sua voz levanta questões a partir do escuro e de lugares profundos; como a água, ela satisfaz a dupla cede: a cede pela realidade e pelo maravilhoso. A água nos deixa ver as coisas que repousam em suas profundezas ainda mesmo quando são submetidas a uma metamorfose contínua: elas mudam com a mera mudança de luz, elas ondulam, elas são abaladas, elas vivem uma vida fantasmagórica, um sopro repentino de vento as espalha. A poesia que se ouve como a água: um murmúrio de sílabas entre pedras e grama, ondas verbais, enormes zonas de silêncio e transparência” (PAZ, 1983, p. 212).

⁷⁶ Tradução nossa: “Nós nos esquecemos que a poesia não é o que as palavras dizem mas o que é dito entre elas, o que aparece fugazmente em pausas e silêncios” (PAZ, 1983, p. 213).

Um estudo do sublime a partir dos motivos do oceano e da reticência na poética de Elizabeth Bishop se sustenta justamente por meio dessa metáfora concebida por Paz (1983) que aproxima a poesia bishopiana da natureza fluida, metamórfica e ambivalente da água. Contudo, diferente desta, a poesia de Bishop só pode satisfazer parcialmente a sede pela realidade e, também, pelo maravilhoso, visto que os seus versos não tematizam

[...] the perfection of the triangle, the sphere or the pyramid, but the irregular perfection, the imperfect perfection of the plant and of the insect. Poems perfect as a cat or a rose, not as a theorem. Living objects: muscles, skin, eyes, ears, color, temperature. Poems that change, breath, feel, weep (with discretion), smile (with intelligence). Objects made of words that speak but, above all, objects that know how to keep silent⁷⁷ (PAZ, 1983, p. 213).

Ademais, pode-se acrescentar que a confluência entre o oceano e o caráter reticente das imagens na poesia de Elizabeth Bishop alude a essa perfeição irregular de que o autor fala. É possível considerar que em *North & South* o oceano representa metaforicamente a força e a potencialidade máximas do poema que procura superar os excessos cometidos pela poesia do século XX, enquanto a reticência se coloca como a materialização não só da incompletude do mundo e de seus fenômenos que contribuem para a perfeição irregular da poética bishopiana, como também da seguinte lição que deveria ser ensinada nas universidades, segundo Paz (1983):

In the poetry workshops of universities there should be required a course for young poets: learn to be silent. The enormous power of reticence –that is the great lesson of the poetry of Elizabeth Bishop. But I am wrong to speak of lessons. Her poetry teaches us nothing. To hear it is not to hear a lesson; it is a pleasure, verbal and mental, as great as a spiritual experience. Let's listen to Elizabeth Bishop, hear what words say to us and what, through them, her silence tell us⁷⁸ (p. 213).

De acordo com o autor, o contrário do silêncio seriam o discurso político, o sermão ideológico, o incessante murmúrio surrealista, a confissão pública e, por fim, a “tagarelice” da poesia do século XX. Desde sua estreia na poesia americana, Elizabeth

⁷⁷ Tradução nossa: “[...] a perfeição do triângulo, da esfera ou da pirâmide, mas a perfeição irregular da planta e do inseto. Poemas perfeitos como um gato ou como uma rosa, não como um teorema. Objetos vivos: músculos, pele, olhos, ouvidos, cor, temperatura. Poemas que mudam, respiram, sentem, choram (com discrição), sorriem (com inteligência). Objetos feitos de palavras que falam mas, que acima de tudo, objetos que sabem como se manter em silêncio” (PAZ, 213, p. 213).

⁷⁸ Tradução nossa: “Nas oficinas de poesia das universidades deveria ser requerido um curso para os jovens poetas: aprender a ser silenciosos. O enorme poder da reticência –esta é a grande lição da poesia de Elizabeth Bishop. Mas eu estou errado em falar sobre lições. Sua poesia não nos ensina nada. Ouvi-la não é como ouvir uma lição; é um prazer verbal e mental, tão grande quanto uma experiência espiritual. Vamos ouvir Elizabeth Bishop, ouvir o que as palavras nos dizem e o que, através delas, nos diz o seu silêncio” (p. 213).

Bishop se mostrou distanciada dessas vertentes, de modo que preferiu sustentar uma postura mais reservada no processo de composição de seus poemas. Entretanto, tal comportamento foi alvo de críticas entre alguns dos poetas conterrâneos de Bishop. Entre estes, se destaca a crítica de Adrienne Rich (1997), para quem o caráter reticente da poesia bishopiana representava a ausência de agressividade e de engajamento político, sendo estes substituídos pela mestria formal da poeta:

[...] *Rich is uncomfortable with Bishop's reticence, preferring the anger of the badly done to the artistry of a villanelle.* Although Bishop has always been championed by male poets –from Jarrell and Lowell to Ashbery and Strand – she has (until recently) presented a difficult example to female poets, especially those of Rich's generation. In an essay on Bishop written around the same time as 'Contradictions', Rich explained that for a long time she 'felt drawn, but also repelled' by Bishop's poetry. 'Miss' Bishop –that is, Bishop as she was 'selected and certified' by Lowell –was part of the problem: 'Elizabeth Bishop's name was spoken, her books reviewed with deep respect. But attention was paid to her triumphs, her perfections, not to her struggles for self-definition and her sense of difference'⁷⁹ (LONGENBACH, 1997, p. 35-36, ênfase acrescentada).

É pertinente considerar que por meio da crítica de Rich (1997) contra o caráter reticente da poesia de Elizabeth Bishop, em razão do apreço desta pelo rigor formal, pode-se destacar que é propriamente a formalidade uma das principais características da estética do sublime. Nesta categoria, além de se dedicar ao resgate da aura artística dos referenciais transcendentais, a arte tematiza sobre os seus próprios limites como um modo de superar os desafios impostos pela expressão no que diz respeito à representação simbólica do mundo em sua imanência, de maneira que este esteja livre de uma subordinação racional. Em seus poemas descritivos, nos quais identifica-se as alternâncias entre a superficialidade e a profundidade e, também, entre passado e presente, é possível reconhecer o esforço de Bishop em conectar espacialidades e temporalidades de modo imanente e insubordinado.

Todavia isso não ocorre fora de uma linguagem reticente que, embora assinale o refinamento formal da poeta, demonstra que o tempo e o espaço apresentam dimensões

⁷⁹ Tradução nossa: “[...] *Rich está desconfortável com a reticência de Bishop, preferindo a agressividade do mal feito do que a arte de uma villanelle.* Embora Bishop sempre tenha sido defendida pelos poetas homens –de Jarrell e Lowell a Ashbery e Strand –ela tem (até recentemente) apresentado um exemplo difícil às poetisas, especialmente àquelas da geração de Rich. Em um ensaio sobre Bishop escrito aproximadamente na mesma época em que ‘Contradições’, Rich explicou que por um longo tempo ela se ‘sentiu atraída, mas também repelida’ pela poesia de Bishop. A ‘senhorita’ Bishop –conforme ela era selecionada e certificada por Lowell –era parte do problema: ‘o nome de Elizabeth Bishop foi mencionado, seus livros revisados com profundo respeito. Mas a atenção foi paga aos seus triunfos, às suas perfeições, não às suas lutas por auto-definição e senso de diferença’ (LONGENBACH, 1997, p. 35-36, ênfase acrescentada).

de difícil representabilidade. No caso da dimensão temporal, tal dificuldade se acentua em virtude de duas causas. A primeira se refere ao fato de que o tempo, por se tratar de uma categoria abstrata, remete à potência sobrehumana e à grandeza que oprime justamente por se mostrar inadequada à imaginação no sentido de ser incompreensível e, portanto, irrepresentável. A segunda, por seu turno, evidencia o caráter fragmentário e inapreensível do passado, de forma que nos poemas descritivos de Bishop este se apresenta como um espectro que irrompe no tempo presente com o propósito de se manifestar, ainda que parcialmente, a partir do reordenamento da experiência que rege a “tradução do acontecimento” (SANTIAGO, 2000):

O que estamos chamando de ‘tradução do acontecimento’ não se refere, pois, a apenas um movimento dos olhos, do olhar observador, que determina pelos sentimentos pessoais a palavra, numa relação direta entre a emoção do sujeito e a paisagem vista ou entrevista. Não se refere tampouco à redução da história do indivíduo a um determinismo linear que considere apenas a ação do passado sobre o presente. Refere-se antes a uma reordenação dos traços mnésicos que estão sempre já [toujours déjà] inscritos na memória do poeta, reordenamento que é proporcionado ou ditado pela atenção ao instante que já não é mais o presente mas o passado no seu devir (SANTIAGO, 2000, p. 15).

No entanto, essa forma de reordenamento não transpõe a irrepresentabilidade do passado. Ao contrário, a reordenação atua como um exercício interpretativo e, sobretudo, de preenchimento das lacunas e silêncios que existem entre “a espera trabalhadora e silenciosa do poeta” e a “grafia da experiência” (SANTIAGO, 2000):

Essa espera silenciosa diante da *grafia* da experiência –marca do autêntico labor poético, alquimia que transforma o *casual* em *perfect*, para retomar as percucientes palavras de Lowell –se dá nos bastidores do poema como *recolhimento* do ser na memória e na saudade. [...] A espera silenciosa diante da grafia da experiência serve ainda para colocar o poema descritivo de Bishop, apesar da alta carga de subjetividade que ele comporta, ao lado dos poemas escritos pelos chamados poetas construtivistas, ou seja, dos poetas que, desde Mallarmé, passando por Paul Valéry e o Ezra Pound *editor* de *The Waste Land*, acreditam que ‘cada átomo do silêncio/ é a chance de um fruto maduro’, como está no célebre poema ‘Palmes’, de Paul Valéry (ênfase no original) (p. 10).

Com isso percebe-se a ligação direta entre a reticência e o labor poético, o qual se sobressai, em maior ou menor grau, mesmo nos poemas bishopianos que tematizam a respeito da viagem e da memória. O caráter reticente da poética de Elizabeth Bishop se deve às reflexões da autora acerca do processo de elaboração do poema e, também, à sua visão de mundo embasada na descontinuidade, desorientação, incompletude e ausência de estabilidade que permeiam a configuração do espaço, do tempo e das vivências na modernidade. Ademais, vale acrescentar que tais bases da cosmovisão bishopiana

evidenciam a natureza das possíveis justificativas para o exercício da poética descritiva e para a compreensão do relacionamento complexo entre poesia e história, sendo a última alegoricamente representada pela imagem da ruína, a qual evoca os pressupostos do sublime negativo em alguns dos poemas de Elizabeth Bishop, especialmente nos poemas “The imaginary iceberg” e “The unbeliever”. Sendo assim, em relação ao estilo descritivo da poeta de *North & South*, Santiago (2000) afirma que:

No caso de Elizabeth Bishop, a opção pela escrita poética descritiva aponta *a priori* na direção de um feixo complexo e globalizador de discursos (em que a distância rígida entre elevado/sublime/erudito/*baixo*/popular/pop torna-se precária, substituída que deve ser pela noção de intensidade, de pressão e, conseqüentemente, pelo deslizamento sub-reptício das repetições em diferenças (ênfase no original) (p. 16).

É interessante pontuar que esse feixo complexo e globalizador mencionado por Santiago se trata de um dos elementos que justifica os fenômenos do contraste e da multiplicidade na poesia de Elizabeth Bishop, os quais encontram na amplitude e flexibilidade do espaço de paisagens naturais o cenário ideal para se concretizarem. Com a interação entre diferentes elementos sob uma variedade de perspectivas integrativas, é possível inferir que “[...] o poeta, enquanto ser humano em sociedade, está sempre fabricando novos feixes de discurso que, nas mãos do leitor, passam a ser ‘fontes’ inesgotáveis do aprimoramento da leitura de tal ou qual poema” (SANTIAGO, 2000, p. 16, ênfase no original).

Com base nessas considerações, pode-se ir mais longe e afirmar que tal aprimoramento não se restringe ao poema. O modo de se ler o mundo também sofre modificações e adquire novos significados, especialmente por causa da recriação da experiência e da interpretação desta a partir da elaboração de novos discursos que intermediam a relação entre o homem e os eventos que se passam dentro e fora de si. Em Elizabeth Bishop, o ato de descrever não se trata meramente de abordar o que se vê. O que se passa é superior a isso, pois o que importa à poeta é explorar minuciosamente a diversidade de formas por meio das quais os objetos e paisagens são contemplados e vivenciados, bem como a atmosfera aparentemente banal que ambienta a dimensão epifânica da experiência de se estar no mundo e da tentativa de reordená-la esteticamente no espaço oblíquo do poema que se circunscreve de acordo com a materialidade fluida e transitória da água.

Já sobre a relação entre poesia e história, é importante considerar que em Elizabeth Bishop esta se apresenta de maneira ainda mais complexa devido à junção do deslocamento temporal ao espacial e, também, à descrição de alguns espaços claustrofóbicos que remetem às principais características do fluxo da experiência que movimenta em seu curso o homem, a arte e a sociedade:

Most of the enclosed places Bishop describes are waiting rooms in one way or other (the most extreme being a wake). Her ports, islands, bights, are not microcosms of, or escapes from, history; they contain the tides of unity and discontinuity, of presence and absence, with much the same incompleteness as any wider experience of flux⁸⁰ (COSTELLO, 1983, p. 114-115).

A claustrofobia nos poemas bishopianos ocorre por vias indiretas, sendo geralmente ambientada em cenários marcados pela domesticidade que provoca espécie de mal-estar no eu lírico. No poema “In the waiting room”, por exemplo, o mal-estar advém da identificação da pequena Elizabeth com o grito de dor da tia Consuelo no consultório odontológico:

Suddenly, from inside,
came an oh! of pain
-Aunt Consuelo's voice-
not very loud or long.
I wasn't at all surprised;
even then I knew she was
a foolish, timid woman.
I might have been embarrassed,
but wasn't. What took me
completely by surprise
was that it was me:
my voice, in my mouth.
Without thinking at all
I was my foolish aunt ⁸¹[...]

(BISHOP, 2012, p. 374, ênfase no original).

A menina se espanta ao imaginar e sentir que aquele grito teria saído de sua própria boca, de modo que paradoxalmente a identificação com a tia dá início ao processo de despersonalização do eu lírico que recorda um momento em particular de sua infância. Ademais, os espaços fechados, como a sala de espera neste poema, são também espaços

⁸⁰ Tradução nossa: “Muitos dos lugares fechados que Bishop descreve são salas de espera de um jeito ou de outro (o mais extremo sendo um velório). Seus portos, ilhas e baías não são microcosmos ou fugas da história; elas contêm as amarras da unidade e da descontinuidade, da presença e da ausência, com a mesma incompletude que qualquer fluxo de experiência mais amplo” (COSTELLO, 1983, p. 114-115).

⁸¹ Tradução: “De repente, lá de dentro/ veio um grito, *ai!*, de dor/ -voz da tia Consuelo-/ não muito alto, nem comprido./ Eu não me surpreendi:/ já sabia que ela era/ uma mulher boba e medrosa./ Não senti vergonha alguma,/ embora tivesse motivo./ O que me espantou por completo/ foi sentir que era *eu*: minha voz, na minha boca. /Sem pensar, eu era agora/ a boboca da minha tia [...]” (BISHOP, 2012, p. 378, ênfase no original).

transitórios. Os personagens bishopianos os habitam por tempo determinado e demonstram que os seus deslocamentos não se restringem à dimensão física, visto que também se deslocam no tempo ao reordenar as vivências passadas em um presente meditativo que não só ressignifica o que foi como também recria a experiência e a apresenta como algo novo e surpreendente, de maneira que “[...] the problem of memory became, indirectly, another aspect of the instability of time and place⁸²” (COSTELLO, 1983, p. 119). No entanto essa instabilidade atribuída ao tempo e ao lugar não permite com que as paisagens retratadas por Elizabeth Bishop em seus poemas se mostrem independentes da história, uma vez que esta é responsável pela subsistência do poema:

Sem a história –sem os homens, que são a origem, a substância e o fim da história –o poema não poderia nascer nem encarnar; e sem o poema tampouco haveria história, porque não haveria origem nem começo. Podemos concluir que o poema é histórico de duas maneiras: a primeira, como produto social; a segunda, como criação que transcende o histórico, mas que, para ser efetivamente, precisa se encarnar de novo na história e se repetir entre os homens. E essa segunda maneira ocorre-lhe por ser uma categoria temporal especial: um tempo que é sempre presente, um presente potencial, que não pode realmente se realizar a não ser se fazendo presente de maneira concreta num aqui e num agora determinados. [...] O segundo modo de ser histórico do poema, portanto, é polêmico e contraditório: aquilo que o torna único e o separa do resto das obras humanas é o seu transmutar o tempo sem abstrai-lo; e essa mesma operação leva-o, para se cumprir plenamente, a regressar ao tempo (PAZ, 1982, p. 228-229).

Por meio do recurso descritivo nos poemas de Elizabeth Bishop verifica-se justamente esse processo de transmutação do tempo, sem incorrer na abstração, que se dá com a abordagem meditativa do tempo no presente a fim de transcender os lugares comuns da história que repercurtem na palavra poética, a qual é histórica por natureza:

A linguagem que alimenta o poema não é, afinal de contas, senão história, nome disto ou daquilo, referência e significação que alude a um mundo histórico fechado e cujo sentido se esgota com o de seu personagem central: um homem ou um grupo de homens. [...] A história é o lugar de encarnação da palavra poética (PAZ, 1982, p. 226-227).

Em se tratando dos poemas de *North & South*, nota-se que a descrição do mapa, do iceberg, do peixe e do homem que dorme no mastro do navio é realizada no aqui e agora do poema, de modo que o leitor tem a impressão de que os eventos minuciosamente

⁸² Tradução nossa: “[...] o problema da memória se tornou, indiretamente, outro aspecto da instabilidade do tempo e do espaço” (COSTELLO, 1983, p. 119).

descritos pelo eu lírico se constituem sincronamente com o momento da leitura. Além disso, a transfiguração sofrida por estes elementos em razão das diferentes perspectivas por meio das quais são analisados no tempo presente corrobora para transcender os limites da historicidade, de maneira que o poema não se refere apenas ao “nome disto ou daquilo” que convencionalmente prefigura na esfera social, mas também “[...] a um princípio, isto é, [...] uma palavra que o funda e que lhe outorga sentido. Esse princípio não é histórico nem é algo que pertença ao passado, e sim algo que está sempre presente e disposto a se encarnar” (PAZ, 1982, p. 226-227). Esse algo diz respeito a “[...] uma categoria temporal que flutua, por assim dizer, sobre o tempo, sempre com avidez de presente. [...]” (PAZ, 1982, p. 227). Em outras palavras, pode-se dizer que esse algo se trata da disposição singular do poema que consiste em selecionar a partir da corrente temporal uma circunstância em particular para submetê-la a uma atenção mais concentrada e pormenorizada que lhe atribui concretude e que também a torna única e irreduzível (PAZ, 1982).

Nos poemas de *North & South*, Elizabeth Bishop demonstra mestria na arte de isolar uma situação do fluxo temporal do qual faz parte e consagrá-la em seus versos descritivos e elípticos a partir da identificação entre as paisagens naturais, historicamente situadas, e os percalços da atividade poética sobre os quais o eu lírico medita. Estes, por sua vez, aludem ao *flow* da poesia ou, mais precisamente, a um “[...] tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela. Antes, por ser realidade arquetípica, impossível de datar, começo absoluto, tempo total e auto-suficiente” (PAZ, 1982, p. 228).

A respeito disso, é importante destacar que a realidade arquetípica representada pela tematização dos percalços da atividade poética nos quatro poemas analisados no presente trabalho corresponde à precariedade da alegoria moderna em relação à possibilidade de representar a história e a grandeza. A partir do filósofo Walter Benjamin (1892-1940) em sua obra *Origem do drama barroco alemão*⁸³ (1928), é possível

⁸³ De acordo com o estudioso Groppo (2003), em sua obra *Origem do drama barroco alemão*, “[...] Benjamin discute peças de teatro escritas por autores do século XVII, peças conhecidas por alguns especialistas e que nem em sua própria época foram encenadas” (GROPPO, 2003, p. 03). O autor ainda prossegue com sua exposição afirmando que a obra de Benjamin contrasta a tragédia clássica com o drama barroco a fim de sinalizar as diferenças que existem entre essas duas formas de arte: “A tragédia clássica, através da piedade e do terror, provoca uma catarse purificadora no espectador; no palco gira um acontecimento único julgado por instâncias superiores. No drama barroco, o palco não é um lugar ‘real’, mas um composto de ruínas; pressupõe espectadores inseguros, condenados à reflexão melancólica de problemas insolúveis” (BENJAMIN, 2003, p. 03-04), devido à ausência de valores claros e absolutos e, também, de um julgamento nobre e competente, o que assinala a ressignificação das ideias de ordem, equilíbrio e superioridade na modernidade.

compreender que tal precariedade atribuída à alegoria se deve ao seu caráter não figurativo e estritamente ambíguo. Em relação à não figuratividade do alegórico, Benjamin declara que

Em geral, os autores só têm conhecimento muito vago dos documentos autênticos relativos à nova concepção alegórica das coisas introduzida no período moderno, e incorporada na obra emblemática do Barroco, em sua forma literária e em sua forma gráfica. O espírito dessas obras fala com uma voz tão fraca através dos seus epígonos setecentistas, muito mais conhecidos, que somente pela leitura dos textos originais é possível reencontrar, intacta, a força da intenção alegórica. *Mas ela foi encoberta pelo veredicto do preconceito classicista. Este consiste, numa palavra, em denunciar a alegoria vendo nela um modo de ilustração, e não uma forma de expressão. As páginas seguintes tentarão demonstrar, pelo contrário, que a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita* (BENJAMIN, 1984, p. 184, ênfase acrescentada).

Já no que diz respeito à ambiguidade que constitui a alegoria, além de reforçar a não compreensão do elemento alegórico em sua integridade, o autor declara que

A dialética dessa forma de expressão não é compreendida, e é interpretada como ambivalência. ‘Mas a ambiguidade, a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria. A alegoria, o Barroco, se orgulham da riqueza das significações. Mas essa ambiguidade é a riqueza do desperdício. Em contraste, a natureza é regida pela lei da economia, tanto segundo as velhas normas da metafísica, como segundo as regras da mecânica. A ambiguidade está por tanto sempre em contradição com a pureza e a unidade da significação’ (BENJAMIN, 1984, p. 189-199).

Com isso em vista, nota-se que o fragmento se revela como o resultado dessa contradição e que também se fortalece e comunica a partir da imagem da ruína. Por meio desta, a alegoria moderna se mostra fragmentária e como a expressão da transitoriedade da história e do grandioso, sendo que nessa condição tal alegoria implica na manifestação do sublime negativo sobre determinadas expressões artísticas da modernidade, especialmente sobre as artes de vanguarda. Ademais, vale acrescentar que em se tratando de poesia a ambiguidade alegórica se justifica a partir do propósito de ocultar a identidade vulnerável do poeta:

Segundo Maria Filomena Molder (2011:152), em ‘O químico e o alquimista: Benjamin leitor de Baudelaire’, ‘a máscara’, ou as diversas máscaras que o poeta adota ao longo de sua vida, ‘é um recurso’ para a ocultação da sua ‘identidade e da sua vulnerabilidade’ nessa sociedade onde ele é um dos excluídos (FREITAS, 2014, p. 12).

Outro argumento que esclarece a ambiguidade da alegoria é a sua confluência com a polissemia da palavra poética em virtude de ambas comportarem uma variedade de significações:

Etimologicamente e em sentido profundo, alegoria significa ‘dizer alguma coisa para dizer outra’ (Rouanet, 1984, p. 37). No entanto, esta ‘outra coisa’ não se trata de algo definido, determinado ou único, mas sim uma das inúmeras possibilidades dentro do universo de coisas e ruínas à disposição dos homens modernos. [...] O objeto alegórico é a representação de ‘outro’, e até de vários outros, mas não do todo. A alusividade da alegoria é pluralista e não monista: ela remete à diversidade, não a uma suposta unidade do diverso (GROPPO, 2003, p. 04).

Verifica-se que a ambiguidade confere um caráter sugestivo à alegoria, o que evidentemente habilita a sua comunicação indireta e, por conseguinte, atraente para o espírito e imaginação do homem; ao mesmo tempo em que possibilita um diálogo com a estética do sublime negativo. Em outras palavras pode-se afirmar que o sublime indireto ou negativo revela a perda da crença no transcendente, bem como nas dissonâncias entre o homem e o caráter grandioso e linear da historicidade que o constitui. Por meio da alegoria moderna, pressupõe-se que as ideias, vivências e fenômenos não podem ser representados em sua imanência, de maneira que tal alegoria se mostra consciente acerca das limitações que perpassam todas as iniciativas do artista em incorrer em representações simbólicas. Na modernidade, algumas das dimensões que regulam a história se modificou. Entre estas dimensões, pode-se citar o tempo e o espaço, os quais foram explorados de modo desconstruído nos poemas de Elizabeth Bishop em razão de sua visão de mundo descentrado e da busca por novos princípios de ordem e de perspectiva promulgados pelo modernismo americano.

Ademais, na modernidade, a ideia da grandeza é profundamente questionada, o que contribui para que a própria categoria estética do sublime seja compreendida como uma forma de questionamento da possibilidade do artista promover a experiência da grandeza a partir dos limites que cerceiam os meios expressivos por meio dos quais sua arte se constitui:

Já que a ideia de uma concordância natural entre a matéria e a forma está em declínio, declínio este já implícito na análise kantiana do sublime (e que foi alternadamente escondido e revelado pela estética durante um século), a aposta das artes, sobretudo da pintura e da música, só pode ser a de aproximar a matéria: isto é, aproximar-se da presença sem recorrer aos meios da apresentação (LYOTARD, 1997, p. 143).

Por um lado, pode-se entender tais considerações acerca da grandeza como um paradoxo, visto que retrospectivamente o sublime representa a resitência da compreensão mística do mundo resgatada e cultivada pelos românticos entre os séculos XVIII e XIX, porém em crise na modernidade. Por outro, no entanto, o que as artes modernas parecem

questionar é a ideia de grandeza vinculada à retórica da elevação, a qual está sujeita a uma série de questionamentos que denotam o abandono do sublime associado a uma grandeza passível de representação, a qual se mostra, de certa maneira, como um projeto pretensioso e suscetível ao fracasso:

O paradoxo da arte <<após o sublime>>, é que esta se vira para uma coisa que não se vira para o espírito, que deseja uma coisa ou que *está contra* algo que não lhe quer dar nada. Após o sublime, encontramos-nos após o querer. Sob o nome da matéria eu entendo a *Coisa*. A coisa não espera ser destinada a algo, não espera nada, não recorre ao espírito. De que modo pode o espírito situar-se e estabelecer uma relação com algo que se subtrai a qualquer ligação? É o destino ou a destinação do espírito questionar (como acabo de fazer). E questionar, é tentar estabelecer a relação entre alguma coisa e outra coisa. A matéria não questiona o espírito, não precisa dele, existe, ou melhor, *insiste*, existe <<antes>> da questão e da resposta, <<fora>> delas. Ela é a presença enquanto algo não apresentável ao espírito, sempre liberta da sua influência. Não se presta ao diálogo, nem à dialética. [...] Talvez seja aqui necessário alegar as palavras. Talvez as próprias palavras sejam, no canto mais secreto do pensamento, a sua matéria, o seu timbre, o seu matiz, ou seja, o que ela não consegue pensar. [...] As palavras <<dizem>> sempre algo diferente do que é significado pelo pensamento, do que este quer significar, dando-lhes forma. As palavras não querem nada. São o <<não querer>>, o <<não-senso>> do pensamento, a sua massa. [...] O pensamento tenta arrumá-las, acomodá-las, controlá-las e manipulá-las. Mas, como são ao mesmo tempo idosas e crianças, as palavras não são obedientes. [...] Deste ponto de vista, a teoria, a teoria estética, parece ou parece ser a tentativa pela qual o espírito tenta livrar-se das palavras, da matéria que representam e, por fim, da matéria pura e simples. Felizmente, esta tentativa não pode ter êxito (LYOTARD, 1997, p. 145-146).

E é em razão dessa circunstância que, na modernidade, o sublime direto é ressignificado e substituído pelo sublime indireto ou negativo. Por meio deste, a grandeza se manifesta de forma indireta, fragmentada, embasada no recurso do contraste e como uma expressão negativa:

[...] o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação. Por isso, também é incompatível com atrativos, e enquanto o ânimo não é simplesmente atraído pelo objeto, mas alternadamente também sempre de novo repellido por ele, a complacência no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamada de prazer negativo (KANT, 1995, p. 90).

Nota-se, assim, que o grandioso só pode convencer o público e perpetuar artisticamente quando explorado de forma alusiva. Tendo em vista a poesia de Elizabeth Bishop, bem como a natureza reticente de sua linguagem poética, pode-se considerar que a paisagem, o fragmento e a descrição imaginativa e oblíqua dos espaços e memórias do eu lírico bishopiano não se mostram apenas como caminhos possíveis para o sublime

compreendido genericamente, mas sim para o sublime negativo cuja máxima expressão se revela a partir do silêncio, do confronto com o indizível e do reajuste constante dos fenômenos que alude ao fato de que “[...] the poetic act frees things from their habitual associations and relations⁸⁴ [...]” (PAZ, 1983, p. 211).

Os motivos do oceano e da reticência se mostram diretamente vinculados ao sublime negativo justamente porque representam a abordagem alusiva da grandeza que, na poesia de Elizabeth Bishop, emerge a partir das imperfeições que caracterizam a metamorfose incessante da vida cotidiana e, também, a partir do trabalho subversivo que o poeta moderno realiza com a linguagem:

Por uma via que, a seu modo, também é negativa, o poeta chega à margem da linguagem. E essa margem se chama silêncio, página em branco. Um silêncio que é como um lago, uma superfície lisa e compacta. Dentro, submersas, as palavras aguardam. E é preciso descer, ir ao fundo, calar, esperar. A esterilidade precede a inspiração, como o vazio precede a plenitude (PAZ, 1982, p. 79).

North & South, com seus contrastes, fragmentos, elipses e abertura para a manifestação da categoria estética do sublime, parece expressar o âmago da condição humana original que consiste em abraçar os opostos, se surpreender por fazer parte de um mundo que se mostra comumente estranho e hostil e, além disso, incorrer na simultaneidade que caracteriza a confluência da vida com a morte (PAZ, 1982). Tal condição, por sua vez, está atrelada à revelação poética. Entretanto, é importante salientar que esta não se trata de uma verdade absoluta sobre os homens ou de opiniões e interpretações deterministas acerca da existência humana, visto que “[...] essa condição é essencialmente defeituosa, pois consiste na contigência e na finitude” (PAZ, 1982, p. 180). Nos poemas “The map”, “The imaginary iceberg”, “The fish” e “The unbeliever” é possível identificar a consciência de Elizabeth Bishop acerca dessa condição a partir da transfiguração de seu caráter contingente e finito em uma linguagem autorreferente que, ao meditar sobre seus limites e incompletude por meio da presença curiosa do eu lírico em cenários ligados ao oceano, busca transcender o vazio, o caos e o enclausuramento que pode ser compreendido como espécie de representação da morte:

A presença redime o ser. Ou, dizendo melhor, arranca-o do caos em que se afundava, recria-o. Nasce do nada o ser. [...] Como uma água profunda brotando, como o mar banhando a praia, as presenças voltam à superfície. Pode-se ver tudo, tocar, apalpar. Ser e aparência são uma mesma coisa. Nada

⁸⁴ Tradução nossa: “[...] o ato poético liberta as coisas de suas associações e relações habituais” (PAZ, 1983, p. 211).

está oculto, tudo está presente, radiante, pleno de si mesmo (PAZ, 1982, p. 185).

E o eu lírico contemplativo dos poemas bishopianos se trata justamente desta presença que volta à superfície, trazendo à tona a confluência entre o ser e o parecer que se constitui a partir da desautomatização da percepção da realidade e da ambivalência que regula a natureza dos seres e paisagens que figuram na poesia de Elizabeth Bishop. No entanto, vale ressaltar que o curioso nesta declaração de Octavio Paz é a máxima de que “nada está oculto”. Quando se considera a linguagem reticente que caracteriza a dicção poética de Bishop, é possível interpretar essa ausência de dissimulação não como acesso à plenitude dos fenômenos mas como um índice da disposição do espírito humano para reconhecer em uma representação artística ou em suas próprias ideias a manifestação da grandeza. De acordo com Kant (1995), o valor desta reside em si mesma e sua avaliação é essencialmente estética em razão do fato de ser determinada subjetivamente:

[...] trata-se de uma grandeza que é igual simplesmente a si mesma. Disso segue-se, portanto, que o sublime não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente em nossas ideias. [...] e o que é absolutamente grande não é, porém, o objeto dos sentidos, e sim o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele (sentimento), com respeito ao qual, todavia, todo outro uso é pequeno (KANT, 1995, p. 96).

“Late air”, um dos poemas que compõem *North & South*, exemplifica significativamente essa ideia acerca da grandeza ao transparecer a disposição do eu lírico bishopiano para a vivência do sublime, especialmente do sublime negativo que se revela a partir do contraste estabelecido entre os seguintes pares: céu e terra, verdade e ilusão, luz e sombra, água e ar. É interessante notar que neste poema a aproximação da grandeza representada pelo amor considerado elevado e genuíno se dá por meio da contestação de tudo aquilo que se mostra contrário ao que o amor parece representar em essência. Ao falar sobre o amor ilusório e descrever os encantos dos quais este se vale para ludibriar, o eu lírico acessa, ainda que indiretamente, o amor sublime, inexprimível por natureza:

from a magician's midnight sleeve
the radio-singers
distribute all their love-songs
over the dew-wet laws.
and like a fortune-teller's
their marrow-piercing guesses are whatever you believe.

But on the Navy Yard aerial I find
 better witnesses
 for love on summer nights.
 five remote red lights
 keep their nests there; Phoenixes
 burning quietly, where the cannot climb⁸⁵

(BISHOP, 2012, p. 177).

Ao tratar da natureza frágil, porém transcendental do amor que edifica, bem como a maneira por meio da qual este é vivenciado socialmente, “Late air” explora a melancolia que envolve a experiência amorosa e que acentua o desencanto do eu lírico para com as convenções gastas e piegas que perpassam o discurso amoroso. Como exemplo desse desencantamento, logo na primeira estrofe do poema o eu lírico faz referência às canções de amor tocadas no rádio, apresentando-as como discursos que servem apenas para ludibriar. Dessa forma, as canções amorosas são retratadas como convenções ou, nas palavras do eu lírico, “[...] like a fortune-teller’s/ their marrow-piercing guesses are whatever you believe” (BISHOP, 2012, p. 177). A aproximação entre as canções de amor e as suposições de uma cartomante sugere que as canções amorosas, embora encantem, podem ser consideradas mentiras contadas com o propósito de agradar. Ademais, é importante mencionar que a oposição estabelecida pelo eu lírico entre o amor ilusório e o amor genuíno se constitui a partir de metáforas especificamente atribuídas a cada uma dessas formas de amor.

O amor ilusório, por exemplo, é retratado a partir da imagem do orvalho expressa no seguinte verso: “[...] over the dew-wet laws” (BISHOP, 2012, p. 177). O gramado coberto pelo sereno trata-se do amor rebaixado, confinado às mazelas e fragilidades do plano terrestre. Entretanto, a imagem do etéreo articulada nos versos “[...] on the Navy Yard aerial” (BISHOP, 2012, p. 177) refere-se ao amor elevado, circunscrito no plano metafísico e sujeito ao extraordinário que leva ao êxtase (LONGINO, 2015). Tal imagem ainda veicula a metáfora de que o amor genuíno é aquele que resiste ao orvalho, ou mais

⁸⁵ Tradução: “Da manga escura de um mágico/ os cantores do rádio/ espalham canções de amor/ pela grama, sobre o orvalho noturno./ E preveem para o futuro,/ qual cartomantes, o que se quer supor.// Mas na antena do estaleiro distingo/ observadores mais dignos/ de apreciar o amor. Do alto de seu galho,/ cinco luzes vermelhas, remotas, / se aninham; fênix silenciosas,/ ardendo onde nunca chega o orvalho” (BISHOP, 2012, p. 178).

precisamente, à melancolia e aos desafios que engendram os relacionamentos afetivos. Sobre a melancolia, verifica-se que esta parece demonstrar as fragilidades do amor fugaz e indigno sustentado pelas convenções das canções românticas que tocam no rádio. Outro dado importante que merece atenção é o jogo de contraste estabelecido entre a primeira e a segunda estrofe do poema a partir do confronto expresso entre o amor ilusório e o amor ideal com base na imagem poética que alude às cinco luzes vermelhas que resistem à queda do orvalho. Estas, por sua vez, metaforizam o amor considerado superior, que resiste às adversidades ao renascer como o pássaro Fênix.

Desse modo, entende-se que o amor resistente ao orvalho se trata de uma metáfora sublime para o amor que se mostra acima da melancolia ao ocupar um espaço onde o sereno não pode atingi-lo e, conseqüentemente, esmorecê-lo. E é nesse sentido que o amor ideal se associa às cinco luzes vermelhas, visto que estas não se apagam mesmo se encontrando sob a queda incessante do orvalho. Este, por seu turno, congrega a dualidade da água, a qual é compreendida como fonte de vida e de destruição ao mesmo tempo. No poema “Late air”, a água se apresenta em sua dimensão negativa cuja sublimidade consiste em denunciar, por meio do contraste, a atmosfera encantada, porém artificial da primeira estrofe, que ambienta o amor desprovido de grandeza. Daí as figuras do mágico e de sua cartola, as quais representam o amor sujeito às aparências e às circunstâncias medíocres.

Nota-se que é justamente a oposição entre essas duas representações do amor que acentua os binômios céu e terra, verdade e ilusão, luz e sombra, água e ar. Além disso, tal oposição corrobora para a gênese sublime do ser a partir do nada (PAZ, 1982). O vazio, entretanto, diz respeito à amplitude máxima da categoria do sublime, a qual é considerada opressiva à imaginação. No poema “Late air”, o ser que “nasce” parece emergir do abismo da noite que convoca reflexões oportunas acerca do ideal perdido. Este, por seu turno, é retratado com base na temática amorosa e em seu desdobramento na paisagem úmida e ambígua de uma região à beira mar. E é esse cenário que não só ambienta as meditações do eu lírico, como também se mostra pertinente para a transposição do vazio opressor. A semelhança entre as cinco luzes vermelhas e os pássaros que “[...] keep their nests there” (BISHOP, 2012, p. 177) representa algumas das imagens poéticas que evidenciam essa transposição. A respeito disso, vale acrescentar que o vazio não se trata propriamente do nada absoluto, uma vez que nos poemas de Elizabeth Bishop o nada pode ser compreendido como a realidade desprovida de imaginação, encantamento, simultaneidade e flexibilidade.

Por isso, as paisagens naturais marcadas por ambiguidades como o mar e seu entorno, assim como o fragmento e a descrição representam elementos importantes da poesia de Elizabeth Bishop que proporcionam a desautomatização da percepção da realidade e, também, do fazer poético a partir da abertura e fluidez conferidas pelas instâncias mencionadas há pouco, as quais são responsáveis por atribuir forma e significação ao amorfo, de maneira que a transcendência do vazio na poesia bishopiana pressupõe o reajuste constante do mundo e de seus fenômenos. Todavia, para que estes sejam devidamente contemplados é preciso que a poeta os explore por meio de uma perspectiva indireta que demonstre consonância com a máxima de que o silêncio se trata do “[...] reino das evidências” (PAZ, 1982, p.129) e do portal que viabiliza o acesso à plenitude. Esta, por sua vez, não corresponde à ideia de integridade mas sim à apreensão de partes diversas que constituem um todo heterogêneo, permeado por fragmentos que apenas aludem à grandeza do ideal de completude, o qual foi ressignificado em razão do ritmo sucessivo, metamórfico e dissonante do fazer poético na modernidade.

1.2 “The map”: a reinvenção do mundo a partir da sensibilidade poética.

Em essência, os poemas de *North and South* são reconhecidos por sua linguagem autorreferente e caráter enigmático. Contudo, faz-se necessário considerar que o poema de abertura da referida obra, “The Map”, se destaca dos demais por explorar as nuances de uma das principais características da estética bishopiana: a reticência.

A presença desta característica no poema “The Map” se faz notar menos pelos registros gráficos do que a partir da configuração de versos semanticamente elípticos e constituídos por imagens alegóricas, cuja significação não se revela à primeira vista. A inapreensão do sentido de tais imagens advém da máxima de que na poesia

[...] a imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem (PAZ, 1982, p. 137).

As dificuldades relacionadas à apreensão dos significados que circulam no poema “The map” por meio dessas imagens alegóricas e reticentes também resultam da tentativa da poeta em transcender os limites da linguagem para comunicar uma experiência de mundo que se dê para além da percepção convencional:

em si mesmo o idioma é uma infinita possibilidade de significados: ao se atualizar numa frase, ao se converter verdadeiramente em linguagem, essa possibilidade se fixa numa única direção. Na prosa, a unidade da frase é conseguida através do sentido, que é algo como uma flecha que obriga todas as palavras a apontarem para um mesmo objeto ou para uma mesma direção. Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários (PAZ, 1982, p. 130).

Este excerto exemplifica parte dos desafios enfrentados por Elizabeth Bishop no que diz respeito à criação poética, sendo que esses foram sutilmente incorporados pela voz do eu lírico do poema “The Map”. Pode-se dizer também que parte considerável das imagens presentes neste poema foram exploradas com o propósito de tornar a comunicação sensível da realidade artística o mais sutil possível, o que contribui para preservar a pluralidade de significados das palavras e gerar reticências semânticas que aguçam o interesse do leitor pelo sentido “real” de cada imagem parcialmente desenvolvida, as quais representariam o todo do poema. Na realidade, Elizabeth Bishop promove uma reflexão sobre o próprio fazer poético a partir do exercício de desconstrução dos sentidos diante da ambiguidade por meio da qual a paisagem retratada em “The Map” se apresenta.

Em razão disso pode-se dizer que “The Map”, ao refletir indiretamente sobre a sua própria condição, institui algumas imagens poéticas⁸⁶ que reforçam a natureza ambígua e elíptica de cada estrofe, o que faz com que o poema todo seja transmutado no próprio ato contemplativo que o eu lírico celebra de maneira aparentemente desinteressada. Em *Linguagem e Silêncio*, o crítico literário George Steiner afirma que “[...] o mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele em que se aprendeu a abandonar a linguagem” (1998, p. 29). No poema “The Map”, é possível identificar essa tentativa de abandonar a linguagem e a significação direta, especialmente por meio das imagens do “esquimó nefelibata” e do “poeta cartógrafo”. Entretanto, vale salientar que o abandono da linguagem por meio de tais imagens se trata, na verdade, de um artifício utilizado por Elizabeth Bishop para simular a apreensão imediata e sensível dos elementos em torno dos quais o poema se configura, sendo eles: o poeta e a criação artística.

⁸⁶ Em *O arco e a lira*, o crítico literário Octavio Paz define imagem poética da seguinte forma: “[...] toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc. [...] todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem –ou cada poema composto de imagens –contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los” (PAZ, 1982, p. 119).

Mais adiante é realizada uma leitura detida dessas imagens; por ora é importante tecer considerações iniciais sobre a primeira estrofe do poema. De imediato, percebe-se que a ambiguidade presente na descrição espacial da terra e do mar se apresenta como uma forma sutil de se questionar a percepção do homem sobre o mundo:

Land lies in water; it is shadowed green.
Shadows, or are they *shallows*, as it *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 *itself*?
 Along the fine tan *sandy shelf*.
 Is the land tugging at sea from under⁸⁷?

(BISHOP, 2012, p. 89, ênfase acrescentada).

Nota-se que a natureza é dotada de ambiguidade devido às suas formas e cores, o que inviabiliza uma descrição precisa e estática dos fenômenos contemplados. Nesta estrofe, tudo é movimento. Como exemplo disso, pode-se mencionar as algas marinhas que, aparentemente, simulam a “finitude” do mar na linha do horizonte, ao mesmo tempo em que anulam essa suposta demarcação devido às suas habilidades de mudar de cor e flutuar: “*Shadows*, or are they *shallows*, as it *edges*/ showing the line of long sea-weeded *ledges*/ where *weeds* hang to the simple blue from *green*”. Também é possível perceber que a ambiguidade presente na descrição da paisagem é reforçada pela semelhança sonora entre os pares formados pelas seguintes palavras “*shadows*” (sombras) versus “*shallows*” (baixios), e “*edges*” (limites/contornos) versus “*ledges*” (bordas).

Vale dizer que tal semelhança contribui para gerar as seguintes dúvidas: é o mar que atribui contornos e delimitações à terra ou é esta que confere formas ao mar? Afinal de contas, qual deles será o elemento determinante e qual será o elemento determinado? Os versos a seguir ilustram esse questionamento: “Or does the *land lean* down to lift the sea from under,/ drawing it unperturbed around *itself*?/ Along the fine *tan sandy shelf*/

⁸⁷ Tradução: “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?” (BISHOP, 2012, p. 91).

Is the land tugging at sea from under?” (BISHOP, 2012, p. 91, ênfase acrescentada). Verifica-se ainda que a semelhança sonora também se repete entre as palavras “tan” (banco), “sandy” (areia) e “land” (terra). Pode-se considerar que a rima entre esses grupos de palavras provoca ecos no poema, de modo que estes podem ser compreendidos como espécie de reticência sonora que atua como a materialização da dúvida expressa anteriormente em forma de perguntas diretas, conforme exposto acima.

A partir desses recursos estilísticos, o entrelaçamento entre as formas do mar e da terra se intensifica ainda mais, ao mesmo tempo em que colabora para dificultar a identificação da fronteira entre ambos, se é que existe fronteira. Pois ao confundir os limites de um e outro no momento concomitante da percepção e da descrição, o eu lírico estabelece uma correlação entre o poeta e o cartógrafo. Isso ocorre devido ao fato do eu lírico se aproximar da figura do poeta ao recriar o mapa geográfico por meio da poesia, da imaginação e da contemplação.⁸⁸

A segunda estrofe do poema, por sua vez, confirma essa atitude de recriação do eu lírico ao demonstrar que a paisagem descrita, ao contrário do que sugere a primeira estrofe, não é diretamente contemplada. Em verdade, a tal paisagem se trata de uma representação cartográfica emoldurada. Aliás, é através do vidro da moldura que o eu lírico recria a imagem diante de seus olhos, comparando-a a um aquário: “We can stroke these lovely bays, /under a glass as if they were expected to blossom/ or as provide a clean cage for invisible fish⁸⁹” (BISHOP, 2012, p. 89).

É interessante notar a associação das baías registradas no mapa às ideias de “florescimento” e de “peixes invisíveis”. Tal associação faz com que as baías sejam desapropriadas de seu lugar-comum, o que permite com que elas sejam percebidas de uma maneira surpreendente e inovadora. Além disso, é proposta uma nova leitura interpretativa a respeito delas. Dessa forma, as baías metaforizadas se mostram mais atraentes e influentes aos nossos sentidos do que realmente seriam em circunstâncias estritamente técnicas, ligadas às regras de composição topográfica.

Em suma, as baías que parecem “florescer” no mapa remetem à vivacidade com que elas foram percebidas pela imaginação e sensibilidade do eu lírico; e sugerem também

⁸⁸ Além disso, é notável a preocupação da poeta em sugerir a ideia de que não existe uma percepção exata, absoluta e correta sobre o mundo e as nossas experiências, assim como foi lembrado por Sílvia Maria Guerra Anastácio na obra *O jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop*.

⁸⁹ Tradução: “Afagamos essas belas baías, /em vitrines, como se fossem florir, ou como se /para servir de aquário a peixes invisíveis” (BISHOP, 2012, p. 91).

a ideia de transposição da virtualidade do mapa para a realidade empírica do eu lírico, o qual observa e recria ao mesmo tempo. Essa transposição também sinaliza as implicações da criatividade sobre o conceito de verossimilhança durante a composição poética. Segundo Paz, “[...] a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é, mas o que poderia ser” (1982, p. 120). Além disso, “as imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal [...] Mas essa verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo” (PAZ, 1982, p. 131).

Dito isso, também é importante ressaltar que as impressões do eu lírico não são motivadas por uma imaginação ingênua. Antes dessa exposição criativa acerca das baías, o eu lírico já havia apresentado uma imagem emblemática a partir da província canadense denominada Labrador, conforme segue:

The shadow of Newfoundland lies flat and still.
Labrador's yellow, where the moony Esquimo
has oiled it⁹⁰

(BISHOP, 2012, p. 89).

Estes versos sinalizam um contraponto curioso entre a maneira como as regiões “Newfoundland” e “Labrador” foram representadas. Diferentemente da Terra Nova, que “[...] jaz lisa e quieta”, a sombra referente à representação cartográfica de Labrador é amarela em virtude de um esquimó nefelibata que a teria pintado dessa cor. A coloração alegre com que a sombra da região do Labrador foi retratada sugere as ideias de descuido, criatividade e de flexibilização da “mimesis”, as quais estão diretamente veiculadas a duas imagens aparentemente antagônicas, a saber: a figura do esquimó e o adjetivo nefelibata.

Os esquimós⁹¹ constituem uma comunidade indígena que habita as regiões setentrionais do Canadá, Groelândia e Alasca. Essa comunidade é reconhecida por suas

⁹⁰ Tradução: “A sombra da terra jaz imóvel. /O labrador é amarelo, onde o esquimó sonhador /o untou de de óleo” (BISHOP, 2012, p. 91).

⁹¹ Atualmente, o substantivo “esquimó” é considerado um termo racista, obsoleto e pejorativo pela comunidade oriunda desse grupo étnico. Durante muitos anos esse termo foi utilizado para referenciar os indígenas que habitam as regiões árticas. Contudo, hoje em dia, os membros dessa etnia preferem ser denominados *inuítes*, sobretudo porque tal denominação os desvincula dos estereótipos e discriminações presentes na palavra “esquimó”. Como exemplo disso, pode-se considerar a tradução do termo, a qual se refere aos indígenas como comedores de carne crua, e também à ideia retrógrada de que os ancestrais dos

habilidades medicinais, de caça e, também, por resistir às altas temperaturas dos lugares inóspitos onde vivem e desafiar os limites da resistência humana. E é a partir daí que surge uma aproximação entre os *inuítes* e o conceito de poeta, sobretudo por intermédio do adjetivo nefelibata. Este termo, por seu turno, referencia todo aquele que é acusado de viver nas nuvens ou que não obedece às regras literárias. Sendo assim, pode-se inferir que o isolamento, a originalidade e a ousadia se mostram como pontos afins entre os *inuítes* e o poeta.

Em outras palavras, o esquimó nefelibata se revela como uma alegoria do próprio poeta e da criatividade artística. Ser original e criativo significa transcender os limites impostos pela própria criação. No contexto do poema “The Map”, o poeta original é aquele que transgride as regras e convenções. Contudo, a transgressão não deve ser entendida como uma ruptura definitiva com a tradição. Ao contrário, a transgressão se trata de um exercício de flexibilização no qual o artista pode realizar experimentações estéticas ao mesmo tempo em que dialoga com as convenções. Em resumo, o poema “The Map” propõe que a gênese da criação artística parte da relação dialógica do antigo com o novo. Vale dizer que Elizabeth Bishop, por meio do princípio modernista *readjustment*, atendeu a essa proposta e atribuiu originalidade às suas produções.

“The Map” é sem dúvida um poema metalinguístico. Ao falar sobre o mapa que observa, o eu lírico na verdade está a recriar esse mapa, o qual se trata do próprio poema. Nesse caso, a palavra não tem o compromisso de reproduzir fidedignamente a natureza, uma vez que é sob a impressão de seu signo que ela é submetida à recriação. Assim como o cartógrafo, o poeta também tem o direito de reinventar o mundo à sua maneira, porque mesmo a cartografia não é fiel à natureza. É daí que surge outra alegoria similar à analogia estabelecida entre o esquimó nefelibata e o poeta, só que dessa vez os pares em relação de correspondência são o poeta e o cartógrafo/topógrafo. Pois Bishop esclareceu em seus versos que: “Topography displays no favorites; North’s near as near West. /More delicate than the historians’ are the map-makers’ colors⁹²” (BISHOP, 2012, p. 90).

povos setentrionais ainda habitam os *iglus*, casinhas de gelo construídas com o propósito de oferecer guarita aos *inuítes* em noites de caça. Tendo em vista essas considerações, nesta pesquisa opta-se pelo emprego do termo *inuítes* com a exceção da expressão “esquimó nefelibata”, presente no terceiro parágrafo desta página, posto que diz respeito à versão original do poema de Bishop analisado na subseção 1.1.

⁹² Tradução: “A topografia não conhece favoritos; tão perto o Norte quanto o Oeste. / Mais delicadas que a dos historiadores são as cores dos cartógrafos” (BISHOP, 2012, p.90).

Os versos finais concluem que embora a natureza possa ser estudada e representada a partir de coordenadas, rotas e números, nenhuma tentativa de representá-la é tão bela e viva quanto à representação que se presta ao crivo da subjetividade e da sensibilidade poética. Afinal, tudo é uma questão de percepção e de ressignificação do mundo à nossa volta, de modo que o olhar sensível e criativo da poeta também é uma espécie de moldura em torno da realidade que tende a atribuir novos valores a ela e a recriar formas alternativas de se vivenciá-la. Tal concepção expressa nos versos finais de “The Map” confirma uma declaração realizada pela própria Elizabeth Bishop (1995) em carta endereçada à sua amiga e mentora Marianne Moore, que informa o incômodo que sentia em relação à “descrição despropositada”, a qual ela não cultivou em sua poesia. Segundo Britto, a descrição de objetos e paisagens nos poemas de Elizabeth Bishop não é ingênua, visto que esta “[...] afirma sua maturidade artística e seu propósito de usar a observação dos detalhes da superfície como ponto de partida para uma investigação do eu subjetivo [...]” (BRITTO, 2011, p. 21 apud MAESO, 2017, p. 275).

É importante esclarecer que tal investigação não está concentrada em um eu subjetivo correspondente à pessoa de Elizabeth Bishop, mas sim em uma entidade literária interessada em discutir os principais tópicos associados à expressão poética, visto que a poeta não se simpatizou com o confessionalismo⁹³ instaurado pelo movimento pós-modernista na década de 1950. Conforme já foi comentado no primeiro capítulo deste trabalho, mesmo durante o movimento modernista da década anterior, Bishop também não havia aderido totalmente às técnicas de despersonalização, diferentemente da poeta Marianne Moore, “[...] para quem a subjetividade é quase uma forma de vulgaridade ou mesmo de obscenidade” (BRITTO, 2011, p. 21 apud MAESO, 2017, p. 275).

Como se pode notar, a subjetividade em Elizabeth Bishop ocupa uma posição de entre-lugar no que se refere à despersonalização radical do Modernismo e ao confessionalismo “[...] estabelecido como principal tendência pós-modernista [...]” (MAESO, 2017, p. 276). E é justamente essa posição que demonstra a emancipação artística de Bishop ao superar “[...] a influência direta dos poetas modernistas [...]” (MAESO, 2017, p. 275). Sobre isso, Maeso tece as seguintes considerações:

⁹³ Sobre isso, a pesquisadora Patrícia Barreto Minardi Maeso (2006) afirma que “Bishop não comungava das mesmas percepções cada vez mais vigentes na poesia norte-americana, com a confusão entre a vida estética e vida pessoal dos poetas. Ela prezava muitíssimo sua vida privada [...]” (2017, p. 276).

é importante dizer que, ao promover sua emancipação artística e estética, ela supera a influência direta dos poetas modernistas, como a própria Moore, Eliot, Pound e Williams, cujos ensinamentos ela seguira até então. A preponderância da imagem, a despersonalização e a tensão dissonante eram parte essencial do cânone moderno, bem como as inovações formais radicais. Nestas últimas, Bishop nunca se aventurou livremente: ao contrário, preferiria as formas e os ritmos tradicionais em língua inglesa; com relação à imagem e à tensão do raciocínio arguto, ela as continuaria a empregar de diferentes formas; é, entretanto, com relação à despersonalização, ou impessoalidade, que as coisas vão mudar mais drasticamente, em especial em seus escritos no Brasil e após sua partida destas terras (2017, p. 275).

Em síntese, pode-se concluir que o poema “The Map” demonstra muito da engenhosidade de Elizabeth Bishop e se revela como um convite à reflexão dos processos de criação artística. Por meio da imagem do esquimó nefelibata, a poeta desconstrói a crença de que a criatividade seria algo associado ao descuido ou à espontaneidade do artista. Ao contrário do que possa parecer a alguns, a criatividade não se apresenta exclusivamente como fruto do acaso visto que, em parte, ela surge da experiência consciente do autor com a sua subjetividade. Aliás, pode-se dizer que é a partir dessa experiência que surge o caráter comunicativo das imagens poéticas, ainda que pareçam insólitas à primeira vista.

Segundo Paz (1982), o silêncio pode ser compreendido como uma forma indireta, porém eficaz, de se assinalar o reino das evidências. No entanto esse reino só pode ser acessado a partir das imagens poéticas, visto que elas são capazes de comunicar o indizível. Conforme já foi dito anteriormente, as imagens poéticas conservam a pluralidade de significados das palavras e é justamente a preservação dessa natureza plural que garante o estabelecimento da comunicação do reino das evidências. No entanto, é importante esclarecer que tal reino não se trata de um conglomerado de verdades universais mas sim de um amplo repertório criativo por meio do qual o poeta comunica a autenticidade de sua visão de mundo, ou, como salientado por Paz, das realidades possíveis e peculiares que cria a partir de sua sensibilidade:

Uma paisagem de Góngora não é a mesma coisa que uma paisagem natural, mas ambas possuem realidade e consistência, embora vivam em esferas distintas. São duas ordens de realidades paralelas e autônomas. Nesse caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência (1982, p. 131).

Ainda de acordo com o autor de *O arco e a lira*, o que faz com que as imagens não se tornem disparates, em vista da pluralidade de sentidos que carregam, é a autêntica visão de mundo do poeta. Vale dizer que a subjetividade estética se desenvolve com base nessa cosmovisão, de modo que a criatividade depende da forma como o poeta organiza as suas experiências de mundo, as ressignifica por meio do discurso artístico e as traduz a partir das imagens poéticas.

Com base nessas considerações, conclui-se que “The Map” se trata de um poema semanticamente reticente por apresentar imagens poéticas que não se revelam com plenitude e que, por isso mesmo, exigem maior concentração e dedicação do leitor para acessar à significação primeira por de trás dos fragmentos que elas oferecem. A partir das imagens do esquimó nefelibata, do poeta cartógrafo e da mobilidade da terra e do mar, ainda que impressos no papel, tem-se o todo representado pela condição metonímica do mapa. No entanto, o que se sobressai é a impressão sensível do que seria um mapa e não o mapa em si. No poema “The Map”, embora mapa e poema sejam homônimos, o que chama a atenção é justamente a desorientação e a flexibilidade de “rotas” para se traçar caminhos, ou melhor, para se traçar possíveis repertórios de leitura acerca de um poema que entrega pouco enquanto mapa, porém muito como obra de arte.

CAPÍTULO 2: RESSONÂNCIAS DO *TIMING* DE GERARD MANLEY HOPKINS NA POESIA *IN MOTION* DE ELIZABETH BISHOP.

(Na verdade, eu tinha começado a ler poesia aos oito anos.) Eu me lembro, por exemplo, de ter lido as citações de Hopkins, ‘A grandeza de Deus’, em Harriet Monroe. Memorizei rapidamente e pensei: ‘Preciso ter a obra desse homem’.

Elizabeth Bishop.

Os versos não podem afrouxar-se nem por um instante; graças a esses recursos difíceis, a poesia de Hopkins emerge da página como uma tempestade repentina. Uma única estrofe breve pode estar tão cheia de emoção, arder tanto de emoção, quanto um dos cetros de Van Gogh. [...] Em tudo que nele há de forma e detalhe, e acima de tudo no momento que ele escolhe para transferir o pensamento para o papel, Hopkins é um poeta barroco.

Elizabeth Bishop.

A admiração de Elizabeth Bishop pela poesia de Gerard Manley Hopkins se deve ao caráter excepcional de algumas das técnicas empregadas pelo poeta que conferiram maior flexibilidade aos seus versos e que contribuíram para o esclarecimento de importantes questões relacionadas à atividade poética, tais como: “[...] por que um poeta é tão diferente dos outros; por que dois poetas, utilizando exatamente os mesmos metros e vocabulários semelhantes, produzem efeitos tão diversos; por que alguns poemas parecem estáticos e outros dinâmicos” (BISHOP, 2014, p. 330).

De acordo com Bishop, o termo *timing* se mostra pertinente para a compreensão de determinados aspectos da poesia que ainda não haviam sido explorados de maneira elucidativa e apropriada pelos críticos, em especial os aspectos expressos nos questionamentos mencionados há pouco em relação às diferenças entre os poetas e à suposta estabilidade ou dinamicidade presente nos poemas. Com base no conceito de *timing* da poesia, é possível compreender de que modo as técnicas *sprung rhythm* e *rove over*, utilizadas por Hopkins, atribuíram movimento e fluidez aos seus versos e influenciaram a escrita poética de Elizabeth Bishop, a qual se mostra herdeira das modificações sofridas por estas técnicas ao longo do tempo.

No ensaio “Gerard Manley Hopkins: apontamentos sobre o *timing* em sua poesia”, publicado no ano de 1934, Elizabeth Bishop apresenta importantes considerações a respeito da originalidade do poeta inglês ao articular as inovações promovidas por este sobre os procedimentos de composição poética com a essência e necessidades gerais da poesia. Segundo a autora de *North & South*, a poesia se trata de movimento. Este, por sua vez, se justifica a partir do fato de que a arte poética “[...] –trata-se de desencadear, deter, sincronizar e repetir a movimentação da mente de acordo com sistemas ordenados –, parece razoável admitir-se que de algum modo a sua disciplina envolve um método de *timing*, talvez até comparável ao que é utilizado em ações propriamente ditas” (BISHOP, 2014, p. 330).

Vale acrescentar que os tais sistemas ordenados correspondem à sintaxe da língua e, conseqüentemente, às implicações que resultam da confluência entre a movimentação da mente e a tradução de sua atividade em versos, tendo em vista os limites do idioma e as possibilidades de transcendê-los a partir de combinações entre as palavras que sejam capazes de gerar o efeito de harmonização. Elizabeth Bishop entende essa harmonia como exemplo da funcionalidade do próprio *timing* em poesia ao associá-lo com a sua significação mais geral:

O significado mais geral de *timing*, tal como o termo se aplica a qualquer atividade física, é o de coordenação: a manipulação correta do tempo, a curta duração que cada etapa de uma ação deve ter para que o todo atinja a perfeição. E o tempo que leva cada parte de uma ação é decidido em função tanto do tempo do todo quando dos tempos das partes que vêm antes e depois. (Isso parece um tanto complexo, mas creio que fica claro se imaginarmos por um momento uma equipe de remadores numa iole, e se pensarmos no número enorme de pequenos movimentos individuais referentes a cada remada, a cada remador e ao barco como um todo). A série toda em conjunto cria um *ritmo*, o qual por sua vez possibilita que a série se repita vez após vez –talvez com variações, uma vez estabelecido. O mesmo se dá na poesia: as sílabas, as palavras, sua duração absoluta e relativa ao valor semântico criam conjuntamente um ritmo, que continua a fluir sobre elas. E se todos esses elementos nos parecem estar em harmonia, amalgamar-se de algum modo estranho, então o *timing* está correto (BISHOP, 2014, p. 331).

Em se tratando dos poemas “The map”, “The imaginary iceberg”, “The fish” e “The unbeliever” é lícito afirmar que o *timing* se sustenta exemplarmente, sobretudo no que diz respeito às suas singularidades, as quais são responsáveis por atribuir maior flexibilidade aos versos poéticos. Uma destas singularidades consiste em “[...] permitir a ocorrência de irregularidades mecânicas sem que seja perturbada a sensação única de *timing* correto do poema” (BISHOP, 2014, p. 331), visto que “[...] –a duração do sentido e do som desempenham papéis quase iguais, a meu ver [...]” (BISHOP, 2014, p. 331). De

acordo com Elizabeth Bishop, o sentido se trata justamente dessa singularidade atribuída ao *timing* que provoca determinadas irregularidades no eixo formal do poema, o que contribui para promover determinados reajustes entre a forma e a expressão, de maneira que a primeira seja submetida à segunda. Como exemplo disso, pode-se citar a configuração dos versos do poema “The imaginary iceberg”, a qual não se constitui a partir de um “[...] metro monótono e regular” (BISHOP, 2014, p. 331).

A propósito, a monotonia e a regularidade são alvos de crítica neste poema bishopiano em razão do fato de que a poeta não acreditava que as regras tradicionais de composição fossem capazes de assegurar “[...] um bom *timing*” (BISHOP, 2014, p. 331). Na realidade, pode-se considerar que em Elizabeth Bishop a excelência do *timing* da poesia parece advir da fluidez e abertura conferidas pela licença poética que relativiza o rigor da forma ao submetê-la às sutilezas da expressão. Daí a importância da metáfora *brumble bush* (metáfora do espinheiro) para se compreender a poesia bishopiana, bem como as características que a aproximam da poesia original e *in motion* de Gerard Manley Hopkins.

Por meio desta metáfora inusitada, é possível considerar que o espinheiro se trata de uma imagem metafórica acerca dos poemas que se dispunham a acomodar uma variedade de observações sobre os objetos contemplados e que também pareciam estar em constante movimento (LONGENBACH, 1997). Aqui, a ideia de movimento se relaciona ao senso eliótico de compreensão e percepção indeterminadas dos fenômenos e à flexibilização dos recursos oferecidos pela retórica. O ensaio de Elizabeth Bishop demonstra uma consideração similar, porém acrescenta a ideia de que também se pode pensar a metáfora do espinheiro como uma imagem que alude à impossibilidade de se categorizar e, conseqüentemente, de se conformar a sua própria poesia em um estilo padronizado. Os versos elípticos da poeta de *North & South* pretendem ser tão indomáveis quanto os ramos dos espinheiros, uma vez que estes parecem representar “[...] Bishop’s effort to ‘set free’ the boundaries’ of her poems⁹⁴ (LONGENBACH, 1997, p. 26).

Entretanto, é importante esclarecer que a busca de Elizabeth Bishop por libertar seus poemas de supostas fronteiras representadas pelas regras das formas fixas e pelos limites impostos pelo próprio idioma não pressupõe a rejeição das lições de retórica, mas a flexibilização destas a partir da tríade formada pelos seguintes elementos: *auditory*, *temporal* e *process* (LONGENBACH, 1997, p. 26). Estes, por seu turno, não prefiguram

⁹⁴ Tradução nossa: “O esforço de Bishop para libertar as fronteiras de seus poemas”.

na poesia praticada por Marianne Moore, de modo que esta, ao se aproximar mais da visualidade e da objetividade, se distancia do movimento e da fluidez que caracterizam os versos dinâmicos e reticentes de Elizabeth Bishop. Essa diferença entre as duas poetisas parece decorrer do fato de que "[...] while Moore's poems transform description into a structural principle, Bishop's turn the process of describing into a structural principle"⁹⁵ (LONGENBACH, 1997, p. 25). Nota-se, com isso, a distância que há entre a descrição e o processo de descrever, de modo que este se distingue daquele em razão de seu caráter dinâmico, fluido e contínuo. Todavia, é importante salientar que esses atributos referentes ao processo de descrever não se sustentam apenas a partir da subjetividade que permeia o eu lírico dos poemas bishopianos, o qual se relaciona de maneira íntima e afetiva com as paisagens, seres e objetos contemplados. Outro elemento que também se mostra pertinente à caracterização da sonoridade da poesia de Elizabeth Bishop, bem como ao seu caráter compartilhável, temporal e processual (JARELL apud LONGENBACH, 1997), é a flexibilidade conferida pelos resquícios da influência exercida pelo *sprung rhythm* sobre alguns dos poemas bishopianos, o qual apresenta as seguintes nuances:

Sua característica mais evidente é o fato de que sempre se considera que o acento cai na primeira sílaba do pé, o qual pode ser monossilábico ou pode conter uma, duas ou três sílabas fracas –até mesmo um número maior, para obter efeitos especiais. [...] No ritmo normal, estamos acostumados com variações tais como pés invertidos, dáctilos etc., variações que, quando repetidas, proporcionam um efeito de contraponto –ou seja, o ritmo original continua a pulsar sob o ritmo a ele superposto. No *sprung rhythm*, o ritmo percebido corresponde ao do contraponto do ritmo normal –só que sem a presença de um ritmo original subjacente. Deve-se também acrescentar o pressuposto de que todos os pés têm igual comprimento ou força, sendo as desigualdades comuns na língua inglesa naturalmente compensadas por pausas ou acentos, de acordo com o sentido, ou a indicação. [...] creio eu, que a poesia baseada exclusivamente no *sprung rhythm*, ou numa combinação de *sprung rhythm* e ritmo normal, manifestará uma coordenação de espécie diversa –mantendo a base rítmica comum da poesia, mas com um aumento enorme de variações possíveis no estabelecimento desse ritmo (BISHOP, 2014, p. 332, ênfase no original).

Embora a poeta tenha afirmado em seu ensaio que não poderia “[...] entrar aqui numa explicação detalhada do *sprung rhythm* –tanto por ser um assunto complexo quanto por [...] não o compreender suficientemente [...]” (BISHOP, 2014, p. 331), a partir de alguns de seus poemas é possível identificar que ela não só compreendia satisfatoriamente essa técnica como também havia absorvido-a e, de certa forma, adaptado-a conforme as

⁹⁵ Tradução nossa: “[...] enquanto os poemas de Moore transformam a descrição em um princípio estrutural, Bishop, por sua vez, explora o processo de descrever dentro de um princípio estrutural”.

necessidades de seus versos. O ritmo saltado do *sprung rhythm* se faz presente nos versos iniciais do poema “The map” e contribui para que a alternância entre as sílabas átonas e tônicas gerem um efeito sonoro que remete ao ir e vir das ondas e, por consequência, ao ritmo oblíquo e hesitante das questões diretas e indiretas formuladas pelo eu lírico acerca dos limites fluidos entre o mar e o continente. Pode-se afirmar que o mesmo se identifica nos poemas “The imaginary iceberg”, “The fish” e, especialmente, em “The unbeliever”, conforme já foi brevemente comentado no primeiro capítulo deste trabalho quando se abordou a respeito das particularidades dos esquemas rítmicos presentes na poesia bishopiana.

A poeta de *North & South* compreende o *sprung rhythm* como “[...] uma elucidação do *timing* e uma prova de sua existência e excelência” (BISHOP, 2014, p. 333). O caráter de excelência atribuído ao *timing* parece advir justamente do efeito “mágico” que opera sobre as regras das formas fixas ao fazer com que sejam flexibilizadas e exploradas com leveza, embora esta seja apenas aparente. Ou, conforme a metáfora de Elizabeth Bishop, pode-se dizer que tal excelência deriva da conexão entre sentido e sílaba: “Aqui o *timing* e a sintonia entre sentido e sílaba são tão precisos que lembram os movimentos caprichosos de um acrobata impecável: caindo de modo gracioso e agarrando os tornozelos do parceiro, ele é capaz ainda de dar, em plena queda, mais uma volta e acrescentar um floreio, sem correr perigo e sem desfigurar a forma de seu voo” (BISHOP, 2014, p. 334). Tendo em vista o propósito de exemplificar como essa acrobacia ocorre na poesia de Hopkins graças à licença poética conferida pelo *sprung rhythm*, Elizabeth Bishop contrapõe os poemas “God’s Grandeur⁹⁶” (A grandeza de Deus) e “Windhover⁹⁷” (O falcão). A partir dessa contraposição, a poeta busca demonstrar as diferenças entre o poema híbrido, que combina o *sprung rhythm* com “[...] a batida rítmica comum da poesia” (BISHOP, 2014, p. 332), e o poema que realiza o uso exclusivo da técnica “ritmo saltado”.

“God’s Grandeur” se trata de um poema híbrido, enquanto “Windhover” se constitui plenamente a partir do *sprung rhythm*. De acordo com Bishop, embora a impressão de unicidade seja preservada em ambos os poemas, “[...] a diferença em movimento entre as duas citações é óbvia” (BISHOP, 2014, p. 333). A poeta procurou

⁹⁶ “The world is charged with the grandeur of God./ It will flame out, like shining from shook foil;/ It gathers to a greatness, like the ooze of oil/ Crushed. Why do men then now not reck his rod?” (HOPKINS, 2014, p. 332).

⁹⁷ “No wonder of it: sheer plod makes plough down sillion/ Shine, and blue-bleak embers, ah my dear,/ Fall, gall themselves, and gash gold-vermilion” (HOPKINS, 2014, p. 333).

demonstrar a configuração formal do movimento no poema “Windhover” por meio do seguinte diagrama: “[...] u/-u u u/-/-u/-u/-u/-u/-u/-u/-/-u u u/-/-u/-u/” (BISHOP, 2014, p. 333). Enquanto a vogal “u” representa uma sílaba átona, o sinal “-” indica uma sílaba acentuada e a barra (/) sinaliza a separação que há entre um pé e outro. Vale destacar que a alternância entre sílabas fortes e fracas promovida pelo *sprung rhythm* se mostra contributiva no sentido de possibilitar a fluidez almejada por Elizabeth Bishop em sua escrita poética em razão das seguintes implicações:

[...] e as inter-relações entre sílabas acentuadas e átonas criam uma textura mais cerrada no poema, pois elas apontam não apenas para um metro geral, e sim para outros pés específicos. Por exemplo, o pé –u u u, que ocorre no primeiro e no último verso do trecho citado. Os versos se pronunciam exatamente com aquele equilíbrio que denomino *timing*, e há mais ação compactada nos versos graças à utilização do *sprung rhythm* (BISHOP, 2014, p. 333, ênfase no original).

Pode-se considerar que a referência de Bishop aos “outros pés específicos” demonstra justamente uma das formas possíveis de se explorar o princípio modernista que pregou a respeito da divulgação de novas perspectivas na arte poética. Desse modo verifica-se não só a ampliação dos ângulos por meio dos quais se discute um tema, como também é possível ampliar as maneiras de se abordá-lo formalmente. Os versos aos quais Elizabeth Bishop alude no poema “Windhover” sinalizam, a partir da repetição de uma sílaba tônica seguida por três sílabas átonas, um padrão que se sobressai ao metro geral sem, no entanto, dele se desprender. Contudo, ao considerar a poesia de Elizabeth Bishop e a influência do *sprung rhythm* sobre a sua escrita, vale considerar que tal padrão não se apresenta apenas como uma ramificação do metro principal, uma vez que ele aponta para a ambiguidade por meio da qual Bishop explora o sentido daquilo que tematiza.

Sendo assim, a expressão elíptica, aberta e sugestiva se reflete em pequenos padrões silábicos no interior do metro principal, os quais remetem aos desvios e possibilidades ímpares por meios dos quais os fenômenos são abordados. Com isso, pode-se pensar que os pés específicos que cabem no interior de um metro original parecem aludir às diferentes abordagens e perspectivas de se registrar a experiência na poesia. A irregularidade formal que se instaura com naturalidade em moldes de ramificação no poema, além de revelar a posição crítica e flexível de Elizabeth Bishop diante da arte e da vida, confirma a natureza rizomática da poesia e da literatura americana:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é a aliança, unicamente aliança. [...] é a literatura americana, e já inglesa, que manifestaram este sentido rizomático, souberam mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo. Elas souberam fazer uma pragmática. É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATARI, 2000, p. 36 apud DUSSE, 2016, p. 180).

Essa associação metafórica entre o rizoma e a poesia se mostra pertinente para a compreensão da poesia de Elizabeth Bishop, especialmente no que diz respeito à coordenação do tempo, das ideias, do pensamento e das palavras em conformidade com o *timing*. Um exemplo acerca da sincronicidade que articula essa coordenação pode ser verificado a partir da “[...] combinação horizontal de cenas, recusando o continuum temporal ou a imposição de uma lógica excludente para os eventos e percepções, [que] desenha imagens rizomáticas” (DUSSE, 2016, p. 181). A combinação horizontal, por sua vez, pressupõe a suspensão de qualquer forma de hierarquia, o que parece justificar a harmonia que caracteriza a confluência entre elementos opostos na poesia bishopiana e, também, o destaque de pés menores na extensão do metro regular, de maneira que os primeiros se mostram tão importantes para o *timing* e movimento do poema quanto o segundo.

Como se vê, a técnica *sprung rhythm* se revela muito influente sobre a flexibilização das formas fixas realizada por Elizabeth Bishop em seus poemas e acentua o quanto a leitura e o estudo da poesia de Hopkins contribuiu para que a poeta se distinguisse no modernismo americano a partir de um estilo que promove uma releitura crítica e sensível da tradição. Além do *sprung rhythm*, a poesia bishopiana compartilha outras características inerentes à escrita poética de Hopkins, a saber: “O uso abundante de aliteração, repetição e rimas internas” (BISHOP, 2014, p. 334). Tais características podem ser identificadas nos poemas “The map”, “The imaginary iceberg”, “The fish” e “The unbeliever”, principalmente no poema “The map”, conforme já foi demonstrado a partir da análise dos pares sonoros formados por algumas rimas presentes na primeira estrofe. Segundo Bishop, embora essas características possam atribuir certa vulgaridade a alguns poetas como, por exemplo, a Algernon Charles Swinburne (1837-1909), quando se trata de Hopkins o risco de incorrer na vulgaridade é amenizado pela sutileza que advém da complexidade do *sprung rhythm*:

O abuso desses truques poéticos num metro comum muitas vezes leva à vulgaridade rítmica de boa parte da obra de [Algernon Charles] Swinburne; em Hopkins, tais recursos, por estarem muitas vezes associados a um *sprung rhythm* complexo, ganham sutileza, adquirindo vários tons e nuances de importância rítmica (BISHOP, 2014, p. 334).

Essa mesma sutileza está presente na poesia de Elizabeth Bishop, a qual não só desencadeia a reticência na constituição dos versos bishopianos, como também demonstra as peculiaridades de um outro elemento que influi sobre o primeiro aspecto do *timing*. Conforme mencionado no início deste capítulo, a coordenação do pensamento no discurso poético se trata do aspecto primário do *timing*, enquanto que o elemento sobre o qual Bishop comenta diz respeito à articulação da emoção na poesia. A respeito desta, vale dizer que desempenha um papel fundamental para “[...] levar o poema à perfeição como um todo, e não apenas com relação ao *timing*” (BISHOP, 2014, p. 334). Tal perfeição se torna viável a partir do equilíbrio e conexão que há entre a intensidade emocional de um poema e a profundidade da fonte emocional que o gerou. De acordo com Bishop,

Um poema é iniciado com certo volume de emoção, intelectualizada ou não, dependendo do poeta, e à medida que ele vai sendo escrito a partir dessa emoção, subtraído dela, o volume é reduzido –tal como a água tirada do fundo de um tanque reduz o nível de água na superfície. Em seguida, a meu ver, o volume original é preenchido de modo estranho, porém natural –com emoção despertada pelos versos ou estrofes que acabam de ser completados. Todo o processo é uma plenitude fluente e contínua, mantida em movimento pelo seu próprio peso, a combinação da emoção original com a emoção criada, cristalizada –definida pelo sr. T. S. Eliot como ‘aquele alívio intenso e transitório que advém no momento de conclusão e que é a principal satisfação proporcionada pelo trabalho criativo’. Por efeito dessa plenitude constante, cada parte serve como limite, guia e de certo modo modelo para cada parte subsequente, e o todo é pesado junto. (Isso talvez explique por que o verso final de um poema tantas vezes é o melhor; e também por que muitas vezes o verso final parece engenhoso e excessivo em relação ao resto do poema –ele foi composto separadamente, sem o peso natural da criação do resto do poema que vem antes dele.) (BISHOP, 2014, p. 335).

Essa declaração de Elizabeth Bishop também esclarece o porquê da metáfora *brumble bush* não poder ser compreendida como a suspensão das regras de composição do poema em benefício exclusivo da expressão, como se a função do poema consistisse em expressar os sentimentos genuínos do poeta. Em outras palavras, pode-se afirmar que o poema livre de fronteiras, tais como os arbustos extensos e volumosos dos espinheiros, não se trata daquele que abdica as regras, mas sim daquele que promove a articulação dosada e engenhosa entre forma e conteúdo, tendo o eu lírico como médium da emoção transmutada, e que também flexibiliza e adapta a primeira em prol do segundo.

Em suma, a emoção espontânea ou intelectualizada não é capaz de sustentar um poema. Ao contrário, ela pode servir de motivação para o poeta engendrar os seus versos em consonância com a coordenação geral das partes que compõem o poema, as quais também se articulam para fornecer a impressão de plenitude e verdade acerca de um conjunto de ideias “capturado” em pleno movimento, ou, conforme as palavras de Bishop, em pleno desenvolvimento. Tal conjunto, entretanto, corresponde a um outro sentido por meio do qual Elizabeth Bishop aborda o conceito de *timing*, o qual é considerado a partir da seguinte metáfora:

Um homem num tiro ao alvo apoia a arma no ombro e mira num alvo que se desloca contra um pano de fundo. Para atingi-lo, é necessário fazer pontaria não no alvo, e sim num ponto a uma certa distância à frente dele. Entre o ponto mirado e o alvo móvel pode haver um pequeno espaço, correspondente ao deslocamento do alvo no exato intervalo de tempo que a bala levará para chegar até ele. Se o homem calcular esse espaço com precisão, ele conseguirá acertar o alvo, e seu *timing* terá sido correto. Do mesmo modo, o poeta quer registrar no papel o seu poema, que lhe ocorre não como uma aparição súbita de um poema imóvel, e sim como uma ideia ou uma série de ideias a se deslocar, a se modificar (BISHOP, 2014, p. 336).

Acerca disso, vale ressaltar que a reflexão de Elizabeth Bishop sugere os possíveis reajustes aos quais as ideias mobilizadas para a gênese do poema são submetidas. Ademais, os reajustes e deslocamentos das ideias ilustrados a partir das figuras dramáticas do atirador e de seu alvo podem ser interpretados como uma metáfora perspicaz a respeito da mente pensando. Tal metáfora busca ilustrar a tensão que caracteriza a distância entre o poema considerado perfeito e completo e a mente consciente que tenta concebê-lo:

A divisão expressa pela imagem me parece exata —toda pessoa que ao menos tentou escrever um poema uma única vez por sentir que havia um poema em sua cabeça há de reconhecer que a comparação é verdadeira. O poema, único e perfeito, parece estar separado da mente consciente, esquivando-se dela de propósito, enquanto a mente consciente se aproxima dele com dificuldade, passo a passo. O processo tem certa semelhança com a situação corriqueira de nos esquecermos por um instante de um nome ou termo que parece ganhar vida e escapular de nosso cérebro enquanto tentamos capturá-lo. Admitindo-se que o poeta é capaz de capturar sua ideia, a imagem do tiro ao alvo deve ser mais complexa; o alvo está em movimento, e o atirador também está. O movimento de atirar não cessa; há que deter o alvo num ponto crítico desconhecido, quando seu senso de *timing* o determinar (BISHOP, 2014, p. 336).

É pertinente notar que essa busca da mente consciente pelo poema perfeito alude, de certa maneira, a uma questão explorada por Elizabeth Bishop ao longo de sua produção poética, a qual se trata dos desafios relacionados à criação artística. Em seus poemas de estreia, essa questão é abordada indiretamente a partir da imagem do oceano, o qual representa o limbo da criatividade estética e o acesso possível à verdade na poesia. No

entanto, esta não se apresenta sob os moldes da normatividade. Em Elizabeth Bishop, a verdade está associada à espontaneidade e à versão primeira do poema, as quais são valorizadas em razão do fato de que em tese estas não se mostram distorcidas pelo exercício regular do raciocínio que transparece no rigor da forma e, consequentemente, no engessamento da expressão. Contudo, sabe-se que a espontaneidade e a aparente plenitude da primeira versão de um poema são inapreensíveis. Na realidade, ambas constituem idealizações. A saída identificada por Bishop para transpor, ainda que simbolicamente, a impossibilidade de apreensão desses ideais está ancorada na poesia de Hopkins, o qual

[...] decidiu deter seus poemas, captá-los no papel, naquele ponto de seu desenvolvimento em que eles ainda estão incompletos, ainda próximos do primeiro grão de verdade ou apreensão que lhes deu origem. É comum afirmar que ele se baseia em grande parte nos poetas ‘metafísicos’ do século XVII – a extrema rapidez de suas ideias, sua intuição e, em grau menor, seus *conceits* – e creio que ele tem também laços muito estreitos com a prosa do mesmo período. A espécie de *timing* que visa apreender e preservar o movimento de uma ideia, com o objetivo de cristalizá-la quando ela ainda está em movimento, é a abordagem barroca em sua essência [...] (BISHOP, 2014, p. 337, ênfase no original).

As considerações de Elizabeth Bishop a respeito da poesia de Hopkins, sobretudo em relação à abordagem barroca identificada na busca por apreender uma ideia em movimento, se sustentam a partir do artigo crítico de M. W. Croll, denominado “The baroque style in prose”, o qual foi comentado por Bishop em seu ensaio com o propósito de melhor ilustrar “[...] algumas frases notáveis que, [...], poderiam se aplicar igualmente a Hopkins” (BISHOP, 2014, p. 337). As frases sobre as quais Elizabeth Bishop comenta se referem a um objetivo em particular compartilhado entre os prosadores barrocos, o qual consistia em:

[...] retratar não um pensamento, mas uma mente a pensar. [...] Eles sabiam que uma ideia separada do ato de vivenciá-la não é a mesma ideia que vivenciamos. O ardor de sua concepção na mente é um componente necessário de sua verdade; e a menos que se possa transmiti-la a outra mente numa forma semelhante àquela com que ela surgiu, ou bem ela já se transformou numa outra ideia ou bem já deixou de ser uma ideia, de ter qualquer presença que não a verbal. [...] Eles [...] deliberadamente escolhiam como momento de expressão aquele em que a ideia pela primeira vez se objetifica com clareza na mente, em que, por conseguinte, cada um de seus componentes ainda preserva sua própria ênfase peculiar e um vigor independente só seu – em suma, o momento em que a verdade ainda é *imaginada* (CROLL, 1929 apud BISHOP, 2014, p. 337, ênfase no original).

O interesse dos prosadores barrocos em registrar a verdade “imaginada” pode ser compreendido à luz da seguinte ponderação: “Dizia-se rotineiramente que no século XVII

que é próprio do homem amar o que admira, mas só admirar a verdade vestida, não a verdade nua” (TESAURO, 1670, p. 17 apud HANSEN, 2000, p. 332). Pode-se considerar que a “verdade vestida” se revela mais atraente do que a “verdade nua” em virtude de sua capacidade de transmutar o comum em extraordinário, e a simplicidade em engenhosidade. Além disso,

Acredita-se no século XVII que o intelecto humano é um espelho sempre idêntico a si mesmo e simultaneamente vário, que exprime imagens dos pensamentos das coisas postas à sua frente. Assim, o discurso interior do pensamento é entendido como um contexto ordenado de imagens chamadas *fantasmas*, que existem na mente antes da representação exterior; quando os fantasmas são exteriorizados, o discurso e outras formas são definidos como ordem de signos sensíveis copiados das imagens mentais como tipos do arquétipo (HANSEN, 2000, p. 322, ênfase no original).

E foi justamente a tentativa de empreender esse tipo de cópia que Elizabeth Bishop identificou na poesia de Hopkins, a qual, por sua vez, se faz notar a partir dos seguintes elementos:

[...] a obscuridade de seu pensamento, o fardo de sua ideia poética [que] parece ser pesado demais para ser levantado e dispersado em unidades capazes de voar por suas palavras; palavras e sentido entram em conflito, e as estrofes parecem fazer força contra o leitor, como uma mola que apertamos com a mão. Parece impossível pôr em movimento o material, dado seu estado caótico (BISHOP, 2014, p. 339).

Entretanto, a autora reconhece nas técnicas *sprung rhythm* e *rove over* (atravessados) a possibilidade de movimentar o material que circula nos poemas de Hopkins. A respeito da segunda técnica, Bishop declara que

[...] as fronteiras do poema são abertas, e o todo é afrouxado; o movimento é prolongado sem as paradas mais ou menos fortes que costuma haver no final dos versos. [...] o poema pode ganhar uma superfície fluida e detalhada, mais ou menos hesitante, leve, arrastada, pesada ou alada, dependendo da escolha feita por Hopkins (BISHOP, 2014, p. 338).

Na técnica *rove over*, “[...] a escansão prossegue sem interrupção de início, digamos, de uma estrofe até o final dela, e toda a estrofe é uma única sequência, ainda que escrita em forma de versos separados” (HOPKINS apud BISHOP, 2014, p. 338). A respeito disso, vale notar que a estrutura do poema “The fish” se mostra, de certa forma, como uma adaptação dessa técnica. Embora a escansão não seja contínua devido à irregularidade que caracteriza os metros que compõem o extenso monóstico, verifica-se que as fronteiras do poema são abertas e que as ideias profusas concebidas pela contemplação minuciosa e vibrante do eu lírico acerca de um peixe capturado são

movimentadas com leveza. O que Bishop fez foi preservar a essência da técnica e transferir a continuidade atribuída às sílabas às imagens e meditações que organizou em uma única estrofe com o propósito de gerar o efeito *continuum* da experiência.

A propósito, vale dizer que as técnicas *sprung rhythm* e *rove over* se mostram cruciais para a identificação da poesia de Hopkins e de Bishop com a metáfora do espinheiro, visto que a partir destas ambos os poetas conseguiram transpor os limites de padrões fixos de composição. Em se tratando da poesia barroca que serve de referência à Bishop para se refletir acerca do estilo de Hopkins, é lícito afirmar que a transposição de tais padrões atesta a mestria da arte barroca, a qual “[...] se manifesta melhor quando atua sobre massas pesadas e materiais resistentes; e da luta entre um padrão fixo e um enérgico movimento para a frente [...]” (CROLL, 1929 apud BISHOP, 2014, p. 339).

É essa tensão entre um padrão e o movimento empreendido para flexibilizá-lo que “[...] produz desproporções fortes e expressivas com que se deleita” (CROLL apud BISHOP, 2014, p. 339). Segundo T. S. Eliot, a poesia metafísica do século XVII se caracteriza justamente por essa tensão, a qual também se alimenta a partir da harmonia de dissonâncias e da busca dos poetas por “[...] encontrar equivalentes verbais para os mais variados estados da mente e dos afetos” (HANSEN, 2000, p. 324). Embora as desproporções, dissonâncias e diversidade sejam características associadas à poesia metafísica por críticos como M.W. Croll e T. S. Eliot, pode-se considerar que essa tríade também está presente na poesia de Elizabeth Bishop. Acrescenta-se ainda que essa mesma tríade reforça a pertinência da metáfora do espinheiro para se pensar a flexibilização de formas tradicionais de composição proposta por Hopkins e Bishop não como uma atitude de rebeldia, mas sim de criticidade diante dos modelos por meio dos quais a arte poética se realiza.

2.1 “The imaginary iceberg”: uma performance da mente pensando.

Nos poemas de Elizabeth Bishop, quase sempre é possível identificar a presença do ato contemplativo e de imagens poéticas inusitadas que se mostram como recursos oportunos à manifestação da categoria estética do sublime. A título de exemplificação, pode-se mencionar o poema “The Imaginary Iceberg”. Neste poema, o ato contemplativo suscitado pelo aspecto monumental de um iceberg observado pelo eu lírico durante sua

viagem marítima se mostra como uma atividade favorável ao estabelecimento da imaginação como alicerce do discurso poético durante o processo criativo.

De acordo com o estudo formulado pelo teórico Gaston Bachelard (2005), cabe à imaginação libertar o homem das impressões motivadas pelo contato superficial com as primeiras imagens e, também, com as convenções históricas, sociais e culturais que as acompanham. Conforme essa perspectiva, o autor ressalta que o homem verdadeiramente livre é aquele que se liberta, por meio do caráter flexível e dinâmico da imaginação, da condição supostamente invariável da realidade. Ademais, pode-se considerar que mesmo a realidade empírica tende a apresentar limitações, sobretudo no que diz respeito à relação entre o homem e a arte. Em outras palavras, a atividade artística só é possível em razão da percepção sensível do homem sobre a vida, a qual se realiza a partir do esforço do sujeito para transcender a percepção imanente dos fenômenos do mundo.

Entretanto é importante esclarecer que no caso do poema “The Imaginary Iceberg”, a imaginação não se trata apenas de um recurso utilizado com o propósito de “libertar” o iceberg da maneira usual em que costuma ser percebido ou apreciado. O que interessa neste poema é a sugestão que se apresenta por meio do significado ambivalente do adjetivo “imaginary”. Pode-se dizer que tal adjetivo referencia, pelo menos à primeira vista, duas ideias. A primeira delas aponta para o efeito de maravilhamento que o iceberg causa sobre o eu lírico, de maneira que o termo “imaginário” comunica o universo dos sonhos, incluindo sua atmosfera de encanto e, também, de irreabilidade.

A respeito disso, nota-se que a cor branca é amplamente explorada pelo eu lírico nas três estrofes que compõem o poema. De acordo com a tradição dos estudos simbólicos, a brancura está diretamente associada à ideia de atemporalidade. É curioso notar que o sentido de “atemporal”, além de denotar o caráter flexível do universo onírico em relação ao espaço e ao tempo, também sugere a busca do artista por projetar o seu nome e a sua obra na posteridade. Como poderá ser visto mais adiante, o iceberg se apresenta como objeto oportuno para a realização de tal projeto; sobretudo porque reuni em si elementos que remetem ao magnífico e ao atemporal.

Quanto à segunda ideia, pode-se afirmar que a palavra “imaginary” também sinaliza a própria discursividade poética. Com o título “O iceberg imaginário”, a poeta parece chamar a atenção do leitor para o fato de que o objeto contemplado no poema não é autêntico. Desse modo, verifica-se que o título acusa a si mesmo ao sugerir a artificialidade do objeto e da linguagem. Além de ser um traço estilístico da poesia do século XX, a autorreferência atua como espécie de artil para gerar a impressão de que o

poema se constrói ao mesmo tempo que a percepção do leitor. Essa estratégia se mostra contributiva no sentido de tornar a apreensão do poema mais imediata, de maneira que as imagens alegóricas construídas em consonância com o tempo da leitura imprimem maior fascínio no espírito de quem lê.

E é justamente em razão dessa linguagem autorreferente que uma terceira possibilidade interpretativa para o adjetivo “imaginary” se revela. Após a leitura do poema é possível identificar que as imagens desenvolvidas ao longo de cada uma das três estrofes, além de ressaltarem os aspectos colossais e fascinantes do iceberg, também contribuem para desafiar a imaginação do eu lírico e do leitor diante da aura sublime do objeto contemplado.

Como as percepções do leitor se constroem concomitantemente às descrições realizadas pelo eu lírico, aquele se vê obrigado a partilhar das preferências e impressões deste, conforme pode ser verificado na primeira estrofe do poema:

We'd rather have the iceberg than the ship,
Although it meant the end of travel.
Although it stood stock-still like cloudy rock
and all sea were moving marble.
We'd have the iceberg than the ship;
we'd rather own this breathing plain of snow.
Though the ship's sails were laid upon the sea
as the snow lies undissolved upon the water⁹⁸

(BISHOP, 2012, p.93).

Percebe-se, a partir da repetição do pronome pessoal “nós”, essa correspondência de expectativas entre o eu lírico e o leitor em relação ao iceberg. E vale considerar que tal interlocução desperta curiosidade por duas razões. Em primeiro lugar, a referência ao pronome “nós” se revela ambígua. É possível que tal ambiguidade se deva ao fato de o pronome em questão parecer se referir tanto à tripulação do navio quanto à entidade representada pelo leitor. Por outro lado, essa interlocução demonstra o rigor da

⁹⁸ Tradução: “O iceberg nos atrai mais que o navio, /mesmo acabando com a viagem. /Mesmo pairando imóvel, nuvem pétrea, /e o mar um mármore revolto. /O iceberg nos atrai mais que o navio: /queremos esse chão vivo de neve, /mesmo com as velas tombadas do navio /qual neve indissoluta sobre a água. /Ó calmo campo flutuante, /sabes que um iceberg dorme em ti, e em breve /vai despertar e talvez pastar na tua neve?” (BISHOP, 2012, p. 95).

preferência do eu lírico e supostamente do leitor pelo desfecho trágico que poderia ocorrer caso o desejo de ambos se consolidasse. O próprio eu lírico revela ter consciência acerca desse desfecho, conforme consta nos seguintes versos: “We’d rather have the iceberg than the ship, /although it meant the end of travel”.

Além de sugerir uma suposta colisão entre o navio e o iceberg, tais versos referenciam uma das principais características da estética do sublime que consiste em agradar à imaginação por meio da contemplação de algo que inspira o sentimento de ameaça.

rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, *nuvens carregadas no céu*, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, *o ilimitado oceano revolto*, uma alta queda-d’água de um rio poderoso etc., tornam a nossa *capacidade de resistência de uma pequenez insignificante* em comparação com o seu poder. [...] Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza (1995, p. 107).

Embora o iceberg se mostre naturalmente ameaçador, ele também se apresenta como um elemento fascinante ao eu lírico, sobretudo por causa de sua proporção colossal. Contudo, é importante assinalar que esse fascínio não é gratuito. Em outras palavras, pode-se afirmar que o iceberg fascina o eu lírico justamente por desafiar a sua imaginação. E é por meio desta que o poema se constitui de maneira emblemática e epifânica, o que torna a sua fruição desafiadora. Aliás, o emblema se mostra como um elemento característico da epifania no contexto da modernidade em razão de que

[...] as epifanias são ambivalentes por tentarem reconciliar a dimensão privada com a dimensão pública. Os textos parecem obscuros e incompletos porque a situação comunicativa é desequilibrada: falta aos leitores o conhecimento partilhado e a informação contextual necessários para preencher as lacunas do não-dito. Os esboços são, portanto, formalmente projetados como que para sugerir que estamos nos imiscuindo em pensamentos e acontecimentos privados, como espectadores passivos de fragmentos (NATALI, 2018, p. 02).

Observa-se ainda na primeira estrofe a natureza inusitada dos atributos conferidos ao iceberg e ao mar como, por exemplo, as seguintes expressões adjetivas: pedra de nuvem, planície de neve que respira e moção de mármore. A imagem do iceberg como pedra de nuvem sugere espécie de condensação dos elementos que remetem à transcendência em virtude de sua grandeza e efemeridade, o que pode ser notado a partir

do caráter etéreo da nuvem. Ao ser traduzida por intermédio da imagem da pedra, identifica-se que a ideia de condensação se mostra como um recurso que busca apreender ou “congelar” o momento de observação do objeto que desperta disposição para o sublime. É curioso notar que por meio dessa intencionalidade criativa uma analogia perspicaz é estabelecida entre o gelo e o poema. Da mesma forma que o gelo proporciona a contenção instantânea da beleza, mas também da ameaça representada pelo iceberg, o poema tenta conter o fascínio, a grandeza e a aura sublime inspirados pelo momento exato da percepção.

A mesma relação analógica é estabelecida por meio da expressão “moção de mármore”. Esta expressão se trata, na realidade, de um paradoxo. A palavra “moção”, por exemplo, significa movimento, propulsão. Por outro lado, a palavra “mármore” remete à ideia de estabilidade, dureza e concretude. A natureza do mar é fluída, ao passo que a natureza do mármore é sólida. No entanto, é justamente a partir da combinação desses elementos díspares que a imagem da contenção se constitui. Enquanto o fluxo do mar estiver bloqueado pela superfície de gelo, o iceberg permanecerá intacto e solene. E por se tratar de uma permanência provisória, é necessário “conter” por instantes a materialização do magnífico, do transcendente.

Vale assinalar ainda que o caráter híbrido da água faz com que esta se apresente como força criadora e destruidora ao mesmo tempo. A mesma água que forma o iceberg é responsável por sua desmaterialização, de maneira que esse processo também se passa com a palavra. Sendo assim, pode-se inferir que a mesma palavra que demonstra potencial criativo e performático também é a palavra que dá lugar a não criação ou ao disforme. Em síntese, a palavra compartilha do mesmo hibridismo da água e cabe ao poeta dominar o fluxo que dela provém para dar forma às suas potencialidades artísticas.

Ainda de acordo com essa concepção, pode-se afirmar que o iceberg se revela como uma alegoria bem construída acerca dos percursos e desafios associados à atividade poética, sobretudo porque congrega em si imagens que expressam o exercício empreendido por Bishop para capturar o essencial e registrá-lo de maneira orgânica e vivaz. As ideias de organicidade e vivacidade, por sua vez, em se tratando de Elizabeth Bishop, estão ligadas à concepção de movimento na poética bishopiana: “[...] movimento é a percepção de deslocamento no espaço e no tempo, uma operação que leva à transformação das imagens e do pensamento expressos no poema e pode ser percebida pelo leitor como elemento que impulsiona o projeto estético da poeta” (MAESO, 2018, p. 14).

Sobre o atributo “planície de neve que respira”, pode-se afirmar que esta expressão também aponta para a efemeridade do iceberg ao comparar o seu alvor com o alvor das velas do navio. Enquanto o alvor do iceberg remete à ideia de organicidade, confirmada pelo verbo respirar, a brancura associada às velas da embarcação é apresentada com artificialidade. E embora as velas sejam menos efêmeras do que o iceberg, conforme pode ser atestado nos seguintes versos: “we’d rather have the iceberg than the ship; /though the ship’s sails were laid upon the sea /as the snow lies undissolved upon the water”, o eu lírico prefere a este. Tal preferência assinala que quanto maior for a vulnerabilidade do objeto contemplado, maior será o seu valor sobre tudo aquilo que se mostra de maneira sólida.

A solidez e a imponência do navio não são nada quando comparados ao iceberg, como pode ser visto nos versos da segunda estrofe do poema:

This is a scene a sailor’d give his eyes for.
This ship’s ignored. The iceberg rises
and sinks again; its glassy pinnacles
correct elliptics into the sky⁹⁹

(BISHOP, 2012, p. 93).

A oscilação do iceberg no mar e sua “arquitetura” natural colabora para que ele seja descrito de forma espetacular. Os pináculos de vidro erigidos ao céu remetem à sua própria monumentalidade, visto que o iceberg se apresenta como o seu próprio limite. Tal condição reforça ainda mais a superioridade do iceberg sobre o navio. Ademais, é possível perceber que o caráter monumental do iceberg também referencia a monumentalidade do próprio poema.

A configuração do poema “The Imaginary Iceberg” chama a atenção pela distribuição e desenvolvimento do conteúdo em cada uma das três estrofes. A primeira estrofe, por exemplo, seria a ponta do iceberg. Já as duas últimas estrofes seriam as camadas mais profundas deste corpo de gelo. Ao contrário do que ocorre no poema “The Fish”, a perspectiva em destaque no poema “The Imaginary Iceberg” parte do macro para

⁹⁹ Tradução: “Esta cena uma marujo daria os olhos /pra ver. Esquece-se o navio. O iceberg /sobe e desce; seus píncaros de vidro /corrigem elípticas no céu” (BISHOP, 2012, p. 95).

o micro. Com base nessa estrutura e perspectiva, a poeta pretende instaurar uma reflexão a respeito da criação artística, a qual se dá em diferentes níveis.

As duas primeiras estrofes, por exemplo, apresentam imagens mais superficiais do iceberg, mesmo a segunda sendo um pouco mais detalhada do que a primeira. Quanto à terceira estrofe, esta revela uma perspectiva mais aprofundada do iceberg. Os versos iniciais desta estrofe, diferentemente dos anteriores, descrevem o iceberg de dentro para fora:

This iceberg cuts its facets from within
Like jewelry from a grave
It saves itself perpetually and adorns
Only itself, perhaps the snows
wich so surprise us lying on the sea¹⁰⁰

(BISHOP, 2012, p.93-94).

O iceberg que lapida suas faces de dentro para fora, como se estas fossem joias preciosas em resguardo num sarcófago, metaforiza a experiência do homem com o conceito de “anmut”, isto é, com a graciosidade avivada por meio da emanção do ideal ou por meio da forma de uma beleza efêmera. Dado isso, pode-se considerar que o iceberg também está associado à beleza e à alma. Embora se trate de uma beleza destrutiva e desafiadora à imaginação, o iceberg parece comunicar a ideia de que são apenas em frágeis e breves momentos que o homem pode perceber a vida através do espírito. A seguir, os versos finais da última estrofe expressam essa ideia:

Good-bye, we say, good-bye, the ship steers off.
Where waves give in to one another's waves
and clouds run in warmer sky.
Icebergs behoove the soul
(booth being self-made from elements least visible)

¹⁰⁰ Tradução: “É por dentro que o iceberg se faceta. /Tal como joias numa tumba /ele se salva para sempre, e dorna /só a si, talvez também as neves /que nos assombram tanto sobre o mar” (BISHOP, 2012, p. 95-96).

To see them so: fleshed, fair, erected indivisible¹⁰¹

(BISHOP, 2012, p. 94).

Assim como o iceberg, o poema também deseja ser visto como um elemento corpóreo, puro, ereto e indivisível. Vale dizer que a estética do sublime confere estes atributos ao poema “The Imaginary Iceberg”, especialmente porque o iceberg é observado como o objeto por meio do qual a verdade transcendente se manifesta. Entretanto, é necessário ressaltar que o acesso a tal verdade dura pouco. O que realmente permanece por mais tempo é a impressão do efeito de fascínio e arrebatamento no espírito do eu lírico. O movimento das ondas que se sucedem com o avanço do navio sobre as águas, assim como o deslocamento das nuvens no céu, indicam o distanciamento do navio em relação ao iceberg e à ideia de volubilidade dos fenômenos. Pois assim como as ondas e nuvens que se movem e desintegram, o iceberg também irá se desfazer. Nota-se que as nuvens que passeiam no céu aquecido simbolizam o degelo, sendo este o destino inexorável do iceberg. Em síntese, pode-se concluir que as nuvens que pastam no céu também irão pastar sobre as águas.

Entretanto, o poema se revela como a entidade responsável por preservar a experiência sublime vivenciada pelo eu lírico a partir da observação do iceberg. Embora a desmaterialização do iceberg seja inevitável, sua monumentalidade e beleza permanecerão enquanto discurso poético. Ao contrário da “nuvem pétrea” ou do “chão vivo de neve que respira”, o poema persistirá como a tentativa ideal de condensação do indizível, do inexprimível. Sendo assim, pode-se concluir que a atmosfera de atemporalidade e a projeção de si mesmo na posteridade foram conquistadas pelo poema “The Imaginary Iceberg”; o qual comunica de forma sutil a mensagem de que o evento sublime pode ser inexprimível e efêmero. Entretanto, o seu efeito pode perdurar por meio do triunfo simbólico da palavra poética sobre as contingências nas quais os fenômenos do mundo se circunscrevem.

2.2 A expressão da subjetividade bishopiana em “The fish”.

Embora se mostre de forma aparentemente despretensiosa e simples, após a realização de uma leitura atenta, nota-se que “The Fish” se trata, na verdade, de um poema

¹⁰¹ Tradução: “Adeus, adeus, dizemos, e o navio /segue viagem, e as ondas se sucedem, /e as nuvens buscam um céu mais quente. /O iceberg seduz a alma / (pois os dois se inventam do quase invisível) /a vê-lo assim: concreto, ereto, indivisível” (BISHOP, 2012, p. 96).

magistral que expressa a autêntica subjetividade poética de Elizabeth Bishop diante dos modelos de composição artística caros ao contexto histórico-cultural no qual ela estreou literariamente.

Nesse poema, a autenticidade da poeta se faz sentir mais pelo que oculta do que por aquilo que revela a respeito de um peixe recém-capturado. As circunstâncias que resultaram em tal captura são ignoradas; o que importa é a perspectiva singular a partir da qual as impressões do eu lírico sobre o peixe foram tecidas.

Simbolicamente, o peixe costuma ser associado às ideias de força, coragem e resistência. No entanto, é curioso perceber que no poema de Elizabeth Bishop este aparece revestido por um novo significado, o qual parece, à primeira vista, contradizer a sua simbologia primária. Conforme pode ser verificado na primeira estrofe do poema, o peixe se revela de maneira fascinante e resignada ao eu lírico, visto que não apresentou resistências após ter sido capturado:

I caught a tremendous fish
and held him beside the boat
half out of water, with my hook
fast in a corner of his mouth.
He didn't fight.
He hadn't fought at all.
He hung a grunting weight,
battered and venerable
*and homely*¹⁰²

(BISHOP, 2012, p. 171).

Os adjetivos “battered”, “venerable” e “homely” se opõem às ideias de força, coragem e resistência. Por outro lado, a resignação do peixe logo após a captura, ainda que não faça justiça a tais simbologias, o torna digno de respeito e estima. É possível dizer que o aspecto venerável conferido ao peixe, por meio da resignação, se revela como a

¹⁰² “Peguei um tremendo peixe /e o segurei junto ao barco, /metade den’ d’ água, o anzol /fincado no canto da boca. /Ele não se debateu. /Nem tentou se safar. /Pesado de doer a mão, /arranhado, venerando, e feio” (BISHOP, 2012, p. 174).

circunstância responsável por ter motivado a admiração do eu lírico pelo “tremendous fish”.

Na medida em que o lírico se dispõe a analisar a aparência do peixe a partir de uma perspectiva metonímica, também é possível verificar o desenvolvimento de uma metamorfose engendrada pelo eu lírico sobre o seu objeto de contemplação por meio da meditação e da abstração. Enquanto a primeira atua como causa, recurso utilizado com o propósito de gerar o efeito de apresentação imediata da percepção¹⁰³, a segunda, por seu turno, se mostra como efeito desse recurso, a qual resulta na plasmação do peixe em arco-íris.

A própria configuração do poema se mostra a serviço de tal recurso. Os versos organizados em uma única e extensa estrofe, intercalados por travessões e vírgulas, contribuem para evitar interrupções e, conseqüentemente, para preservar o fluxo meditativo no qual a descrição minuciosa do eu lírico sobre o peixe se dá, bem como a atenção do leitor sobre as imagens criadas acerca do objeto contemplado à luz de uma sensibilidade estética que se institui por meio de uma perspectiva metonímica da realidade, a qual comunica a ideia de que a experiência de um evento sublime pode ser motivada por lugares e elementos aparentemente inesperados e improváveis à nossa imaginação. Dessa forma, o eu lírico tem a possibilidade de compartilhar as suas impressões e surpresas junto de quem lê o poema, tornando, assim, a percepção imediata da metamorfose do peixe mais autêntica. Na realidade, o leitor se mostra mais do que um interlocutor em potencial. O leitor é, acima de tudo, testemunha da experiência transcendente promovida pelo olhar centrado e sensível do eu lírico sobre o animal.

Com base nos versos a seguir, pode-se verificar algumas das imagens que o eu lírico apresenta a respeito do peixe, tendo como parâmetro uma relação de correspondência entre a anatomia do animal e os elementos que configuram o universo de referência do eu lírico:

[...] Here and there
his brown skin hung in strips
like ancient wallpaper,

¹⁰³ Conforme assinalado por Octavio Paz no capítulo “Imagem”, que compõe a obra *O arco e a lira* (1982), tal efeito é alcançado por intermédio da imagem poética, a qual “[...] reproduz o momento da percepção e obriga o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido [como se fosse a primeira vez]. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, acorda, recria. Ou, como dizia Antônio Machado: não representa, apresenta. Recria e revive a nossa experiência do real” (1982, p. 133).

and its patterns of darker brown
 was like wallpaper:
 shapes like full-blow roses
 stained and last through age.
 He was speckled with barnacles,
 fine rosetes of lime,
 and infested
 with tiny white sea-lice,
 and underneath two or three
 rags of green weed hung down¹⁰⁴

(BISHOP, 2012, p. 171).

Percebe-se, então, que a pele marrom do peixe corresponde a um papel de parede velho e desbotado. As cracas, por sua vez, correspondem a rosetas de cal. Contudo, vale salientar que as correspondências não param por aí, assim como os elementos em relação de correspondência não são ocasionais:

[...]
 I thought of the coarse white flesh
 packed in like feathers,
 the big bones and the little bones,
 the dramatic reds and blacks
 of his shiny entrails,
 and the *pink swim-bladder*
like a big peony.
 I looked into his eyes
 wich were far larger than mine
 but shallower, and yellowed,
 the irises backed and packed
with tarnished tinfoil

¹⁰⁴ Tradução: “A pele pendia em tiras /pardacentas, feito a papel de parede: /formas de rosas abertas /manchadas, difusas com a idade. /Estava todo coberto de cracas, /finas rosetas calcárias, /e infestado /de pontos brancos de parasitas, /e andrajos de algas verdes /grudavam-se no seu ventre” (BISHOP, 2012, p. 174).

seen through the lenses
of old scratched isinglass.
 [...]
 Like medals with their ribbons
 frayed and wavering,
a five-haired beard of wisdom
 trailing from his aching jaw¹⁰⁵

(BISHOP, 2012, p. 173, ênfase acrescentada).

Os versos acima demonstram novas associações curiosas acerca dos componentes que formam a imagem do peixe. Nota-se agora a relação entre a bexiga do peixe com a peônia; entre sua carne branca/grosseira e as plumas; entre a esclerótica de seus olhos e o papel alumínio; entre as íris do peixe e a mica —espécie de mineral brilhante —e, por fim, entre os cinco fios de pesca e as medalhas, sendo que estas também se correspondem com os cinco fios de uma barba sábia.

Conforme foi dito anteriormente, os elementos colocados em relação de correspondência não são ocasionais. Verifica-se que grande parte dos elementos destacados pelo eu lírico durante a descrição anatômica do peixe possui a cor branca, tais como: os piolhos do mar, a carne grosseira de seu ventre, as cracas, a esclerótica e o próprio globo ocular. Em relação aos três últimos, a presença da cor branca se faz notar por vias indiretas. As cracas, por exemplo, são comparadas a rosetas de cal, enquanto a esclerótica é associada ao material luminoso e refratário do papel alumínio. A respeito do globo ocular, pode-se dizer que a cor branca surge da comparação que o eu lírico estabelece entre as íris do peixe e a mica, sendo esta um mineral brilhante que ao refratar a luz do sol é capaz de projetar as sete cores do arco-íris.

Verifica-se, desse modo, que o eu lírico, ao associar determinadas partes do corpo do peixe a elementos destituídos de cor ou a elementos refratários como, por exemplo, o papel alumínio e a mica, faz com que o peixe seja convertido no próprio espectro solar que resulta na formação do fenômeno multicolorido. A opacidade e o desbotamento

¹⁰⁵ Tradução: “[...] Eu pensei na carne branca, /que se abria como penas, /espinhas grossas e finas, /tons vivos, preto e vermelho, /das vísceras reluzentes, /e a bexiga natatória, /como uma peônia rosa. /Olhei-o nos olhos, /muito maiores que os meus, /mas mais rasos, amarelos, /com um fundo de papel /de alumínio manchado, visto através de velhas /lentes de mica arranhadas. [...] Como medalhas com fitas, /desfiadas, tremulantes, /barba austera, só cinco fios, /naquele queixo sofrido” (BISHOP, 2012, p. 176).

assinalados pelo eu lírico em referência às escamas do peixe, assim como a comparação destas com um papel de parede velho (devido à passagem do tempo) atuam como artifícios para reavivar não só as cores do peixe, mas também a percepção do eu lírico sobre ele. E é justamente a ausência de cores vívidas que contribui para que o peixe congregate em si todas as condições necessárias para ser transfigurado em arco-íris.

I stared and stared
and victory filled up
from the pool of bilge
where oil had spread a rainbow
around the rusted engine
to the bailer rusted orange,
the sun-cracked thwarts,
the oarlocks on their strings,
the gunnels –until everything
was rainbow, rainbow, rainbow.
And I let the fish go¹⁰⁶

(BISHOP, 2012, p. 173).

Conforme pode ser constatado na última estrofe do poema, exposta acima, a concentração do eu lírico sobre cada detalhe do peixe o absorveu de maneira tão intensa que ele não se deu conta de que a “vitória” estava em vias de escapar. A essa altura, o eu lírico já havia abstraído completamente a figura do peixe, de modo que as impressões de surpresa e fascínio, antes restritas ao animal, foram emprestadas ao motor do barco, ao balde enferrujado e, por último, ao banco de remar “rachado pelo sol”.

Observa-se que o barco, assim como os seus elementos, compartilha do mesmo aspecto envelhecido e maltratado do peixe. Essa correspondência é resultado da tríade formada pelos seguintes elementos: sol, água e ferrugem. O sol possui uma natureza ambígua, pois ao mesmo tempo que a sua luz se revela como a matriz das sete cores do

¹⁰⁶ Tradução: “Eu olhava, eu olhava, /e a vitória ia enchendo /o barquinho alugado, desde a poça d’água no fundo /com seu arco-íris de óleo /contornando o motor ferrugento, /e o balde rubro de ferrugem, /os bancos rachados de sol, /as forquetas dos remos, /as bordaduras –tudo era /arco-íris, de fora a fora! /E deixei o peixe ir embora” (BISHOP, 2012, p. 176).

arco-íris, também se comporta como a ação responsável por desencadear, junto d'água, o processo de desgaste e de enferrujamento. Contudo, no poema “The Fish”, a ferrugem, que também representa a ideia de desbotamento, semelhante às escamas do peixe, se mostra suscetível a refratar as cores avivadas no animal por meio da descrição criativa e subjetiva do eu lírico, permitindo que a embarcação e o peixe se tornem um só.

A partir dos versos “The irises backed and packed with tarnished tinfoil” e “where oil had spread a rainbow”, identifica-se como a correlação entre a esclerótica oleosa do peixe com o óleo do motor do barco contribuiu para que essa junção fosse possível. Por meio dessa correlação, percebe-se a passagem do micro ao macro, bem como a transferência das impressões do eu lírico sobre o peixe para os componentes da embarcação. Em outras palavras, o eu lírico imprimiu a sua afetação interior, inspirada pela excentricidade do peixe, ao mundo exterior; de modo que ele se pôs a enxergar o arco-íris em tudo ao seu redor: “Until everything was rainbow, rainbow, rainbow”.

Com base nessas considerações, também é oportuno assinalar que a transfiguração do peixe em arco-íris pode ser encarada como uma alegoria sobre os percalços da atividade poética, a qual se configura a partir da fuga do peixe. Inicialmente, por meio da primeira estrofe do poema, tem-se a ideia de um eu lírico fascinado pela resignação de um peixe recém capturado. Ao transferir essa aparente resignação para o momento em que a intenção poética se revela ao poeta, é possível estabelecer uma relação de correspondência entre ambas. De acordo com o filósofo Jean-François-Lyotard, em sua obra *O inumano: Reflexões sobre o tempo*,

E mesmo quando inscritos sobre a folha de papel ou a tela continuam a dizer outra coisa diferente do que queriam ter dito, pois são mais velhos que a intenção atual, sobrecarregados de utilizações, ou seja, ligados a outras palavras, frases, nuances, timbres. Não existe perfeição na atividade criativa, o que ocorre é a aproximação do que se quer fazer e realizar de maneira mais ou menos certa. Pois há vazios no pensamento e sofrimento. O trabalho bem feito, pretendido pelo artista, é adquirido com a desobstrução do corpo e do espírito. Tal desobstrução não consegue sem sofrimento. [...] O sofrimento é resultado do seguinte fato: nós pensamos o que já antes foi pensado, o que já está inscrito, e na enorme dificuldade em mantê-lo afastado ou em retomá-lo sob outra forma, para que o que ainda não foi pensado possa chegar e inscrever-se aquilo que o deva ser (LYOTARD, 1997, p. 26).

De acordo com essa perspectiva, pode-se considerar que o peixe referencia a intenção criativa. Ocorre ao poeta se encantar diante de uma ideia, ou de se entusiasmar com a expectativa de traduzir o indizível, de conceber claramente a intenção primeira. Entretanto, conforme assinalado por Lyotard, há uma distância significativa entre o que se quer dizer e o que se diz. Dessa maneira é possível compreender o peixe como metáfora

da palavra poética, visto que esta também simboliza força, coragem e resistência, sobretudo da parte do poeta para lapidá-la e fazer com que ela transcenda os limites do idioma.

Por outro lado, a mesma palavra ou intenção criativa que se mostra de maneira fascinante, acessível e resignada às vontades do poeta também se revela como desilusão. Quando o poeta acredita ter se apropriado plenamente da palavra ou de seu projeto artístico, logo se depara com a fuga de ambos em razão dos “vazios do pensamento” e da arbitrariedade dos signos linguísticos.

No poema “The Fish”, a captura e a fuga são representadas pelo comportamento do peixe e por suas características. Conforme foi mencionado no início desta análise, embora os adjetivos “battered”, “venerable” e “homely” não correspondam de imediato à simbologia original do peixe, eles expressam o momento exato da ludibriação. O peixe se mostrou ao eu lírico de maneira diferente da qual realmente é, justamente para fascinar e tornar a sua fuga mais simples, tal como as palavras procedem em relação ao poeta.

Ao longo do poema há indícios de que o peixe iria fugir, conforme pode ser verificado nos seguintes versos:

and then I saw
that from his lower lip
-if you could call it a lip-
grim, wet, and weaponlike,
hung five old pieces of fish-line
or four and a wire leader
with the swivel still attached,
with all their five big hooks
grow firmly in his mouth.
A green line, frayed at the end
where he broke it, two heavier lines,
and a fine black thread
still crimped from the strain and snap
when he it broke and he got away¹⁰⁷

¹⁰⁷ Tradução: “Admirei o rosto grave, /o mecanismo da mandíbula, /e então percebi, pendurados /do lábio inferior –se ‘lábio’ é mesmo a palavra- /úmido, ameaçador, /cinco velhas linhas de pescar, /ou quatro e um

(BISHOP, 2012, p. 172-173, ênfase acrescentada).

A presença dos “cinco velhos pedaços de pesca” revela uma luta anterior travada entre o peixe e o anzol, e também o triunfo do primeiro sobre o segundo. De certa forma, essa luta também referencia os percalços da atividade poética e a resistência da palavra em deixar-se dominar plenamente pelo poeta. Tal imagem acerca da força do peixe demonstra, ainda, que a intenção poética está sempre suscetível a fugas. Os versos que referenciam os cinco fios de barba sábia do peixe confirmam essa ideia, uma vez que esta alude à astúcia do peixe sobre o eu lírico, ou da palavra sobre o poeta: “[...] a five-haired beard of wisdom / trailing from his aching jaw” (BISHOP, 2012, p.172).

O verso final do poema, “And I let the fish go”, também confirma essa máxima e sugere que a fuga sutil do peixe metaforiza o encanto que a palavra exerce sobre nós. No entanto, é por meio do encanto e da graça que inspiram, que as palavras criam os subterfúgios necessários para escaparem. O que permanece, de fato, é o efeito de fascínio que elas imprimem no momento da contemplação de uma ideia ou de um objeto. Ao deixar-se extasiar pelo colorido do arco-íris, suscitado a partir da transferência das impressões visuais acerca da anatomia do peixe para os componentes da embarcação, o eu lírico permitiu que o peixe escapasse. É nesse momento que o animal, antes vencido, venerável e humilde se desfaz da resignação aparente para retornar à sua verdadeira significação e identidade, sendo estas representadas pela força, coragem e resistência.

Sem dúvidas, “The Fish” se trata de um poema sofisticado a partir do qual questões relacionadas à criação artística e à poeticidade são abordadas de maneira crítica e elevada. O peixe que transcende a sua própria condição, além de desafiar a imaginação do eu lírico e do leitor, referencia a linguagem sublime como um modo possível de se transcender a distância que há entre a realidade empírica e a realidade vivenciada pela imaginação. Com a distância atenuada entre ambas, o poeta tem a oportunidade de empregar a sua criatividade de duas maneiras: retomar o “pensado” sob outra forma, de modo que se pareça inovador, ou atribuir forma ao “impensado”, conforme a colocação de Jean-François Lyotard. O impensado seria equivalente ao “novo” suscitado, não só por meio da imaginação, mas também por meio da interligação das palavras, das articulações

guia de arame /ainda com o girador, /e cinco anzóis grandes /cravados fundo na boca. /Uma linha verde, esgarçada /onde partiu, duas mais grossas /e um fino fio preto, torcido /pela tensão antes do instante /em que ele escapou” (BISHOP, 2012, p. 176).

singulares promovidas entre palavras e ideias aparentemente antagônicas, da transgressão da lógica dominante e da organização da sintaxe.

Em vista disso, pode-se afirmar que “The Fish” é um poema cuja inovação se justifica a partir das novas formas de percepção atribuídas ao peixe e ao arco-íris. Ao retomar esses signos por meio dos recursos da meditação e da abstração, Elizabeth Bishop problematizou as angústias vivenciadas por artistas diante dos percalços da atividade poética. E embora questões associadas à expressão pertençam a uma ampla tradição representada por inúmeros poetas, Elizabeth Bishop conseguiu atualizar e ressignificar esteticamente algumas dessas questões por meio de sua imaginação criativa e afetiva, a qual se revela como uma das principais características de sua poesia fluida, original e imagética.

**CAPÍTULO 3: NUVEM, PILARES DE MÁRMORE, PÁSSARO DOURADO E
GAIVOTA: ALEGORIAS RETICENTES DO EU POÉTICO EM “THE
UNBELIEVER”.**

Elizabeth Bishop –swan boat or/Amazon steamer? Neither: a Dream Boat. /Among topheavy wrecks, she stays afloat. /Mine’s this White hank waving from the shore/ -In lieu of the requested ‘essay’. (Faute De pire, if I may say so. Less is more.¹⁰⁸)

(James Merrill)

At first, the reticence in her poetry gave the illusion of aloofness. To some critics, her poems seemed merely ‘perfect’, miniaturist and precious.¹⁰⁹

(Lloyd Schwartz)

One is offered such oracular statements all the time, but often misses them, gets lazy about writing them out in detail, or the meaning refuses to stay put.¹¹⁰

(Elizabeth Bishop)

Consciente acerca das crenças culturais associadas às representações do poeta na sociedade, Elizabeth Bishop problematizou no poema “The Unbeliever” alguns dos principais lugares comuns atribuídos à poesia e, também, ao artista. Neste poema, em particular, a autora de *North and South* resgata o mito da torre de marfim e do gênio incompreendido com o propósito de refletir a respeito de determinadas crenças idealizantes que envolvem a atividade poética, bem como a sua repercussão na sociedade.

Tendo em vista essas considerações, é possível pensar que o título do poema bishopiano se apresenta como espécie de epíteto do poeta moderno; o qual é retratado de

¹⁰⁸ Tradução nossa: “Elizabeth Bishop –barco cisne ou/ um navio vaporizado? Nenhum dos dois: um barco sonho./ Entre os destroços mais pesados, ela permanece à tona. / O meu é este medalhão branco acenando da costa/ em vez do ‘ensaio’ solicitado. (Na falta de algo pior, se assim posso dizer. Menos é mais.)

¹⁰⁹ Tradução nossa: “A princípio, a reticência de seus poemas deu a ilusão de indiferença. Para alguns críticos, seus poemas pareciam meramente perfeitos, ‘miniaturistas’ e preciosos”.

¹¹⁰ Tradução nossa: “A pessoa recebe tais declarações oraculares o tempo todo, mas geralmente as perde e fica com preguiça de escrevê-las em detalhes, ou o significado se recusa a permanecer estático”.

maneira descrente em relação ao lugar que ocupa socialmente, bem como em relação às contribuições que de fato pode conferir a esse lugar, e também a respeito dos limites referentes à própria arte. Além disso, pode-se considerar que a partir da associação estabelecida por Elizabeth Bishop entre o poeta moderno e a figura do peregrino é comunicada a ideia de que o poeta seria um peregrino descrente acerca de sua própria jornada na terra, sobretudo porque demonstra ter consciência acerca das limitações presentes nos artifícios que constituem a linguagem poética. Também vale dizer que aos desafios relacionados à linguagem poética são somados à indisposição e resistência da sociedade para compreender e recepcionar o poeta de maneira prestigiada.

A relação entre o poeta e o peregrino confirma-se a partir do recurso da intertextualidade, o qual pode ser identificado na epígrafe que abre o poema. Nesta epígrafe consta um trecho retirado da obra *O Peregrino* (1678), do escritor e pregador cristão John Bunyan (1628-1688), que diz o seguinte: “He sleeps on the top of a mast”. Sobre este trecho é importante assinalar que se trata de uma passagem extraída do livro de Provérbios (23:24), a qual condena a falta de desvelo dos cristãos que dormitam ao invés de se dedicarem ao culto do Senhor e à vigília de seus próprios caminhos para não caírem em tentação.

Ainda se mostra pertinente considerar que de acordo com Paulo Henriques Britto (2012), a epígrafe que precede o poema “The unbeliever” não teria sido extraída da obra mais famosa de John Bunyan, *The pilgrim’s progress* (O Peregrino), mas sim “[...] de um escrito bem menos conhecido, *The life and death of Mr. Badman*” (BRITTO, 2012, p. 467). Contudo, em consulta à obra “O peregrino”, foi possível identificar, logo na terceira seção e com ligeiras modificações, a inscrição do trecho que constitui a epígrafe de “The unbeliever”, o que não inviabiliza de modo algum a análise proposta no terceiro capítulo deste trabalho. O referido trecho aparece da seguinte forma: “[...] Christian then seeing them lie in this case, went to them, if peradventure he might awake them, and cried: ‘You are like them that sleep on the top of a mast, for the Death sea is under you, a gulf that hath no bottom¹¹¹’”(BUNYAN, 2023).

Embora haja alterações no eixo sintático da referida frase, os sentidos de admoestação e ameaça, explorados por Bishop em seu poema, permanecem. Percebe-se, sobretudo a partir da análise do verso final de “The unbeliever”: “I must not fall. /The

¹¹¹ Tradução nossa: “Cristo, então, vendo-os deitados neste caso, foi até eles como se porventura pudesse acordá-los, e exclamou: ‘Vocês são como eles que dormem no topo de um mastro, pois o mar da morte está a baixo de vocês, um abismo que não tem fim’”.

spangled sea below wants me to fall. /It is hard as diamonds; it wants to destroy us all¹¹²” (BISHOP, 2012, p. 128) que este dialoga com a sentença “for the Death sea is under you”, de Bunyan. Com isso, pode-se inferir que independentemente de qual obra do pregador inglês Elizabeth Bishop referencie por meio de sua epígrafe, ela conhecia suficientemente bem a ambas para, ainda que de forma inconsciente, promover um diálogo entre elas. Ao que parece “The unbeliever” repercute esse duplo diálogo, com o adendo de que, na presente pesquisa, sugere-se que o diálogo maior ocorre entre o poema de Bishop e a obra “O peregrino”.

Ao empregar, mesmo com algumas alterações, essa passagem bíblica no terceiro capítulo de sua obra, John Bunyan atualiza o caráter admoestante que ela apresenta com o propósito de reforçar a atitude resiliente que os cristãos precisam demonstrar diante das tribulações que enfrentam por seguirem fielmente os ensinamentos bíblicos. Desse modo, a vigília é considerada uma estratégia astuciosa e necessária àqueles que assumiram o compromisso de trilhar uma jornada espiritual irrepreensível e com um final recompensador.

A partir do diálogo entre a epígrafe do poema “The Unbeliever” e a obra *O Peregrino*, de John Bunyan, percebe-se a perspicácia de Elizabeth Bishop no que diz respeito à correlação parcial entre o poeta e o cristão, visto que ambos necessitam se mostrar resistentes diante dos desafios e adversidades com as quais se deparam. Pode-se considerar ainda que tanto um quanto o outro se dedica a ideais ignorados ou até mesmo desprezados pela sociedade. No caso do poeta, por exemplo, nota-se que sua genialidade apresenta polaridades que influenciam a maneira como é percebido socialmente.

De um lado é possível constatar que a genialidade do poeta assinala sua superioridade em relação aos homens considerados comuns, posto que detém uma sabedoria que o conecta a uma perspectiva transcendente de se compreender a existência e de desfrutá-la. Por outro lado, também é válido dizer que a mesma genialidade que atua como um traço distintivo do poeta em comparação à urbe contribui para que ele sofra com a rejeição e incompreensão social. A sabedoria e a sensibilidade que permitem ao poeta transcender a mediocridade das vivências cotidianas também o afastam do pragmatismo das relações humanas, tornando-o alheio aos eventos triviais que ocorrem ao seu redor e isolado dos homens de seu tempo. De acordo com Eliot, na obra *A essência da poesia* (1972), o poeta genial é compreendido como aquele que

¹¹² Tradução: “‘Não posso cair. /O mar cintilante quer me ver cair, / é duro como diamante; ele nos quer destruir’”(BISHOP, 2012, p. 130).

[...] ao expressar o que os outros sentem, ele está também modificando o sentimento, tornando-o mais consciente: está fazendo com que as pessoas percebam melhor o que sentem, ensinando-lhes, portanto, algo a respeito de si mesmas. Mas ele não é apenas uma pessoa mais consciente do que os outros; é, também, individualmente diferente das outras pessoas, e também dos outros poetas, e pode fazer com que seus leitores compartilhem conscientemente novas sensações ainda não vivenciadas. Essa é a diferença entre o escritor meramente excêntrico ou louco e o poeta genuíno. O primeiro pode ter sensações únicas mas não partilháveis, e, portanto, inúteis; o segundo descobre novas variações de sensibilidade que podem ser utilizadas por outros. E ao expressá-las ele está desenvolvendo e enriquecendo a língua que fala (p. 35).

Com base nessas considerações realizadas por Eliot (1972), nota-se que as incumbências atribuídas ao poeta são muitas. Entre todas as descrições apresentadas acerca do perfil atribuído ao poeta genial, faz-se necessário ressaltar o trecho que comenta acerca das “novas variações de sensibilidade”. A respeito do poema “The Unbeliever”, pode-se afirmar que Elizabeth Bishop promove variações desse tipo no que tange à forma como os percalços da atividade poética são retratados esteticamente, assim como a recepção social do poeta. A correlação parcial entre o poeta e o cristão é um demonstrativo desse exercício estético e sensível, de modo que a associação entre ambas as figuras revela uma nova maneira de se contemplar os conflitos relacionados à poesia.

A parcialidade existente entre o poeta e o cristão se deve ao fato de que na obra de John Bunyan, com a qual o poema “The Unbeliever” dialoga, a vigília se mostra imprescindível para o sucesso da jornada cristã. Entretanto, no poema de Elizabeth Bishop a vigília é substituída pelo sono profundo, pela cegueira e descrença do poeta em relação ao mundo e, também, em relação ao seu ofício. A tríade formada pelo sono, cegueira e descrença seria um modo de acesso ao espaço metafísico representado pelo mastro do navio, no qual o poeta dorme e sonha.

Vale salientar ainda que a partir do mastro do navio é possível identificar uma referência sutil à torre de marfim, a qual tradicionalmente designa um espaço distanciado das mazelas sociais e que abriga manifestações artísticas destituídas de utilidade imediata. A torre de marfim também é comumente associada a um espaço solitário onde os artistas se refugiam. Tendo em vista essas considerações, é válido presumir que por meio da epígrafe do poema “he sleeps on the top of a mast” o poeta se encontra em condenação. O sono enfatizado no lugar da vigília revela o poeta em uma situação de vulnerabilidade que contraria o sentido primário do versículo bíblico, que é o sentido da admoestação.

Com isso, percebe-se que diferentemente da jornada cristã, a jornada do poeta se realiza às cegas e sem fervor. O poeta moderno se mostra descrente quanto à palavra e ao

seu lugar na sociedade. Porém, é importante esclarecer que a sua descrença não deve ser compreendida como uma mera rebeldia. No poema de Elizabeth Bishop, a descrença atribuída ao poeta se justifica a partir da desconstrução da crença idealizante de que o espaço ocupado pelo artista seja destituído de conflitos e frustrações.

Elizabeth Bishop apresenta em seu poema uma torre de marfim que se assemelha muito pouco ao monte parnaso, lugar onde músicos e poetas se reuniam para buscar inspiração, de acordo com a mitologia grega. Com isso, Bishop pretende demonstrar os equívocos relacionados ao espaço de alheamento e de criação ocupado pelo artista. Na realidade, esse espaço é marcado por angústias, obstáculos, dúvidas e limitações.

Por outro lado, vale acrescentar que o sentimento de descrença do poeta também se deve às incertezas que nutre acerca da função da poesia e dos requisitos que precisa atingir para transcender o convencional. Segundo Eliot,

[...] se quisermos encontrar a função social fundamental da poesia, devemos procurar primeiramente suas funções mais óbvias, as que se tem que cumprir em todo caso. A primeira, da qual, creio, podemos ter certeza, é a de dar prazer. Se me for perguntado que tipo de prazer, só poderei responder: o tipo de prazer que a poesia dá [...] Espero que todos concordem em que todo bom poeta, seja ele ou não um grande poeta, tem algo a dar além do prazer: pois, se fosse somente prazer, o próprio prazer não seria no maior grau. [...] há sempre a comunicação de alguma experiência familiar, ou a expressão de alguma coisa que sentimos mas para a qual não temos palavras, que amplia nossa conscientização ou apura nossa sensibilidade [...] Sem produzir esses dois efeitos [prazer e a comunicação de uma experiência nova], simplesmente não há poesia (1972, p.32).

Contudo, o que chama a atenção entre as funções mencionadas é a sensibilidade do poeta diante das dificuldades que “a comunicação de alguma experiência familiar” pode apresentar. No poema “The Unbeliever”, a problematização dessa sensibilidade pode ser identificada a partir das imagens formadas pelos seguintes grupos de palavras: asas, mar e ar de mármore; nuvem, gaivota, pássaro dourado, sono, cegueira e descrença. Com base nessas imagens, Elizabeth Bishop comunica a ideia de que não é fácil para o poeta explorar uma experiência familiar de modo inovador, sobretudo por causa dos desafios e limites impostos pela linguagem. Antes de o poeta ampliar a conscientização do leitor e apurar sua sensibilidade, é necessário que ele próprio se torne consciente e transcenda o que já foi explorado e, aparentemente, esgotado.

Logo na primeira estrofe do poema é possível notar a tensão que caracteriza, metaforicamente, o exercício de concentração e de alheamento do poeta para se conectar com a criatividade e, conseqüentemente, para comunicar uma experiência nova por meio de códigos já conhecidos (ELIOT, 1972):

He sleeps on the top of a mast
 with his eyes fast closed.
 The sails fall away below him
 like sheets of his bed,
 leaving out in the air of the night the sleeper's head¹¹³

(BISHOP, 2012, p. 127)

Além de repetir o trecho que compõe a epígrafe do poema, o primeiro verso sinaliza a localização curiosa da entidade que representa o poeta. O topo do mastro é retratado como um leito improvisado que aparenta oferecer pouca segurança, uma vez que a “cabeça de quem dorme” se encontra exposta ao ar noturno. E, como tal cabeça pertence ao poeta, é possível notar a tensão que envolve esse cenário insólito, a qual se intensifica ainda mais ao longo do poema devido à dramatização desenvolvida nos versos subsequentes.

Diferentemente dos poemas “The Map”, “The Imaginary Iceberg” e “The Fish”, o poema “The Unbeliever” se desenvolve na terceira pessoa do discurso. Ademais, o eu do poeta é analisado por duas personagens excêntricas: a nuvem e a gaivota. Os comentários realizados por essas personagens em relação ao poeta contribuem para tornar o poema dramático. Nota-se que a dramatização se revela como um recurso necessário, visto que o poeta se encontra em sono profundo. Sendo assim, tudo o que o leitor apreende acerca da figura que dormita no topo do mastro é mediado pela perspectiva e impressões da nuvem e da gaivota, cujas manifestações se confundem com o “eu” do poeta, representado pelo homem que dorme no mastro do navio, devido à exploração polissêmica do pronome “he”, o qual parece se referir de maneira simultânea à nuvem, à gaivota e ao poeta. Ademais, vale salientar que em Elizabeth Bishop mesmo a presença da terceira pessoa do discurso não anula a subjetividade e o protagonismo do eu poético, visto que “[...] Bishop's work offers a special example of how a writer can find, in the most social or communal aspects of language, the means of a vehemently personal identity¹¹⁴” (PINSK, 1983, p. 50).

¹¹³ Tradução: Ele dorme no alto de um mastro /com os olhos bem fechados. /As velas se abrem lá embaixo /como os lençóis de seu leito, /deixando a cabeça exposta à noite e ao relento” (BISHOP, 2012, p. 129).

¹¹⁴ Tradução nossa: “A obra de Bishop oferece um exemplo especial de como um escritor pode encontrar, nos aspectos mais comuns e sociais da linguagem, os meios de uma identidade veementemente pessoal”.

Essa identidade pessoal de que fala Pinsk (1983) pode ser compreendida como uma expressão alternativa ao termo “subjetividade” frequentemente aplicado em estudos sobre o eu na poesia de Elizabeth Bishop. Todavia, quando se fala em subjetividade bishopiana é preciso ir além das considerações acerca do modo especial de como a poeta vê o mundo ou como um índice da postura crítica e contestadora de Bishop em relação à tendência antissubjetivista que caracterizou parte da poesia praticada nas primeiras décadas do século XX. Segundo Pinsk, a subjetividade, ou melhor, o idioma do eu em Elizabeth Bishop, apresenta uma força intensa e sugestiva por meio da qual flui a seguinte reflexão: “It suggests that people are somewhat like islands in an infinite ocean; but, by saying precisely where one is in that ocean, it can be made more civil, as through a map of words¹¹⁵” (1983, p. 59).

Pode-se considerar, então, que o caráter subjetivo da poesia de Elizabeth Bishop se justifica, também, a partir da busca por conectar seres e realidades dispersas a fim de sinalizar sua existência e compartilhar a riqueza de sua singularidade. Além disso, a presença de um eu envolvido com as paisagens e objetos que observa, mesmo quando na primeira pessoa do plural, se apresenta como um artifício que viabiliza o compartilhamento do conhecimento de mundo da poeta, bem como do lugar que ela ocupa nele. Entretanto, este conhecimento nem sempre pode ser considerado uma dádiva em razão de ser paradoxalmente suportável para nenhum mortal. O eu “[...] invites us to share the poet’s knowledge of the world, and the poet’s place in it, with her, in the first person plural. But what knowledge it is – “bearable”, as she says, “to no mortal¹¹⁶” (PINSK, 1983, p. 59).

Nota-se, então, que o conhecimento da poeta pode se tratar de algo negativo e sensível a uma leitura da estética do sublime. Pois como é possível que algo seja suportável a nenhum mortal? Em verdade, sabe-se que essa sentença se trata de um paradoxo que inviabiliza o acesso dos leitores ao conhecimento pleno da poeta, inclusive ao dela mesma em relação à sua própria forma de conhecer e de categorizar o mundo em uma linguagem sensível que apresenta a sua própria lógica, posto que Bishop é tão mortal quanto os seus leitores. Ademais, o encontro entre o verbo “ser” (it is) e o advérbio de

¹¹⁵ Tradução nossa: “Sugere que as pessoas são como ilhas em um oceano infinito; mas, ao dizer precisamente onde se está naquele oceano, pode-se tornar mais civilizado, como por meio de um mapa de palavras”.

¹¹⁶ Tradução nossa: “[...] nos convida a compartilhar o conhecimento da poeta sobre o mundo, e o lugar da poeta nele, com ela, na primeira pessoa do plural. Mas que conhecimento é esse – ‘suportável’, como ela diz, ‘para nenhum mortal’”.

negação “nenhum” (no) faz exatamente com que a ideia da suportabilidade seja anulada. “Ser” e “nenhum” remetem ao absoluto em dois lugares distintos: o da presença e o da ausência. No poema “The unbeliever”, as alegorias reticentes do eu poético são justamente geradas a partir da oscilação entre esses dois lugares, ou, entre o ser e o não ser. Os conhecimentos comunicados entre as personas deste poema (homem que dormita no mastro do navio, nuvem e gaivota) não são suportáveis, o que justifica a ausência de clareza nas imagens por meio das quais eles são sugeridos. Do mesmo modo, a ideia da mortalidade também não se trata de matéria suportável, o que se torna ainda mais evidente nos versos finais do poema. Mas em se tratando ainda dos primeiros versos de “The unbeliever”, faz-se necessário comentar alguns aspectos que contribuem para gerar essa atmosfera negativa, nebulosa e “suportável para nenhum mortal”.

Entre esses aspectos, vale comentar o efeito provocado pela sonoridade estabelecida entre as palavras “mast”, “bed” e “head”. A disposição dessas palavras na estrofe gera espécie de eco, o qual sugere a amplitude e o isolamento do lugar ocupado pelo poeta. Estar no topo do mastro também significa estar rodeado pelo vazio e solidão, os quais, de certa forma, se mostram necessários ao poeta genial no momento da criação poética. Em relação às quatro estrofes subsequentes, a primeira estrofe é a única que apresenta uma combinação maior de rimas. A palavra “mast”, por exemplo, além de rimar com o substantivo “head”, que se encontra no final do último verso que compõe a estrofe, também rima internamente com a palavra “fast”, a qual antecede a última palavra do segundo verso. O curioso acerca dessa esquematização rítmica é que a partir da rima formada pelas palavras finais do primeiro e terceiro verso é gerado um padrão (com exceção da segunda estrofe) que se propaga nas três estrofes restantes, mas em posições diferentes. Ocorre que as rimas que deveriam se realizar entre o primeiro e o último verso de cada estrofe do poema acontecem apenas entre as palavras finais do penúltimo e último verso, sem qualquer variação ou rimas internas.

Por outro lado, após a leitura completa do poema, percebe-se que esse padrão de rimas formado entre as palavras finais do penúltimo e último verso são indispensáveis para gerar uma atmosfera de negação e resistência que caracteriza a mensagem comunicada pelo sonho do poeta, o qual foi revelado pela gaivota. Tal atmosfera se constitui a partir do recurso da anáfora, o qual pode ser identificado na repetição da palavra “fall” no final do quarto e quinto verso, e também a partir da rima estabelecida entre as palavras “fall” e “all”, conforme segue: “[...] The gull inquired into his

dream/wich was, ‘I must not fall. /The spangled sea below wants me to fall./ It is hard as Diamonds; it wants to destroy us all¹¹⁷’ (BISHOP, 2012, p. 128).

Como se vê, as rimas presentes no poema são imprescindíveis para a compreensão e fruição deste. Entretanto, antes de prosseguir com mais considerações a respeito dos aspectos sonoros do poema e de seu desfecho, é necessário retornar à segunda estrofe para analisar as imagens recorrentes que contribuem para o entendimento geral do poema bishopiano. Conforme já foi comentado, a primeira estrofe apresenta um cenário insólito no qual o poeta descansa no topo do mastro de um navio. A segunda estrofe, por sua vez, prossegue com uma pequena série de especulações acerca de como ele teria chegado ao mastro:

Asleep he was transported there,
asleep he curled
in a gilded ball on the mast’s top,
or climbed inside
a gilded bird, or blindly seated himself astride¹¹⁸

(BISHOP, 2012, p. 127).

Sobre esta estrofe é importante ressaltar dois aspectos: a “imagem do pássaro dourado” e o “adjetivo cego”. Embora algumas possibilidades tenham sido apresentadas acerca dos meios a partir dos quais o poeta teria sido conduzido até o mastro do navio, nenhuma delas foi confirmada. Desse modo, não se sabe se o poeta se colocou voluntariamente nesse lugar ou se ele teria sido transportado durante o sono. Independentemente do que tenha acontecido, é possível interpretar essa estrofe como uma forma de alegoria sobre o universo da criação artística, representado pelo pássaro dourado, e sobre o conhecimento inumano que o poeta genial e incompreendido detém:

De modo ainda mais geral, os pássaros simbolizam os estados espirituais, os anjos, **os estado superiores do ser**. Os numerosos pássaros azuis (Maeterlinck) da literatura chinesa dos Hans são fadas, imortais, mensageiros celestes. No ocidente como na Índia, os pássaros pousam – hierarquicamente – sobre os ramos da Árvore do mundo. Nos **Upanixades**, eles são dois: *um come o fruto da árvore, o outro olha sem comer*, símbolos respectivos da alma individual (**jivatma**) ativa e do Espírito universal (**Atma**),

¹¹⁷ Tradução: “A gaivota investigou-lhe o sonho, /que era assim: ‘Não posso cair. /O mar cintilante quer me ver cair. /É duro como diamante; ele nos quer destruir” (BISHOP, 2012, p. 130).

¹¹⁸ Tradução: “Dormindo foi levado ali, /dormindo enroudilhou-se /numa bola dourada no alto do mastro, /ou então se enfiou /numa ave dourada, ou nela, cego, montou” (BISHOP, 2012, p. 129).

que é conhecimento puro. Na realidade, não são distintos, e por isso são representados às vezes sob a forma de um único pássaro com duas cabeças. Principalmente no Islã, os pássaros são os símbolos dos anjos. *A linguagem dos pássaros* de que fala o **Corão** é dos anjos, o conhecimento espiritual. [...] A leveza do pássaro comporta, entretanto, como acontece frequentemente, um aspecto negativo. São João da Cruz vê nela o símbolo de *operações da imaginação*, leves, mas sobretudo instáveis, esvoaçando de lá para cá, sem método e sem sequência; o budismo chamaria de distração ou, pior ainda, de *divertimento* (CHEVALIER, 1994, p. 687, ênfase no original).

A dualidade atribuída à natureza transcendental do pássaro no dicionário de símbolos também está presente na perspectiva do folclore russo sobre esse mesmo animal, de maneira que este ou, mais especificamente o pássaro dourado, se trata de uma criatura que pode ser considerada tanto uma bênção quanto uma maldição devido à possibilidade de se apresentar como um porta voz de desgraças àquele que se coloca em seu encaixo. O mal augúrio associado ao pássaro dourado provém de sua lendária capacidade premonitória e, também, de sua atitude vingativa em relação aos humanos que não julga serem portadores de um caráter digno, confiável e honroso. Ademais, é importante destacar que o caráter visionário do pássaro dourado dialoga com o perfil profético comumente atribuído ao poeta. Porém, identifica-se que esse diálogo entre ambos é também de natureza ambivalente e perigosa. A vantagem que o poeta demonstra ter em relação aos demais homens nem sempre pode ser compreendida como uma bênção, visto que essa também pode se tratar de uma terrível maldição.

Assim também parece ocorrer à criação artística. É como se as palavras se apresentassem atraentes ao poeta tal como o pássaro dourado se mostra ao seu captor. No entanto, a atração exercida pelas palavras pode levar o poeta a incorrer em muitas armadilhas. E é a partir desse momento que o adjetivo “blindly” se destaca. Pode-se considerar que a cegueira, na realidade, assinala a clarividência do poeta. Por enxergar com os olhos do espírito, a vigília não se mostra oportuna a ele. Contudo, essa forma superior de enxergar não o isenta dos enganos que pode cometer, bem como do sentimento de ameaça que o alerta em relação ao perigo iminente premeditado por meio de uma sublimidade dúbia e astuciosa que provém do encanto exercido pelas palavras. A terceira estrofe exemplifica essa ideia:

“I am fouded on marble pillars”,
said a cloud. “I never more.
See the pillars there in the sea?”
Secure in introspection

he peers at the watery pillars of his reflection ¹¹⁹

(BISHOP, 2012, p. 127).

É importante ressaltar nesta estrofe a condição pela qual a nuvem se apresenta, sendo esta uma condição que contraria a sua natureza vaporosa e, conseqüentemente, efêmera. O que chama a atenção é o fato de a nuvem nunca se mover; é como se ela se tratasse de um gelo suspenso no ar. Outro dado instigante é a referência que essa nuvem faz em relação aos “pilares de mármore” que se encontram ao longo do mar. A partir de sua referência é possível verificar que seriam os tais pilares os responsáveis por sustentá-la, o que justificaria sua imobilidade.

Vale afirmar que os pilares de mármore, quando comparados aos “líquidos pilares” da reflexão do poeta, podem ser compreendidos como espécie de metáfora para os percalços da atividade poética. De acordo com essa perspectiva, é possível considerar a nuvem como o estado amorfo da poesia e o cenário impermeável, representado pelo mar de mármore e seus pilares, como o inconsciente que abriga o novo, o extraordinário. Entretanto, para que o novo seja acessado, é importante que o poeta antes molde essa nuvem. E é por meio dessa constatação acerca do esforço que o poeta necessita empreender para atribuir forma ao amorfo, que as palavras demonstram sua superioridade e astúcia.

E, nesse caso, a nuvem se mostra como portadora irônica do logro exercido pelas palavras sobre o poeta, especialmente quando contrapõe a “confiante introspecção” do poeta aos “líquidos pilares de sua reflexão”. Isto é: embora o poeta imagine ter triunfado sobre as palavras e/ou sobre uma ideia, na realidade ele é quem foi vencido. Sua líquida reflexão sugere uma vulnerabilidade e, ao mesmo tempo, uma resistência precária diante da impassibilidade das ideias e palavras que se recusam a adquirir forma poética e novos significados.

Além da nuvem, há a emblemática figura da gaivota. A atmosfera da criação poética é retratada de forma tão opressora no poema bishopiano, que a própria gaivota, símbolo da liberdade, se vê impedida de voar:

A gull had wings under his

¹¹⁹ Tradução: “‘Tenho pilares de mármore’, /disse uma nuvem. ‘Não me movo nunca. /Vê os pilares lá no mar?’/Ele, tranquilo, introspecto, /olha os pilares d’água de seu próprio reflexo” (BISHOP, 2012, p. 129).

and remarked that the air
 was “like marble”. He said “Up here
 I tower through the sky
 for the marble wings on my tower-top fly”¹²⁰ (BISHOP, 2012, p. 127)

Percebe-se, outra vez, que a materialidade resistente e impermeável do mármore foi incorporada por Elizabeth Bishop como modo de representar as ideias de obstáculo, impassibilidade e força de contenção da sublimidade. Dessa forma, verifica-se a presença de uma metáfora que desconstrói a crença de que a liberdade do artista seria o suficiente para capturar e desenvolver a disposição poética e criativa do espírito em relação aos objetos, lugares, experiências e paisagens.

Ainda a respeito da gaivota, vale assinalar que esta também é simbolicamente compreendida como espécie de mensageira entre o céu e a terra. No poema “The Unbeliever”, a ave cumpre esse papel ainda que de forma diferente. Pois ao invés de mediar alguma mensagem entre o céu e a terra, ela revela ao leitor o sonho do poeta, conforme segue:

But he sleeps on the top of his mast
 with his eyes closed tight.
 The gull inquired into his dream,
 wich was, “I must not fall.
 The spangled sea below wants me to fall.
 It is hard as Diamonds; it wants to destroy us all”¹²¹

(BISHOP, 2012, p. 127-128)

Por meio da revelação do sonho do poeta, é possível notar a atmosfera de negação e resistência reforçada pelo recurso da anáfora e, também, pela rima estabelecida entre as palavras “fall” e “all”, conforme já foi discutido anteriormente acerca da esquematização rítmica do poema. Todavia, pode-se considerar ainda que essa atmosfera também é reforçada pela caracterização maciça e destrutiva do mar.

¹²⁰ Tradução: “Uma gaivota com as asas /sob as dele comentou que o ar / ‘parecia mármore’. Disse ele: ‘Cá em cima /eu voo mais alto que o céu, /com as asas de mármore que a torre me deu” (BISHOP, 2012, p. 129).

¹²¹ Tradução: “Mas ele dorme no alto do seu mastro /com os olhos bem apertados. /A gaivota investigou-lhe o sonho, que era assim: “Não posso cair. /O mar cintilante quer me ver cair. /É duro como diamante; ele nos quer destruir” (BISHOP, 2012, p. 129-130).

Ironica e paradoxalmente o poeta se mostra vigilante em pleno sonho, o que destaca a sua autoconsciência e também a de seu ofício. Pode-se dizer que esse momento do poema representa o ápice da descrença do poeta, o qual reconhece no aspecto cintilante e atraente do mar a iminência de seu próprio aniquilamento. Com isso, Elizabeth Bishop propõe uma maneira mais crítica e consciente de se pensar o processo de criação poética, o qual nem sempre se mostra de modo amigável e conciliador entre o poeta e a ideia. Para além disso, pode-se considerar a possibilidade do poeta se mostrar descrente acerca da representação social de seu ofício, mais especificamente acerca da fruição de seus poemas.

A respeito disso, Eliot apresentou algumas considerações. No capítulo “A função social da poesia”, que compõe a obra *A essência da poesia*, o autor comenta sobre a possibilidade lamentável de que alguns países deixem de produzir e de ler poesia. Caso isso realmente aconteça, será em razão do começo de um “[...] declínio que implicaria o fato de que as pessoas em todos os lugares não seriam mais capazes de se expressar, e, consequentemente, de sentir as emoções de seres civilizados” (1972, p. 41).

Por ser retratado como uma figura à frente de seu tempo e que, justamente por isso, se mostra capaz de prever desolações e descompassos oriundos do embate entre a fruição da arte e a vida útil da sociedade moderna, é possível que o poeta pressinta essa ameaça e se sinta desolado, ou, até mesmo descrente quanto à influência genuína da poesia sobre o espírito dos homens alienados pelo trabalho e pelas contingências da vida cotidiana. Ainda de acordo com Eliot,

[...] é possível que o sentimento pela poesia e os sentimentos que são a matéria prima da poesia possam desaparecer em todos os lugares: o que poderia, talvez, ajudar a facilitar aquela unificação do mundo, que algumas pessoas consideram conveniente para o próprio benefício deste (1972, p. 42).

Pode-se dizer que mesmo de forma sutil, “The Unbeliever” se apresenta como um poema que alude a essas questões relacionadas à funcionalidade da poesia e à importância do poeta no que diz respeito à conscientização do público leitor acerca do idioma que fala e, também, acerca da expressão necessária das emoções para construir uma sensibilidade estética que, ao mesmo tempo, possa reafirmar e preservar a nossa humanidade. E embora apresente desafios, a poesia é uma forma de arte que contribui para a humanização de todos justamente por preferir, no lugar da unificação do mundo, a diversidade e a renovação constante da sensibilidade humana por meio dos diálogos infinitos e

surpreendentes que podem haver entre nações diferentes num jogo de alteridades que refletem umas às outras de maneira singular.

Também vale considerar que as angústias relacionadas aos limites da arte poética, que servem de mote para a criação de poemas autorreferentes, como o poema “The Unbeliever”, são igualmente formas de particularizar um idioma em relação a outro e de humanizar e conscientizar seus falantes a partir dos elementos que os contrastam, mas que também os enobrecem e possibilitam uma conexão mais profunda e honesta entre o poeta e o público que compartilha do mesmo idioma por meio do qual os seus versos se constituem. E ainda que essa conexão seja retratada de maneira descrente no poema “The Unbeliever”, ela é fundamental para que a poesia adquira maior valor¹²² e sobreviva à perda dos sentimentos que a materializam e que tornam as pessoas mais conscientes de si mesmas e, também, do outro.

É interessante notar como duas dimensões diferentes, porém complementares, interagem intimamente no poema “The Unbeliever”. As questões inerentes aos desafios enfrentados pelo eu poético, somatizadas às implicações da recepção da poesia na sociedade, atribuem ao poema uma atmosfera nebulosa e meditativa que insinua não só a impossibilidade de haver soluções definitivas para esses tópicos abordados, mas também a impossibilidade de promover a fruição plena e satisfatória do próprio poema. As alegorias por meio das quais os percalços da atividade poética são contemplados confirmam essa ideia e demonstram que na modernidade o poeta se revela consciente das limitações das representações, de maneira que as imagens poéticas não se mostram inteiras, legíveis e, por conseguinte, comunicadas às claramente.

Sendo assim, é possível considerar que tal consciência transparece na configuração abstrata da nuvem, dos pilares de mármore, do pássaro dourado e da gaivota em “The unbeliever”. Pode-se afirmar que essas imagens presentes no poema de Bishop exemplificam a concepção de Walter Benjamin (1984) acerca da alegoria moderna, a qual, por seu turno, não mais se baseia em códigos pré-estabelecidos em razão do fato de que, na modernidade, a expressão se mostra empenhada em representar uma realidade que, paradoxalmente, a desafia e transcende por conta da arbitrariedade e limitações da linguagem, no caso da poesia, e também em razão da perda de referenciais de mundo na

¹²² Segundo T. S. Eliot, “[...] a poesia difere de qualquer outra arte por ter para o povo da mesma raça e língua do poeta um valor que não tem para os outros. É bem verdade que até a música e a pintura têm uma característica local e racial, mas, evidentemente, as dificuldades de apreciação dessas artes, para um estrangeiro, são bem menores...” (1972, p. 33).

modernidade em decorrência da efemeridade que caracteriza a história e sua constituição fragmentária.

A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas (BENJAMIM, 1984, p. 200).

Ademais, vale assinalar que “[...] não se pode considerar de modo algum accidental essa relação do alegórico com o caráter fragmentário, amontoado e desordenado de um quarto de um mágico ou de um laboratório de alquimista [...]” (BENJAMIM, 1995, p. 210). Com isso, é possível afirmar que a ruína se apresenta como uma metáfora para o caráter fragmentário do alegórico que busca comunicar o universal por meio de um elemento particular. Essa fragmentação, por sua vez, parece advir da impossibilidade da alegoria de representar com clareza um fenômeno ou objeto em vista da pluralidade de sentidos que congrega em si e, também, por causa da separação entre o eterno e a história da salvação. Sobre a primeira circunstância, pode-se considerar que a variedade de significações presentes em uma alegoria parece derivar da apropriação que um determinado objeto faz do alegórico a partir da intervenção do alegorista:

Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas antológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria. *Ela é um esquema, e como um esquema um objeto do saber, mas o alegorista só pode ter certeza de não o perder quando o transforma em algo de fixo: ao mesmo tempo imagem fixa e signo com o poder de fixar* (BENJAMIM, 1984, p. 205-206, ênfase acrescentada).

Em relação à segunda circunstância, é lícito afirmar que

a própria história da Salvação contribuiu para a guinada da história em direção à natureza, que está na base da alegoria. [...] O ‘instante’ místico se converte no ‘agora’ atual; o simbólico se deforma no alegórico. O eterno é separado da história da Salvação, e o que sobra é uma imagem viva, acessível a todas as retificações do artista (BENJAMIM, 1984, p. 204-205).

Em outras palavras, entende-se também que a alegoria moderna é uma forma de representação fragmentária, própria da poesia na modernidade, cuja interpretação depende da imersão do leitor no universo de determinada obra poética: “As coisas são conjugadas segundo sua significação; a indiferença à sua existência as dispersa do novo”

(BENJAMIM, 1984, p. 210). Tal imersão se mostra contributiva no sentido de possibilitar a familiaridade do leitor com as imagens e motivos recorrentes na linguagem poética de determinado artista. Com isso, verifica-se que o próprio poeta é responsável por estabelecer as suas imagens e códigos, os quais imprimem originalidade e autonomia aos seus poemas ao se mostrarem dissociados de uma tradição mobilizada para justificá-los.

Em se tratando do poema “The unbeliever”, a nuvem que se move pesada no céu, assim como os pilares de mármore que se opõem à natureza líquida das reflexões do homem que dormita no mastro do navio, o pássaro dourado que se trata de uma especulação fantasiosa que relativiza a atmosfera rígida e fria que envolve o oceano, bem como a gaivota impedida de voar são imagens que significam apenas no interior do poema bishopiano, de modo que a junção entre elas forma uma metáfora fragmentária e negativa sobre os desafios da criação artística. Na fase de estreia de Elizabeth Bishop, a qual se caracteriza por demarcar as preocupações estéticas da poeta, o oceano, o mármore e o gelo são imagens reincidentes que tematizam justamente tais desafios e a tensão existente entre a forma e a expressão.

O próprio comentário analítico de Harold Bloom em uma introdução que redigiu sobre as características gerais da poesia de Elizabeth Bishop parece confirmar o caráter alegórico do poema “The unbeliever”. De acordo com o crítico,

In her early poem ‘The Ubeliever’, Elizabeth Bishop juxtaposed three poets (as I allegorize it), or else kinds of poets, in the figures of cloud, seagull, and unbeliever. The cloud is introspective, or even solipsistic: a William Wordsworth or Wallace Stevens. The gull is a visionary in a tower: a Shelley or Hart Crane. The unbeliever, dreaming catastrophe, is an Emily Dickinson or Elizabeth Bishop¹²³ (BLOOM, 2002, p. 11).

Pode-se considerar que a alegorização desses poetas modernos congrega diferentes vozes que expressam a pluralidade e, conseqüentemente, a complexidade do eu poético; o qual, em se tratando da poesia de Elizabeth Bishop, além de ser explorado a partir de personalidades consagradas na história da poesia em língua inglesa, aparece associado a seres fantásticos e marginalizados como se pode constatar, por exemplo, em

¹²³ Tradução nossa: “Em seu poema inicial ‘O descrente’, Elizabeth Bishop justapôs três poetas (como eu os alegorizo), ou outros tipos de poetas, nas figuras da nuvem, da gaivota e do descrente. A nuvem é introspectiva, ou ainda solipsística: um William Wordsworth ou Wallace Stevens. A gaivota é uma visionária em uma torre: um Shelley ou Hart Crane. O descrente, sonhando com a catástrofe, é uma Emily Dickinson ou Elizabeth Bishop”.

“The man-moth¹²⁴” (O homem-mariposa). Este poema também integra a obra *North & South* e apresenta uma abordagem sublime, alegórica e, por conseguinte, fragmentária do eu poético. O homem-mariposa se trata de uma alegoria belissimamente construída acerca do poeta moderno, de modo que dialoga com o poema “The unbeliever” ao retratar o artista como uma figura excêntrica e mal compreendida que se estabelece na contramão da sociedade e de suas convenções. Embora viva solitário e imerso nas sombras, o homem-mariposa se sente atraído e encantado pelos reflexos do luar que alcançam as galerias subterrâneas por onde perambula. No entanto, a imagem que este homem tinha da lua era deturpada em razão do fato dele não tê-la avistado até subir à superfície pela primeira vez.

Quando a vê, de fato, julga se tratar de um buraco no céu, um buraco que ele desejava ardorosamente atravessar. Dessa forma, é possível identificar logo na primeira estrofe do poema a relativização da idealidade e da grandeza, representadas pela lua, a partir da caracterização insólita do luar, o qual se revela amassado e clandestino por adentrar sorrateiramente as rachaduras dos edifícios. Antes de avistar a lua pela primeira vez, tudo o que chegava até o lugar onde o homenzinho morava era a sua luz espectral e impossível de ser registrada pelos termômetros: “He does not see the moon; he observes only her vast properties, / feeling the queer light on his hands, neither warm nor cold, / of a temperature impossible to record in thermometers¹²⁵” (BISHOP, 2012, p. 107). Além de sugerir neutralidade, a ausência de uma temperatura determinada evoca as ideias de inacessibilidade e impassibilidade, as quais também transparecem na associação sutil entre a luz pálida da lua e o gelo, e acentuam a tensão entre o ser e parecer da lua.

Essa tensão também demarca a natureza ambígua do luar, o qual representa a vida e a morte ao mesmo tempo. Tal ambiguidade se deve à subversão da orientação transversal da mariposa no poema de Bishop. Naturalmente, a mariposa necessita da luz do luar para se locomover, de modo que voar em direção à lua é o seu objetivo primário (CHEVALIER, 1994). No entanto, em se tratando do poema de Elizabeth Bishop, essa condição inata é subvertida. O homem-mariposa não conhecia a lua e vivia na escuridão. E mesmo quando chega a conhecê-la não consegue orientar o seu caminho por ela. Ao

¹²⁴ Segundo Britto, o título do poema bishopiano “Man-moth” foi inspirado em um erro tipográfico identificado por Elizabeth Bishop num jornal: “A nota de rodapé da autora diz ‘erro de impressão em jornal, em vez de ‘mammoth’. Ao ser dividida no final da linha, a palavra *mammoth* (‘mamute’) virou *man-moth* (literalmente, ‘mariposa-homem’). O curioso erro tipográfico inspirou a Bishop a este poema” (BRITTO, 2012, p. 463).

¹²⁵ Tradução: “Ele não vê a lua: observa suas vastas qualidades/, sente nas mãos a luz estranha, nem quente nem fria/, de uma temperatura que os termômetros não medem” (BISHOP, 2012, p. 109).

confundi-la com um buraco no céu e cair de um edifício depois de tentar alcançá-la, o melancólico personagem do poema bishopiano se depara com o desapontamento e a resignação, visto que desiste de subir até a lua para retornar aos túneis onde habita. Verifica-se, assim, que a luz do luar, contrariando a sua função natural em relação à mariposa, desorienta e oprime na realidade.

A terceira estrofe do poema explora claramente essa natureza ambígua do luar, só que por outro viés. A luz que encanta e atrai também assinala a superioridade opressiva da lua em relação ao homem-mariposa:

Up the façades,
his shadow dragging like a photographer's cloth behind him,
he climbs fearfully, thinking that this time he will manage
to push his small head through that round clean opening
and be forced through, as from a tube, in black scrolls on the light.
(Man, standing below him, has no such illusions.)
But what the Man-Moth fears most he must do, although
he fails, of course, and falls back scared but quite unhurt.¹²⁶

(BISHOP, 2012, p. 107).

Nota-se que por meio destes versos é expressa a contraposição entre o tamanho do homem-mariposa e a grandeza atribuída à lua. A sombra daquele se assemelha ao pano de um fotógrafo, enquanto esta se trata de uma abertura ampla, limpa e redonda. Imediatamente, a ideia de amplitude é sugerida pela descrição da abertura lunar. O oposto, no entanto, se dá com a sombra do homem-mariposa. A semelhança entre a sombra deste e um pedaço de pano não implica apenas na humildade de sua estatura, mas também na impossibilidade de concretizar o seu projeto de atravessar a lua e de, conseqüentemente, fundir luz e sombra conforme consta nos seguintes versos: “[...] he climbs fearfully, thinking that this time he will manage / to push his small head through that round clean opening / and be forced through, as from a tube, in black scrolls on the light” (BISHOP, 2012, p. 107).

Pequeno e grande, luz e sombra, superfície e subterrâneo são alguns dos pares atintéticos que assinalam a polaridade por meio da qual o poema “The man-moth” se constitui. Ademais, tal polaridade parece aludir também ao aspecto físico do protagonista do poema, o qual é metade homem e metade mariposa. Entretanto, a natureza também dual do homenzinho que se assemelha a um alfinete (BISHOP, 2012) não é o que o difere

¹²⁶ Tradução: “Sobe as fachadas,/ medroso, arrastando como um pano de fotógrafo/ sua sombra, e pensa que dessa vez vai conseguir/ meter a cabeça naquele furo bem redondo/ e sair, como de um tubo, em dobras negras na luz./ (O Homem, lá embaixo, não tem tais ilusões.) Porém o Homem-Mariposa tem de fazer o que mais teme,/ e fracassa, é claro: cai, assustado, mas ileso”(BISHOP, 2012, p. 109).

do homem que vive na superfície e que não tem a ilusão de escalar até a lua com o propósito de atravessá-la.

Na verdade, tal distinção consiste na perda da crença no ideal. Enquanto o homem-mariposa acredita que pode alcançar a lua, o homem que vive com os pés sobre o chão não compartilha da mesma crença. O luar não parece ter efeito algum sobre este homem que sabe que a lua não se trata de um buraco no céu; e isso não se deve à sua falta de ingenuidade mas sim de sensibilidade. Esta, por sua vez, pode ser considerada como a sensibilidade estética que é tão estimada entre os poetas. É por meio dela que o comum pode ser visto e transfigurado em algo extraordinário; a associação entre a lua e um buraco exemplifica essa ideia. Contudo, esse exercício de transfiguração se mostra desafiador, especialmente por resultar na resignação, na marginalidade e na conformidade social quando falha. A respeito disso, a quarta e a quinta estrofe do poema apresentam metáforas instigantes a partir das imagens do trem elétrico e do terceiro trilho, o qual se trata de uma ameaça mortal ao homem-mariposa. Sobre a primeira imagem, vale ressaltar a posição na qual o homem-mariposa se senta quando adentra o transporte:

The Man-Moth always seats himself facing the wrong way
and the train starts at once at its full, terrible speed,
without a shift in gears or a gradation of any sort.
He cannot tell the rate at which he travels backwards¹²⁷

(BISHOP, 2012, p. 108).

Sentar-se ao contrário pode ser compreendido como um ato subversivo, especialmente no sentido de se opor ao que é considerado convencional. O homem que viaja para trás se assemelha ao poeta que se mostra na contramão das convenções sociais e que se comporta de maneira excêntrica. Quanto à imagem do terceiro trilho, vale dizer que esta estabelece uma espécie de trocadilho entre o trilho energizado da linha de metrô e a luz artificial que pode eletrocutar as mariposas que a confundem com a luz da lua:

He does not dare look out the window,
for the third rail, the unbroken draught of poison,
runs beside him. *He regards it as a disease*
*he has inherited the susceptibility to*¹²⁸.

(BISHOP, 2012, p. 108, ênfase acrescentada).

¹²⁷ Tradução: “Ele se senta sempre de frente para o lado errado/ e o trem sai a toda, com uma pressa terrível,/ sem trocar marcha, sem transição alguma. Ele não sabe a que velocidade está indo para trás” (BISHOP, 2012, p. 110).

¹²⁸ Tradução: “Não ousa olhar pela janela, para não ver/ o terceiro trilho, frasco intato de veneno, / a seu lado, como um mal a que ele é suscetível por hereditariedade” (BISHOP, 2012, p. 110).

Com isso, pode-se considerar que enquanto a luz da lua representa a vida, a luz artificial, sugestivamente representada pela energia elétrica contida no terceiro trilho, se refere à morte. Os versos finais da quinta estrofe expressam exatamente a atração fatal exercida pela luz sobre as mariposas, o que intensifica ainda mais a angústia do homenzinho. E embora este habite as galerias subterrâneas envoltas por sombras, o seu maior desejo continua ser a buscar luz. E é a partir daí que se pode constatar a manifestação do sublime negativo na poesia de Elizabeth Bishop, conforme discutido anteriormente na seção 1.1 do presente trabalho. Embora a luz se trate de uma condição necessária à locomoção do homem-mariposa, esta lhe é negada. Em primeira instância, tal negação ocorre devido ao fato deste homem viver na escuridão, privado da luminosidade que é considerada essencial para o seu voo (CHEVALIER, 1994). Depois, esta negação é acentuada pela distância intransponível entre o homem-mariposa e a lua. Entretanto, na sexta e última estrofe do poema ocorre uma reviravolta surpreendente, a partir de um belo paradoxo entre luz e sombra, que parece atenuar essa distância.

O paradoxo em questão se constitui a partir de um dos olhos escuros do homem-mariposa, do qual uma lágrima pura e fresca é vertida:

It's all dark pupil,
an entire night itself, whose haired horizon tightens
as he stares back, and closes up the eye. Then from the lids
One tear, his only possession, like the bee's sting, slips.
Slyly he palms it, and if you're not paying attention
He'll swallow it. However, if you watch, he'll hand over,
cool as from underground springs and pure enough to drink.¹²⁹
(BISHOP, 2012, p. 108).

Esses versos não só ressaltam a humildade que permeia o gesto do homem-mariposa ao oferecer a sua lágrima àquele que o contempla no momento em que esta é vertida, como também sugerem espécie de degradação que viabiliza, ao menos simbolicamente, o acesso ao grandioso. Por meio do gesto humilde e comovente do homem-mariposa, nota-se que a sua preciosa lágrima o eleva até o mesmo nível de dignidade da lua, de modo que a impossibilidade de acessá-la é transcendida pela equiparação entre a lágrima que comove e a lua que brilha distante e bela no céu.

¹²⁹ Tradução: “É só pupila,/ uma pequena noite, cujo horizonte estreito/ se aperta quando ele olha, e fecha-se. Então uma só lágrima,/ seu único pertence, como o ferrão da abelha, brota. Discreto, ele a colhe e, se você se distrair,/ engole. Mas se você olhar, ele a entrega, fresca como uma água de fonte, potável de tão pura” (BISHOP, 2012, p. 110).

Enquanto a lua parece representar a grandeza em sua integridade, a lágrima se apresenta como uma forma de grandeza metonímica em razão de ser o bem-maior do homem-mariposa, a única coisa que ele tem a oferecer. Embora diminuta e singela, a lágrima se trata de uma gota que representa o absoluto na polaridade estabelecida entre o nada e o tudo. Verifica-se que em relação à lua, a lágrima pode se mostrar inferior e insignificante (nada).

Todavia, a inferioridade e a insignificância são superadas, justamente, pelo fato de que essa mesma lágrima é oriunda da escuridão que preenche o horizonte entrevisto na pupila do homem-mariposa, sendo este um horizonte aparentemente sem perspectivas. Pode-se considerar, então, que a lágrima pura e brilhante do homem-mariposa emerge desse cenário como um ponto de luz que exemplifica inversamente a fusão entre as “dobras negras” e a luz. Conforme atestam os versos do poema, o homem-mariposa tinha a ilusão de atravessar a lua tal como se ela fosse um tubo. Nessa travessia, ele seria como dobras negras na luz. Porém o inverso ocorre, visto que é a luz que irrompe de um dos seus olhos em forma de lágrima prateada. É como se o olho do homem-mariposa tivesse se convertido, por instantes, no próprio buraco que momentos atrás ele havia admirado e perseguido através dos edifícios.

Percebe-se, assim, que o fragmentário, representado pela lágrima, viabiliza a manifestação da grandeza em sua dimensão paradoxal. Tal paradoxo, por sua vez, se constitui a partir da impossibilidade de se representar o grandioso de modo pleno e satisfatório em virtude da expressão apresentar limites, os quais são intensificados, na modernidade, pela perda de referenciais associados ao ideal e ao transcendente. A lágrima, por se tratar de um fenômeno humano, se mostra muito mais acessível e suscetível ao convencimento da grandeza na modernidade do que a lua em todo o seu esplendor e sublimidade tradicionais. Isso ocorre porque o humano admite falhas, elipses e a incompletude, de maneira que o grandioso, para justificar a sua representação e relevância nos tempos modernos, se subscrive nessa tríade.

Entretanto, vale considerar que a poesia de Elizabeth Bishop, sobretudo a sua poesia de estreia, também aborda o inumano em forma de paisagens com o propósito de ampliar os princípios de ordem e perspectiva. Essa ampliação pode ser considerada, em certa medida, como um meio de transcender os limites impostos por determinados padrões de interpretação e de representação dos fenômenos na arte. O que acontece, porém, é que essa abordagem só se sustenta no eixo temático dos poemas de *North &*

South a partir de imagens como o oceano e seu entorno, gaivotas, seres binários e fantásticos, icebergs, nuvens, navios, arco-íris e ferrugem.

Quando se trata da expressão, o transcendente contido nessas imagens se esfacela e dá lugar às reticências, as quais são intermediadas pela alegoria do eu poético que se mostra conveniente para veicular as reflexões engendradas acerca dos desafios atribuídos à linguagem poética e às perspectivas da realidade. E é a partir daí que elementos aparentemente ordinários irrompem com uma força sugestiva e epifânica que os aproxima da grandeza, o que permite com que esta seja traduzida em versos reticentes, flexíveis e repletos de imagens alegóricas que significam por si mesmas.

Pode-se concluir que em Elizabeth Bishop, o eu poético corresponde a uma alegoria que não só articula os percalços da escrita poética como também explora as possibilidades de se transcender os limites da poesia lírica (BRITTO, 2012). Nota-se, com isso, que a poeta propõe pensar o eu para além dos extremos a partir dos quais esta entidade costumava ser abordada, a saber: a impessoalidade e a subjetividade. Em seus poemas, Bishop promove a fusão desses extremos e os explora não só em conjunto com o motivo da contemplação, mas, também, com os temas do tempo e da memória.

No eu poético bishopiano ressoam muitas paisagens, vozes e perspectivas que se entrecruzam nas lacunas por meio das quais os versos e as imagens se constituem, o que o torna espécie de porta-voz da pluralidade e da fluidez, sendo estas fundamentais para a gênese daquela poesia que Elizabeth Bishop denominou viva e suscetível à diversidade que caracteriza as nuances da experiência de se estar no mundo. De acordo com a poeta, não cabe à poesia ensinar algo. Ao invés disso, ela se dispõe a comunicar as vivências sem apresentar perspectivas fechadas. É como se a poesia acompanhasse o contínuo fluxo de mudanças da vida e se convertesse, assim, na própria metamorfose que contempla e recria nos limites de seus versos a partir da natureza multifacetada e oblíqua da alegoria do eu poético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve por objetivo realizar um estudo do sublime em Elizabeth Bishop a partir da investigação dos principais motivos de sua poética: o oceano e a reticência. Para tanto, os poemas “The map”, “The imaginary iceberg”, “The fish” e “The unbeliever”, pertencentes à obra inaugural da poeta e nos quais estes motivos se mostram em sua potencialidade, foram analisados e discutidos. O interesse de se estudar os desdobramentos da categoria estética do sublime na poesia moderna de Elizabeth Bishop, tendo *North & South* (1946) como referência, justifica-se pela relevância de demonstrar que as ideias de transitividade, mapeamento e flexibilização de fronteiras, bem como os processos de metamorfose e resistência, associados ao oceano e, por consequência, à linguagem reticente dos poemas bishopianos, não se tratam, diretamente, de atributos referentes à temática da viagem, a qual foi estudada com frequência a partir de *North & South* e de outras obras poéticas de Elizabeth Bishop.

Por meio do estudo do sublime foi possível constatar que tais atributos referenciam, em primeira instância, o projeto estético de Elizabeth Bishop, do qual *North & South* e seu poema de abertura são porta-vozes: “In the poem ‘The Map’, Bishop offers a significant hint to her sense of how an ‘objective’ work of art may embody the artist’s subjective experience of a given reality. ‘The Map’ embodies a way of understanding her work, for she placed it first in [...] *North & South* ¹³⁰(1946)” (ESTESS, 1983, p. 220). Além de questionar a aparente objetividade da obra de arte ao confrontá-la com a experiência subjetiva e fragmentária do artista, a qual é responsável por intermediar a sua relação com a realidade, o projeto estético de Bishop também buscou incorporar e explorar, a partir do conceito modernista denominado *readjustment* (reajuste), o fluxo da impermanência e a organização provisória e impessoal do mundo físico e, também, abstrato da criação artística, os quais são metaforicamente associados à instabilidade e à ausência de fronteiras do oceano e de seu entorno.

Vale considerar ainda que os mesmos atributos relacionados ao oceano também se aplicam à estética do sublime, a qual não pressupõe estabilidade e demarcação de

¹³⁰ Tradução nossa: “No poema ‘O mapa’, Bishop oferece uma sugestão significativa de seu senso de como uma obra de arte objetiva pode incorporar a experiência subjetiva do artista acerca de uma dada realidade. ‘O mapa’ incorpora uma forma de compreender sua obra, pois ela a situou primeiro em [...] *North & South*”.

limites. Segundo Kant (1995), o objeto sublime “[...] contrariamente pode ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*, pensada, além disso, em sua totalidade” (p. 90). Com isso, percebe-se que o oceano em *North & South* pode ser compreendido como a expressão dessa ilimitação de que fala Kant. Em outras palavras, entende-se que o mar também se configura como um objeto amorfo devido à impossibilidade de sua contenção que viabiliza a manifestação do sublime, o qual também é inapreensível por natureza.

Durante a realização da pesquisa também constatou-se que o oceano se trata mais do que uma metáfora sobre o projeto estético de Elizabeth Bishop em *North & South* e o limbo que ambienta os mecanismos envolvidos no processo de criação artística (BRANDÃO; 2002; BISHOP, 2013; ESTESS; 1983; HAMMER, 2007; PAZ, 1983), posto que o mar em sua impetuosidade e vastidão representa a configuração do não-humano; o qual implica na possibilidade de transcender a linguagem lógica e, conseqüentemente apoética, que torna o homem consciente de sua finitude e vulnerabilidades (ANDRADE, 2021). Naturalmente a consciência que a linguagem frívola e normatizada traz ao homem o afasta da espontaneidade, liberdade, encantamento e multiplicidade de perspectivas de se interagir com a realidade, as quais caracterizam o ser na infância, isto é, o ser fora da linguagem meramente pragmática.

Diante disso, foi possível demonstrar ao longo do presente trabalho como os poemas de *North & South*, analisados sob o prisma da estética do sublime, reabilitam essas características do ser situado fora da linguagem utilitária ao promover por meio do recurso da imaginação, o qual se revela propício às manifestações do sublime, “[...] an epiphanic vision¹³¹” (ESTESS, 1983, p. 219) do mundo e de seus fenômenos, além de demonstrar que mesmo uma obra de arte considerada objetiva pode incorporar a experiência subjetiva do artista. Isso ocorre em razão do fato de que “[...] it is impossible to be completely objective¹³²” (ESTESS, 1983, p. 222). E é justamente esse questionamento da objetividade por intermédio da fluidez, da liberdade e criatividade atribuídas à imaginação que Elizabeth Bishop se destaca no modernismo americano e dá evasão a uma expressão poética que, por não poder se conformar a regras de composição simpatizantes da tendência antissubjetivista que caracterizou a poesia praticada entre os poetas do alto-modernismo, relativizou as formas tradicionais de composição do poema e explorou a beleza que reside na singularidade do olhar sensível e criativo do artista.

¹³¹ Tradução nossa: “[...] uma visão epifânica”.

¹³² Tradução nossa: “[...] é impossível ser completamente objetiva”.

Ainda sobre a imaginação em Elizabeth Bishop, pode-se afirmar que esta sinaliza a sua condição de poeta pós-modernista (BRITTO, 2012; LONGENBACH, 1997) devido à inclinação da literatura moderna e pós-moderna em comunicar uma visão individual (ESTESS, 1983). Na poesia bishopiana, a subjetividade que flui por meio das descrições detalhadas das paisagens e objetos não só ressalta as particularidades da cosmovisão da poeta, como também confronta a realidade objetiva com as nuances e interferências que provêm da assimilação imaginativa e única do artista diante dos fatos que o rodeiam (ESTESS, 1983). Dusse (2016) e Santiago (2022) também reconhecem em seus trabalhos esse embate poético que se dá na poesia de Bishop entre a realidade empírica e a subjetividade criativa da poeta. Contudo, ambos ampliam essa discussão ao correlacioná-la ao motivo da reticência. Esta, por sua vez, provém de três frentes: linguagem e suas limitações, empirismo (que implica nos percalços originados da distância que há entre a experiência e o seu registro poético) e a impermanência que justifica a precariedade do determinismo e de qualquer iniciativa de conclusão.

A respeito da linguagem e de suas limitações, foram apresentadas as considerações de Dusse (2016), para a qual a incompletude da linguagem se apresenta como um dos principais objetos de interesse de Elizabeth Bishop. Com base em Dusse, pode-se compreender a linguagem elíptica dos poemas bishopianos como um recurso sofisticado que se apresenta como o resultado do trabalho da poeta em explorar a multiplicidade como espécie de contraponto ao determinismo linear imposto pela história em sua vertente tradicional. Nesse tradicionalismo não há espaço para a diversidade e simultaneidade, os quais são amplamente explorados na poesia de Bishop (como algumas das principais características da modernidade) a partir da interrupção abrupta de versos que exigem esforço do leitor para se desprender da artificialidade que permeia a linearidade da linguagem tradicional. Ainda de acordo com a pesquisadora, além das lacunas identificáveis no eixo sintático dos poemas de Bishop, a reticência também se revela por meio de temas que abordam lugares e objetos abandonados e/ou deteriorados (DUSSE, 2016).

Por meio da análise dos poemas “The map”, “The imaginary iceberg”, “The fish” e “The unbeliever” pôde-se identificar a manifestação desses recursos reticentes. Em “The map” e em “The unbeliever”, por exemplo, a reticência se faz notar no plano sintático a partir do recurso interrogativo, da quebra dos versos e, também, no caso especial de “The unbeliever”, por meio do hibridismo que perpassa a interlocução estabelecida entre a voz narrativa que comenta sobre o homem no mastro do navio, a

nuvem congelada, a gaivota impedida de voar e o próprio homem descrente que, mesmo dormindo, afirma o seu temor em cair no mar duro como diamante. Já no que diz respeito aos poemas “The imaginary iceberg” e “The fish”, o motivo da reticência aparece associado à tematização do abandono e da destruição. Em relação ao primeiro, é possível identificar esses temas a partir da enorme pedra de gelo que se encontra à deriva no oceano, fadada à desintegração. O que a enobrece e eleva à sua condição efêmera é o olhar sensível e atento do eu lírico que precede a sua dissolução iminente.

A respeito do segundo poema, o abandono e a deteriorização encontram sua máxima expressão no barco enferrujado que o eu lírico alugou para pescar e no peixe desbotado que capturou. Essas imagens aludem à transitoriedade dos fenômenos, ao constante reajuste por meio do qual as paisagens, os objetos e as experiências contempladas pelo eu lírico se modificam. Enquanto princípio modernista, o “reajuste” buscou promover novas possibilidades de ordem e perspectiva, o que contribuiu para a maior visibilidade de manifestações artísticas consideradas marginalizadas pelo cânone. Entretanto, no que concerne à poesia de Elizabeth Bishop, tal princípio repercutiu de forma ainda mais radical e, por vezes, negativa também, de maneira que se pode pensar as imagens de abandono e aniquilação, reincidentes nos poemas analisados, não apenas como alusões à transitoriedade resultante das sucessivas mudanças pelas quais a natureza passa ou da multiplicidade de perspectivas que busca a integração entre elementos díspares, mas também como expressões da ruína que mobiliza a manifestação do sublime ao sugerir a grandeza em sua forma fragmentária.

Acerca da influência do empirismo sobre a configuração do motivo da reticência na poesia de Elizabeth Bishop, foram apresentadas as discussões promovidas por Santiago (2022) sobre as implicações da relação existente entre a experiência e o seu registro após um dado período de tempo. Conforme o crítico, o que chama a atenção na produção poética de Bishop é o tempo de elaboração que engendra os seus poemas, o qual pode se estender por anos a fio. E é justamente no decorrer desse processo que o trabalho com as palavras se desenvolve entre perdas e conquistas, entre preenchimentos e lacunas. Sob o viés dúbio da memória as palavras se tornam ainda mais reticentes, visto que não comunicam com precisão as imagens que articulam em suas tramas engenhosamente imbricadas com o propósito de reconstituir a experiência vivida. Contudo, é importante salientar que essa reconstituição não pretende se mostrar fidedigna, especialmente porque

é atravessada por “[...] a priori interpretations, or sentimental descriptions¹³³” (ESTESS, 1983, p. 219). Ademais, “Thus any poet’s images are the delicate result of the imagination lending its conformation to manifestations of the real¹³⁴” (ESTESS, 1983, p. 222).

Nas considerações de Dusse (2016), também é possível identificar uma concepção de memória/imaginação parecida com a de Santiago (2022) e Estess (1983). Entretanto, a estudiosa amplia a compreensão do dispositivo criativo da imaginação ao analisá-lo para além do prisma dos afetos quando o relaciona à concepção particular de Bishop a respeito da poesia. Elizabeth Bishop não entendia a poesia como uma arte mimética, mas sim imagética, de modo que “[...] ela é apresentada como uma experiência por si, pela construção de uma imagem que só existe no espaço da página escrita” (DUSSE, 2016, p. 172). Dessa forma, a reticência termina por se revelar como uma condição natural¹³⁵ da palavra poética em Bishop, principalmente porque está associada ao projeto estético da poeta, o qual buscou desenvolver uma escrita fluída, aberta e sujeita a constantes reajustes.

Os apontamentos de Paz (1983) sobre a reticência bishopiana também dialogam com as reflexões de Santiago e Dusse, conforme foi demonstrado em uma das subseções do primeiro capítulo deste trabalho. Todavia, o que merece destaque nas considerações do crítico é a aproximação que este estabelece entre o motivo da reticência em Bishop e o oceano. De acordo com Paz, a indeterminação que caracteriza a poesia de Elizabeth Bishop é semelhante ao mar devido às suas zonas de silêncio e transparência. Tal como a água que muda de cor e ora revela as suas profundezas, e ora as esconde, a poesia bishopiana oscila entre mostrar e ocultar num jogo de reflexos que mais confunde a percepção do leitor do que a esclarece. E a ausência de clareza é justamente o que autoriza um estudo do sublime em Elizabeth Bishop, visto que essa estética se imprime a partir da desorientação, da imprecisão e da sugestão. Ademais, o sublime extrapola os contornos

¹³³ Tradução nossa: “interpretações a priori, ou descrições sentimentais”.

¹³⁴ Tradução nossa: “A nós, quaisquer das imagens do poeta são o resultado delicado da imaginação que empresta a sua estrutura às manifestações do real”.

¹³⁵ É possível compreender essa naturalidade atribuída à reticência a partir da definição de ato poético apresentada por Paz (1983), a qual afirma que “O ato poético liberta as coisas de suas relações e associações habituais; ao caminhar pela praia nós vemos ‘uma trilha de grandes pegadas de cachorro’, e no final do poema descobrimos que ‘aquelas enormes e majestosas patas’ eram apenas as do leão sol, um sol que caminhou na praia durante a última maré baixa...” (p. 211-212, tradução nossa). Com isso, percebe-se que devido à capacidade da poesia de desautomatizar a percepção de mundo de seus leitores e, conseqüentemente, de os fazer enxergar elementos corriqueiros como se fosse a primeira vez (ELIOT, 1972), além da infinidade de imagens que podem ser geradas a partir da sensibilidade e das combinações engenhosas do poeta, torna-se inviável qualquer tentativa de se contemplar poeticamente os objetos e fenômenos dentro de categorizações rígidas com a pretensão de oferecer limites e verdades absolutas.

impostos pela arte figurativa devido à ideia de grandeza incomparável que carrega em razão da disposição do espírito humano em aspirar o infinito:

[...] *sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno.* [...] Mas precisamente pelo fato de que em nossa faculdade da imaginação encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito, e em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta como a uma ideia real, mesmo aquela inadequação a esta ideia de nossa faculdade de avaliação de grandeza das coisas do mundo dos sentidos que desperta o sentimento de uma faculdade supra-sensível em nós; e o que é absolutamente grande não é, porém, o objeto dos sentidos, e sim o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele (sentimento), com respeito ao qual, todavia, todo outro uso é pequeno. Por conseguinte, o que deve denominar-se sublime não é o objeto e sim a disposição do espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade do juízo reflexiva (KANT, 1995, p. 96, ênfase no original).

Por fim, tendo em vista as análises dos poemas “The map”, “The imaginary iceberg”, “The fish” e “The unbeliever”, bem como toda a fundamentação teórica apresentada e discutida ao longo deste trabalho, pode-se concluir que a postura epifânica do eu lírico bishopiano diante das paisagens e objetos que contempla se revela sensível e oportuna ao estudo do sublime em Elizabeth Bishop; especialmente porque o sublime se encontra na disposição do espírito de quem observa e não no objeto alvo de contemplação. Conforme foi demonstrado nesta pesquisa, os temas, paisagens e objetos abordados na poesia de Elizabeth Bishop são singelos e intimamente ligados ao cotidiano, de modo que não aspiram à ideia de grandeza à primeira vista.

Contudo, é justamente nessa aparente simplicidade que reside o gatilho da disposição do espírito para o sublime, o qual é disparado a partir da relação epifânica que surge entre o eu lírico bishopiano e os elementos do cotidiano que, além de transfigurarem a vida ordinária em algo maravilhoso e surpreendente, aludem à perfeição irregular frequentemente tematizada por Bishop em seus poemas. Segundo Paz (1983), plantas, insetos, gatos, rosas, músculos, pele, olhos, orelhas, cores e temperatura se tratam de alguns dos elementos que representam essa perfeição irregular. Ainda poder-se-ia acrescentar nessa enumeração mapas, peixes, icebergs, navios, mares e continentes; e por último mas não menos importante: a própria linguagem poética. E é justamente a sua irregularidade que a torna perfeita; irregularidade essa que deriva do motivo da reticência.

Em Elizabeth Bishop a perfeição não se mostra como resultado da harmonia e do equilíbrio, uma vez que é fruto das dissonâncias geradas pelo encontro entre seres díspares e ao mesmo tempo híbridos e fragmentados. E no lugar do equilíbrio há instabilidade, a mesma que caracteriza a movimentação constante do oceano. Na poesia

bishopiana o perfeito corresponde ao inacabado, àquilo que se revela flexível, aberto a mudanças e avesso a verdades pré-concebidas e a perspectivas fechadas. É preferível a vastidão e a espontaneidade do espinheiro do que o enclausuramento de uma urna bem forjada (BISHOP, 1997).

Em suma, pode-se dizer que o motivo do oceano é tão reticente quanto à linguagem poética de Elizabeth Bishop, sobretudo porque ambos compartilham a característica de ocultar e revelar, e também de relativizar tudo o que filtram. O mar é barulho, mas também é silêncio (PAZ, 1983). Da mesma forma, a linguagem que comunica também é aquela que desorienta e se cala. Em outras palavras, os motivos do oceano e da reticência são sublimes não porque buscam a transcendência simplesmente, mas porque em se tratando da poesia moderna de Elizabeth Bishop, se mostram alinhados a um projeto estético que se dedicou, por meio da sugestão e da fragmentação, a evitar os excessos praticados pela poesia do século XX, cujo valor estético ficou comprometido em virtude da adoção de discursos políticos, sermões ideológicos e de teorias sobre tendências literárias (PAZ, 1983), e também em decorrência da pretensão de se ensinar algo e de propagar especulações como verdades absolutas; absolutas no sentido de serem autossuficientes e inquestionáveis.

Porém, conforme foi demonstrado nesta pesquisa, em Elizabeth Bishop o absoluto não corresponde a essa compreensão. Ao contrário, o absoluto diz respeito ao que não se pode ver ou obter (COSTELLO, 1983). Desse modo, entende-se que o absoluto se trata de algo inapreensível e incomensurável que repercute significativamente na grandeza do oceano e no caráter inexprimível da linguagem reticente dos poemas de Elizabeth Bishop.

O mar não se trata apenas de um lugar de travessia, assim como a linguagem não se reduz a traduzir fidedignamente a experiência. Ambos são mais do que isso. O oceano e a reticência são motivos sublimes porque se apresentam de forma monumental; isto é: são a sua própria finalidade que engendra o imperscrutável absoluto na aparente simplicidade de se abordar, poeticamente, as experiências cotidianas. Na modernidade, o valor da grandeza não mais se restringe à apreciação de pinturas consagradas, composições musicais célebres e de ritos religiosos. Ao invés disso, a grandeza pode se encontrar em um mapa pregado à parede que mais se assemelha a um aquário repleto de peixes formados por letras coloridas, ou em um iceberg que lembra um sarcófago cheio de jóias preciosas, ou até mesmo em um peixe sábio e desbotado, cujas linhas de pesca presas em seu lábio inferior se parecem com medalhas, bem como em um homem

extravagante que dorme no mastro de um navio e teme a fatalidade de cair no mar congelante.

Os poemas de *North & South*, especialmente os poemas estudados neste trabalho, comunicam justamente a grandeza que se manifesta a partir da relação epifânica entre o eu lírico e a realidade aparentemente simplória que o rodeia, assim como o absoluto contido nas pequenas coisas, o qual só pode ser intuído através do olhar arguto, sensível e criativo de Elizabeth Bishop. Sendo assim, o que não se pode ver ou obter no mundo material, se pode ao menos adivinhar e contemplar simbolicamente nos poemas bishopianos a partir de sua sutileza; a qual ressalta a sublimidade dos motivos do oceano e da reticência ao possibilitar que esses sejam considerados como expressões particulares da perfeição irregular que caracteriza a poesia de Elizabeth Bishop.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Jessica Wilches Ziegler de. Elizabeth Bishop e Virginia Woolf: um encontro poético no mar. In: JORDÃO, Adriana; PINHO, Davi; MONTEIRO, Maria Conceição. *Escritos discentes em literaturas de língua inglesa*. Programa de Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2021.
- ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. O jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop. São Paulo: Annablume, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A imaginação na ciência, na poética e na sociologia*. Fapesp: São Paulo, 2005.
- BARRETO, Bruno. *Flores raras*. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/07/elizabeth-bishop.html> Acesso em 8 mar. 2022.
- BATISTA, Eduardo Luís Araújo de Oliveira. *Questões de viagem, questões de tradução: mediação cultural na obra de Elizabeth Bishop*. In: Revista em tese. Belo Horizonte, v.8, p 1-243, dez.2004.
- BECK, M. S. De onde “as nozes” vêm: o encontro com o Brasil nas cartas de Elizabeth Bishop. Estudos anglo americanos, v. 44, n. 44, São José do Rio Preto, jul. 2015, p. 53-68.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Brasiliense: São Paulo, 1984.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa: As muitas vozes da poesia moderna*. Tradução de Maurício Sanrana Dias, Organização e prefácio de maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BISHOP, Elizabeth. Gerard Manley Hopkins: apontamentos sobre o *timing* em sua poesia. In: BRITTO, Paulo Henriques. *Elizabeth Bishop: prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BISHOP, Elizabeth. *An anthology of twentieth-century brazilian poetry*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1972.
- BISHOP, Elizabeth. *Uma cidadezinha distante: a Diamantina de Helena Morley, a autora de minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BISHOP, Elizabeth. Na prisão. In: BRITTO, Paulo Henriques. *Elizabeth Bishop: prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BISHOP, Elizabeth. *The diary of Helena Morley*. Little Brown Book Group, 2008.
- BOGAN, Louise. Review of North & South. In: BLOOM, Harold. *Elizabeth Bishop: Comprehensive Research and Study Guide*. United States of America: Chelsea House Publishers, 2002.

BLOOM, Harold. *Elizabeth Bishop: Comprehensive Research and Study Guide*. United States of America: Chelsea House Publishers, 2002.

BUNYAN, John. The pilgrim's progress. In: The convenient of grace. 2014. Disponível em: http://www.covenantofgrace.com/pilgrims_progress_simple_sloth_presumption.htm Acesso em: 16 ago.2021.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime*. Tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus: 1996.

BRANDÃO, Luís Alberto. Map of Waters. In: ALMEIDA, S; REIS, E; GONÇALVES, G (Org.). *The art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BRITTO, Paulo Henriques. *Elizabeth Bishop: Poemas escolhidos*. Seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

BROWN, Ashley. Uma entrevista com Elizabeth Bishop. In: MONTEIRO, George. *Conversas com Elizabeth Bishop*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

COLÔNIA, Regina. Poesia como way of life. In: MONTEIRO, George. *Conversas com Elizabeth Bishop*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

COSTA, Horácio. *Elizabeth Bishop: Poemas*. Tradução e Introdução de Horácio Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTELLO, Bonnie. The impersonal and the interrogative in the poetry of Elizabeth BISHOP. In: *Elizabeth Bishop and her art*. The university of Michigan Press, 1983.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

DAMIÃO, Carla Milani. O caminho para a epopeia futura: A poesia ingênua e sentimental de Friedrich Schiller. In: Arte Filoofia, Ouro Preto, n.1, p. 39-44, jul. 2006.

DORESKI C.K. *Elizabeth Bishop: The Restraints of Language*. New York: Oxford University Press, 1993.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Crime e Castigo*. Tradução de Paulo Bezerra e gravuras de Evandro Carlos Jardim. Editora 34: São Paulo, 2016.

DUSSE, F. Elizabeth Bishop e a proposta de uma poesia cartográfica. *Indisciplinar*, v. 2, n.2, Belo Horizonte, dez. 2016, p. 170-187.

ELIOT, T.S. A função social da poesia. In: ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Tradução de Maria Luiza Nogueira e Introdução de Affonso Romano de Sant'Anna. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*: metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIROUX, Robert; SILVA, Carlos Eduardo Lins da; SALLES, João Moreira (Orgs). *Uma arte*: as cartas de Elizabeth Bishop. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GOÊS, Marta. *Um porto para Elizabeth Bishop*. Terceiro Nome: São Paulo, 2020.

HAMMER, L. *Modern poetry*: Elizabeth Bishop. New Heaven, 2007. Aula. Disponível em: <https://oyc.yale.edu/english/engl-310>. Acesso em: 10 fev. 2022.

HANSEN, João Adolfo. Retórica da agudeza. Letras Clássicas, n.4, p.317-342, 2000.

JOHNSON, Alexandra. Geografia da imaginação. In: MONTEIRO, George. *Conversas com Elizabeth Bishop*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

JORDÃO, Adriana. *Caminho calçado de pedras e memória*: a infância. Curitiba: Appris, 2016.

JORDÃO, Adriana. 'Um grito, o eco de um grito': memória em Elizabeth Bishop. In: DOURADO, Maysa Cristina; MAVOURO, Patrícia; OLIVEIRA, Maria Aparecida de. *Vozes femininas na literatura*. Rio Branco: Eufac, 2020.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LONGENBACH, James. *Modern poetry after modernism*. Oxford University Press, 1997.

LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOWELL, Robert. Sewanee review 55. In: BLOOM, Harold. *Comprehensive Research and Study Guide*. United States of America. Chelsea House Publishers, 2002.

LYOTARD, François Jean. *O inumano*: considerações sobre o tempo. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MAESO, Patrícia Barreto Mainardi. A errância em Elizabeth Bishop: A autora como lugar. In: Revista Versalete, Curitiba, Vol. 5, nº8, jan-jun, 2017.

MAESO, Patrícia Barreto Mainardi. *O movimento na poesia de Elizabeth Bishop*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Curitiba, 2018.

MATEUS, Anabela. Elizabeth Bishop: Esboços de uma vida. In: Revista Babilônia, 2005.

MAZZARO, Jerome. *Postmodern American Poetry*. Urbana: University of Illinois Press, 1980.

MERRIN, Jeredith. *An Enabling Humility: Marianne Moore, Elizabeth Bishop, and the Uses of Tradition*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1990.

MIHO, Regina Gomes Sílvia. *Entre beats e bytes: a poesia experimental de Robert Creeley*. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara. 2007.

MONTEIRO, George. *Conversas com Elizabeth Bishop*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NATALI, Ilaria. As epifanias nas obras de Joyce: história e percurso. In: JOYCE, James. *James Joyce Epifanias*. Autêntica: São Paulo, 2018.

OLIVEIRA, Carmen L. *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop*. São Paulo: Rocco, 2011.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. Elizabeth Bishop, or the power of reticence. In: SCHWARTZ, Lloyd; ESTESS, Sybil. *Elizabeth Bishop and her art*. The university of Michigan Press, 1983.

PARKER, Robert Dale. *The Unbeliever: The Poetry of Elizabeth Bishop*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

PEIXOTO, Mariana. *Tradutor de Elizabeth Bishop vê exagero na polêmica sobre apoio a militares*. UAI. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/62,355,59,45/2019/11/26/noticias-artes-e-livros,2535556/amp.html>. Acesso em abr.2022.

PINSK, Robert. The idiom of a Self: Elizabeth Bishop and Wordsworth. In: SCHWARTZ, Lloyd; ESTESS, Sybil. *Elizabeth Bishop and her art*. The university of Michigan Press, 1983.

PRZYBYCIEN, Regina. *Ciclo Bishop: Paulo Henriques Britto e Regina Przybycien*. Disponível em: <https://youtube/RYhAiXdVWBw>. Acesso em mar.2020.

SANTIAGO, S. O estatuto do poema descritivo de Elizabeth Bishop. Revista brasileira de literatura comparada, nº 5, 2000.

SILVA, Tiago Barbosa da. O não-lugar em Elizabeth Bishop: marcas do exílio queer em

um Eu vacante. In: Congresso Internacional da ABRALIC, Universidade Estadual da Paraíba, UEPB, 2013.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SCHWARTZ, Lloyd; Estess, Sybil P. *Elizabeth Bishop and her art*. The university of Michigan Press, 1983

STEINER, Georges. *Linguagem e silêncio*: Ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TRAVISANO, Thomas. *Elizabeth Bishop: uma biografia*. Companhia das Letras: São Paulo, 2023.

VALADARES, Maria Camila Do Couto Prado. *A mina casa de Elizabeth Bishop: um garimpo poético*. Dissertação (Mestrado), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2023.

WEHR, Wesley. Elizabeth Bishop: conversas e anotações de aula. In: MONTEIRO, George. *Conversas com Elizabeth Bishop*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.