

LENDAS BRASILEIRAS E A POESIA DE ELIZABETH BISHOP *O RIBEIRINHO*¹

SÍLVIA MARIA GUERRA ANASTÁCIO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ELISABETE DA SILVA BARBOSA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

O IMAGINÁRIO BRASILEIRO ENCONTRA UM ESPAÇO
NA POESIA DE BISHOP

no poema narrativo *The Riverman* /O ribeirinho, objeto de nossa análise, Elizabeth Bishop resgata, através de um confronto com as lendas e mitos brasileiros, figuras de um imaginário popular pitoresco que muito a fascinara. Conceitos da fenomenologia peirceana darão um suporte teórico para a análise semiótica do longo monólogo, na medida em que esse estudo de caso, que constitui o processo de criação de Bishop segue um percurso que vai desde as primeiras impressões fortemente marcadas pela visualidade até atingir sínteses ou

1. Este texto foi apresentado em uma mesa de comunicações.

representações poéticas mais elaboradas. O poema, cuja imagem central é a figura lendária da cobra d'água na Amazônia, se constitui de oito versões não datadas, todas datilografadas, com correções feitas à mão, perfazendo um total de vinte e cinco páginas. Na última versão, observamos no canto direito superior da página, escrito à mão pela autora, que o poema havia sido enviado da 'Caixa Postal de Petrópolis. Estado do Rio de Janeiro. Brasil' (Bishop, s.d.: s.p., Box 57.6./V.C.). Sabemos por correspondência da autora que este teria sido publicado em julho de 1959, quando Bishop ainda residia com sua companheira Lota em Petrópolis. No início dos anos 60 ela viria morar no Rio de Janeiro, coincidindo com o empossamento do governador Carlos Lacerda em 1961, com quem Lota trabalharia de perto, atuando especialmente no projeto de urbanização do Aterro do Flamengo.

IMAGENS FORTES DE UM PROJETO POÉTICO

Lendo a correspondência de Bishop datada de 1958 até 1963, que teria sido enviada principalmente aos amigos, os poetas americanos Robert Lowell e Marianne Moore, podemos perceber como o nosso sincretismo religioso, sob a influência da figura feminina de Yemanjá a impressionara. As oferendas àquela deusa tão atraente e vaidosa, com suas vestes alvas, areias ou barcos repletos de velas e flores, tudo isso havia exercido um grande apelo aos seus sentidos e despertado nela impressões, sensações fortes que encontrariam um espaço fértil no projeto poético dos versos *The Riverman*.

Consultando a correspondência, lê-se:

Recentemente, passamos duas semanas e dois dias no Rio, ao retomarmos o apartamento no Leme, na Avenida Atlântica (...). Uma cobertura, 11º andar (...) dando para a famosa baía e, naturalmente, para a

praia (...). À noite, há velas ocasionais queimando na areia, perto das ondas – macumba (como o voodoo), ofertas à Deusa do Mar (E. Bishop-R.Lowell, Oct. 30, 1958. H.L.).

Macumba é justamente o nome que se dá a *voodoo*, nesta parte do Brasil- (na maior parte do Brasil) chama-se candomblé). (...) A deusa a quem se oferece velas, à beira mar, e também flores brancas, etc. tudo é oferecido a Yemanjá – rainha do mar, que de algum modo, ainda se confunde com a Virgem Maria. Veste-se, geralmente, toda de branco, e acho que ela é casta! O outro dia, quase comprei um cromo dela para você - alva, alta, caminhando sobre as águas (...)- mas não quiseram me vender o cromo sem a sua moldura trabalhada. Algumas vezes ela aparece com uma cauda de peixe (...).

Na noite de Ano Novo- Sempre convidamos as pessoas para virem observar do terraço – No dia seguinte, a praia fica empilhada de... lírios, - sempre flores brancas, - e o naufrágio de lindos barcos, que as pessoas constróem, e vão carregados de velas & flores, que são empurrados mar afora (E. Bishop-R.Lowell, Mary 28, 1963. H.L.).

Milhares de pessoas, todas vestidas de branco, com velas e flores brancas (...). À meia noite, avançam em direção ao mar, a maioria deles com água até o pescoço, carregando tochas e atirando flores brancas ao mar- é uma linda visão, realmente, e muito estranha – as pessoas lançam pequenos barcos ao mar, cheios de tiras de papel, onde escrevem os desejos para o ano seguinte (E. Bishop - Phyllis, Jan 5, 1961. Box. 38.1.V.C.).

Você não precisa gostar do poema *The Riverman*- Lota destesta-o, e eu mesmo não o aprovo, mas uma vez que foi escrito, não pude desfazer-me dele. No

momento, estou escrevendo um autêntico poema pós-amazônico, o qual penso que será ainda melhor (...). Quero voltar lá – Sonho com isso todas as noites – não sei porque aquela região pareceu afetar-me tanto assim ! (E.Bishop-R.Lowell, Oct. 22, 1960).

Como se pode perceber, Bishop vai anotando em sua correspondência fragmentos que encontraram ressonância no poema *Ribeirinho*. À medida que escreve sobre aquela impressão que fora tão forte a ponto de lhe tirar o sono, o leitor dá-se conta do efeito que aquela imagem sensual exercera sobre ela e que fora elaborada poeticamente. Repete, então, no poema, aquele ambiente sensual e que não consegue entender direito, até para buscar resgatar tudo aquilo que sentia e que buscava incessantemente compreender. A tendência do ato criador seria, então, deixar que a percepção dessas imagens recorrentes encontrasse uma solução poética, impulsionada pelo amor pela obra em devir. Fascínio que no caso de Bishop tinha uma ressonância dúbia, pois ao mesmo tempo que ela rejeitava o poema, não conseguia livrar-se dele.

Segundo o poeta Otávio Paz, Bishop era perita na arte da reticência. Ela costumava dizer mais nas entrelinhas do que explicitamente as suas assertivas expressavam. Podemos, seguindo esta hipótese, nos perguntar por que ela detestava o poema? Por que não o aprovava? Não estaria censurando a própria libido? Não implicaria a palavra 'aprovar' um sentimento de valor ou uma auto-censura no que diz respeito àquela obsessão que a perseguia? Quanto ao poema pós-amazônico mencionado, não tivemos acesso a ele, mas somente a um diário datado de 1960, em que descreve a sua subida rio acima.

Como é possível constatar, as peças do longo monólogo narrativo que comporiam o poema *Ribeirinho* teriam vida e cor, não pelo fato da autora ter conhecido a região amazônica

antes de escrever o poema e ser capaz de recriá-la, mas pelas superposições que fizera entre as visões experimentadas ao contemplar as areias alvas de Copacabana à meia-noite e a outras da beira do Rio Amazonas, em que nunca estivera fisicamente. Portanto, de um lado, uma visão conhecida, a de Iemanjá, rainha do mar; de outro, a imagem de uma cobra d'água, que bem podia imaginar, a divindade ribeirinha, Luandinha. Aquela uma sereia, esta uma cobra bonita. Em ambas, a mesma sensualidade. A mesma veste alva, a mesma figura alta e elegante.

<u>Draft 3</u> And then the beautiful serpent in ther snake-dress of silk and satin with her big eyes green and gold like lights on the river steamers (Bishop 1960: Box 57.16).	<u>Draft 6</u> [And then the] <Then the tall,>,beautiful serpent [in her snake-dress of silk and] satin <elegant so [il] white satin,> <elegant white satin> with her big eyes green and gold like the lights of the river steamers, (Bishop 1960: Box 57.16).
<u>Publicado</u> Then a tall, beautiful serpent In elegant white satin, With her big eyes green and gold Like the lights on the river streamers (Bishop 1994: 106)	<u>Tradução</u> Então uma cobra bonita, faceira, de cetim branco, olhões dourados e verdes como os faróis de um gaiola

Atribui-se a Luandinha características de uma mulher sensual e a autora vai montando uma símile para fazer sobressair os seus belos olhos dourados, esverdeados. Como podemos perceber, esta símile é recorrente, mudando Bishop sutilmente na última versão, aquela a ser publicada, apenas a preposição

que indica a movimentação de Luandinha sobre as águas. A tradução de Paulo Henrique Britto não resgata esta preposição, que nos remete à imagem de Iemanjá andando **sobre** as águas. Lendo o texto em inglês, vemos que Bishop finalmente privilegia enfatizar não as luzes **do** rio, mas **sobre** as embarcações do rio, as 'gaiolas', como sugere o nosso tradutor (grifo nosso).

Nesta amostragem de um segmento do poema, percebemos que o aspecto sonoro da estrofe trabalhada sobressai pelas aliteraões. Ora predominam sons líquidos, silabados ou não, *-gold like the light-*, que iconizam leveza e fluidez, uma leveza que possivelmente a autora queria emprestar à própria Luandinha. Também quanto à aliteração em /t/, consoante não contínua que vai sendo testada nas duas primeiras linhas do recorte, este efeito sonoro buscado possivelmente imitaria os sons da serpente.

Podemos observar, também, um enxugamento gradual na caracterização da serpente, versão após versão, sendo que na forma publicada mais se assemelha a uma mulher que a uma serpente, efeito produzido pela eliminação de um elemento que caracterizava o tipo do 'vestido de cobra'/**snake** dress. Além disso, o signo 'seda' que aparece inicialmente incorporado ao elemento 'vestido': [in her snake-dress of silk and] satin/ '[no seu vestido de cobra de seda e] cetim'/ sofre uma depuração e volta a ser pura elegância, pura impressão de leveza na seguinte solução enunciativa, marcada por um efeito de personificação: 'in elegant white satin'/'em cetim branco elegante'. Metonimicamente, a autora consegue ir passando as impressões que deseja atribuir a Luandinnha, e o enxugamento do primeiro verso desta estrofe, onde é eliminada a conjunção aditiva 'e', faz com que o surgimento de Luandinha pareça mais impressionante, efeito que é conseguido pela colocação do advérbio no princípio da estrofe.

A GÊNESE PROBLEMÁTICA DE "THE RIVERMAN"

As informações sobre Luandinha, e com ela, todo o imaginário da região norte do Brasil, palco do poema *The Riverman*, primeiramente chegaram à autora, em segunda mão, através do livro *Amazon Town*. Escrito por Charles Wagley e traduzido para o português como *Uma comunidade amazônica*, é fruto de pesquisas feitas por este antropólogo na comunidade de Itá, no Amazonas. O livro *Amazon Town*, que contém um estudo minucioso da vida do povo amazônico, serviu, então, de base para Bishop procurar entender e ficcionalizar o complexo imaginário brasileiro. A epígrafe extraída de Wagley introduz os personagens principais de *The Riverman*, como se pode observar na página seguinte.

Nesta epígrafe, que aparece pela primeira vez no segundo manuscrito do poema, destaca-se a figura de um ribeirinho de nome Juca, que segundo Wagley, teria aspirado a tornar-se um *sacaca* e vivido na cidade de Itá, sendo um sujeito versado nas lendas da região. A partir da versão três, este nome próprio do aspirante a *sacaca* não será mais citado e a autora parte de uma particularização para em seguida generalizar a sua posição enunciativa. Assim, vai abrindo um leque de possibilidades, de modo que o leitor viajando com Bishop por aquela aventura sobrenatural poderá até, se assim o desejar, assumir um espaço antes ocupado apenas pelo personagem Juca.

No manuscrito cinco, entretanto, a epígrafe citada torna-se mais enxuta, quando Bishop procura preservar apenas as informações que aparentemente serão necessárias para a familiarização do leitor com o ambiente amazônico. De modo que, ao manipular as informações do livro *The Amazon Town* e, de certa forma, apropriar-se delas, ela parece aproximar-se do universo das lendas que povoam o imaginário do ribeirinho amazônico e, ao mesmo tempo, focalizar o dia-a-dia daquela

<u>Draft 2</u> A river man becomes a Sacaca Juca becomes a Sacaca Might become (This poem is supposed to tell the story of how a man in the Amazonian region became a shaman, or witch doctor. True <u>sacacas</u> are very rare nowadays; the usual witch doctor is a <u>page</u>, a lower from who sometimes works with land spirits instead of river spirits. The names at the end are of famous <u>sacacas</u> of the past fifty years or earlier. The factual detail comes from AMAZON TOWN by and from conversations with Brazilian friends.) (Bishop 1960: Box 57.16).	<u>Draft 5</u> A man in a remote Amazonian village decides to become a <u>sacaca</u>, a witch-Doctor who works with water spirits. The <u>boto</u> is the river-dolphin; Luandinha a female river spirit. <↓The <u>pirarucu</u> weighs 400 – [500lbs.]↓> Other names are of famous <u>sacacas</u> of Fifty years ago. Many details are from AMAZON TOWN, by Charles Wagley. [↑The <u>pirarucu</u> weighs 400 – [500lbs.]↑] (Bishop 1960: Box 57.16).
<u>Publicado</u> [A man in a remote Amazonian village decides to become a <u>sacaca</u>, a witch-doctor who works with water spirits. The river-dolphin is believed to have supernatural powers; Luandinha is a river-spirit associated with the moon. The <u>pirarucú</u> is a fish weighing up to four hundred pounds. These and other details on which this poem is based are from <i>Amazon Town</i>, by Charles Wagley] (Bishop 1994: 105)	<u>Tradução</u> [Numa remota aldeia amazônica, um homem resolve se tornar um “sacaca”, um curandeiro que trabalha com os espíritos das águas. O boto é um ser a que se atribuem poderes sobrenaturais; Luandinha é um espírito do rio associado à lua; e o pirarucu é um peixe que chega a pesar duzentos quilos. Essas informações, bem como outras em que se baseia o poema, foram extraídas de <i>Amazon town</i>, de Charles Wagley]

gente cheia de crendices. Pode-se observar tais ajustes sendo feitos nos manuscritos de Bishop, ao compararmos as seguintes versões do poema com informações provenientes do livro do antropólogo Wagley, que abaixo passamos a citar:

Nenhum dos feiticeiros que habitam Itá, entretanto, é um grande pajé. Os grandes pajés, no consenso geral de Itá, vivem há cerca de uma geração e tinham o título de “sacacas”. Homens famosos como Joaquim Sacaca,... Fortunato Pombo,... e Lúcio eram pajés “sacacas” (Wagley 1988: 228).

A seguir, no corpo do poema, ao mencionar na versão um, os nomes dos famosos *sacacas*, estes aparecem de modo esquemático e só reaparecem na versão quatro, já com a mesma aparência do fragmento publicado. Na quinta versão, no entanto, o fragmento parece voltar ao caos inicial e a figura de uma mulher exercendo o papel de *sacaca* é acrescentada à mão, à margem direita do manuscrito (>>*Mariquinha*>>). O nome *Mariquinha* provém de texto do livro de Wagley, que teria servido de inspiração para o poema, e onde se lê: “Sátiro (...) começou a fumar e a beber sem parar, cantando na voz de sua ‘companheira’, que, dizia ele, era Mariquinha-um espírito feminino das trevas” (Wagley 1988: 231).

Contudo, sabe-se que em geral, a figura feminina não teve destaque de liderança nas nossas sociedades durante séculos, e por isso, provavelmente, a sua representação como modelo para uma comunidade amazônica parece não ter soado à autora como a melhor solução. De modo que a menção feminina acaba não subsistindo e, logo na versão seguinte, Bishop opta por figuras masculinas que seriam mais representativas e mais facilmente aceitas como portadoras de tal função de liderança; uma mulher naquele elenco de *sacacas* provavelmente não pesaria tanto quanto os nomes próprios masculinos.

<u>Draft 1</u> Joaquim Sacaca, // or Fortunato Pombo <the man was [il] white or Lúcio primo> <as a [il] has to [il]> (Bishop 1960: Box 57.16).	<u>Draft 4</u> Why shouldn't I be ambitious? I sincerely desire to be a serious <u>sacaca</u> Like Fortunato Pombo, or Lúcio, or even the great Joaquim Sacaco. (Bishop 1960: Box 57.16).	<u>Draft 5</u> I sincerely desire to be <↓a serious sacaca ↓> [a good and honest <u>sacaca</u>. [↑<a>serious <u>sacaca</u> > >↑] <<2. or<< [like] Fortunato Pombo >>and he likes Lúcio>> or Lúcio, [or the greatest, even >>] <<il<< Joaquim Sacaco. >>Mariquinha or>> [I am ambitious to be] (Bishop 1960: Box 57.16).
<u>Publicado</u> Why shouldn't I be ambitious? I sincerely desire to be a serious <u>sacaca</u> like Fortunato Pombo, or Lúcio, or even the great Joaquim Sacaca. (Bishop 1994: 107-8)	<u>Tradução</u> Sou ambicioso, sim, quero mesmo me tornar um sacaca de verdade, como Fortunato Pombo, ou Lúcio, quem sabe até o grande Joaquim Sacaca.	

Em seu poema, Bishop relata como acontece a transformação de um simples mortal em *sacaca*, personagem que não vive propriamente em seu tempo, mas faz uma viagem ao tempo primordial; que se mantém em contato com os deuses e consegue, dessa forma, respostas para diversas indagações existenciais. O *sacaca* beneficia a sua comunidade com remédios retirados do fundo dos rios, capazes de curar muitos males.

A fabricação dos remédios surge como algo mágico, aparecendo esta idéia de forma esquemática no primeiro manuscrito, em que a autora lança alguns questionamentos sobre o modo como tudo se processa (*why.....what.*). Sempre preocupada com o aspecto da visualidade em seus poemas, a partir da versão dois, Bishop inicia a sua explicação sobre a origem dos remédios provenientes do fundo do rio, usando o verbo “olhe” (*Look...*); a função conativa da linguagem é, então, enfatizada quando a *persona* procura chamar a atenção do leitor para o que está narrando, como que dialogando com ele. Na sexta versão, a autora enxuga mais os seus versos e parece estar buscando soluções que rimem (*It draws from the jungle; it draws from the [plants]<rains> and <plants>*) (grifo nosso), ao mesmo tempo em que testa afirmativas; estes enunciados, ao longo dos manuscritos, são registrados aqui e ali, em um tom mais ou menos assertivo, como se pode constatar em: *Everything must be/is there* (grifo nosso), localizado quase no final da amostra citada acima.

A figura de Luandinha é imprescindível para que a iniciação aconteça e ela aparece neste cenário poético para passar ao *sacaca* apenas os segredos que decide revelar ao ribeirinho, quando o iniciado chega ao fundo das águas do rio. Mas antes do aparecimento de Luandinha, o ambiente deve ser preparado para recebê-la, e este fica repentinamente revestido por uma fumaça verde-acinzentada, proveniente do cigarro e do charuto fumados pelo ribeirinho. Forma-se, então, sobre o

rio, uma espécie de bruma meio mística, que compõe um ambiente sombrio e ao mesmo tempo mágico, propício à aparição da sensual Luandinha:

<u>Draft 1</u> (...) came to me and spoke in a language I knew very well but cannot respond to you >>yet>> she blew her smoke cigar smoke into my ears holes and [eyes] (Bishop 1960: Box 57.16).	<u>Draft 4</u> (...) Came [to m]e and spoke [il] in a language I [knew quite well.] >>seemed to know.>> Yes, Luandinha, [none other] >>herself She>> <<il<< [She blew the strong] cigar smoke >>[il] than the bitter cigar smoke>> in [il] my nose and ear-holes and I understood, like a dog, although I can't speak it yet. (Bishop 1960: Box 57.16).
<u>Publicado</u> (...) complimented me in a language I didn't know. But when she blew cigar-smoke Into my ears and nostrils I understood, like a dog, Although I can't speak it yet. (Bishop 1994: 106)	<u>Tradução</u> (...) Falou comigo umas coisas nalguma língua estrangeira; mas quando soprou fumaça nos meus ouvidos, na hora entendi, feito um cachorro, mesmo sem saber falar

Analisando-se os trechos acima, observa-se a dificuldade que o ribeirinho tem de comunicar-se com a deusa Luandinha. Esta deusa fala uma língua ininteligível para o ser humano e o ribeirinho não consegue comunicar-se verbalmente através da linguagem falada pelos deuses das águas doces; no entanto, ele consegue compreender tais signos lingüísticos com a ajuda de Luandinha, que acelera o seu processo de decodificação através de um sopro de fumaça que esta lhe dá. Logo, percebe-se que somente envolvido por uma fumaça mágica é que o ribeirinho poderá conhecer um pouco do mundo encantado dos deuses, do mundo sobrenatural por ele visitado. O álcool e o tabaco, elementos presentes no poema, são usados pelos pajés para estimular o transe (Wagley 1988: 231), e a

impossibilidade do *sacaca* de se expressar naquele ambiente novo talvez se confunda com a própria incapacidade da autora de se comunicar em português, como ela mesma afirma em uma entrevista daquela época. Apesar de viver por tanto tempo no Brasil, ela não conseguia dominar a oralidade da língua portuguesa, porém era capaz de entendê-la *como um cachorro*. Assim, quando em 1966, se vê questionada sobre a influência do português em sua língua materna, a poetisa responde: “Geralmente, não leio em português – só jornais e alguns livros. Depois de todos esses anos, sinto-me como um cachorro: compreendo tudo que me dizem, mas não consigo falar direito” / *I don't read it habitually – just newspapers and some books. After all these years, I am like a dog: I understand everything that is said to me, but I don't speak it very well* (Goldensohn 1992: 214).

Um outro objeto considerado importante para o *sacaca* reconhecer os espíritos do rio é um espelho virgem, instrumento vital dentro daquele processo cognitivo:

<u>Draft 1</u> I must find buy a virgin mirror a mirror know one has looked at, [and] that has never <looked> anyone. [il] will see my spirits for me [it will dredge the river for me] (Bishop 1960: Box 57.16).	<u>Draft 6</u> I need a virgin mirror That no one's ever looked at, [and] that's never looked at anyone, to flash up <the> spirits eyes and help me recognize them. (Bishop 1960: Box 57.16).
<u>Publicado</u> I need a virgin mirror no one's ever looked at, that's never looked back at anyone, to flash up the spirits' eyes and help me recognize them. (Bishop 1994: 107).	<u>Tradução</u> Preciso de um espelho virgem Um que ninguém nunca olhou, Que nunca olhou para ninguém, para olhar nos olhos dos espíritos e reconhecer cada um.

No primeiro fragmento, a ação de encontrar um espelho aparece como uma obrigação imposta (*must*), para depois ser reconhecida como uma necessidade imperativa do próprio *sacaca* (*need*). Assim, esta mudança dos modais que acaba reduzindo um sintagma verbal *-must find-* /"devo encontrar" a um único verbo *-need-* /"preciso" termina sublinhando o valor expressivo do elemento 'espelho', que é elevado a um estatuto de objeto imprescindível na narrativa.

Ainda no mesmo recorte acima, o verbo *see-* / "ver" aponta para o conflito enfrentado pelo ribeirinho, na tentativa de identificar os espíritos das águas. Este esforço visual que empreende ao usar um espelho virgem, assume uma dimensão cognitiva mais profunda quando, a partir da sexta versão, o verbo "ver" / *see* é modificado pela expressão idiomática *flash up* / "vislumbrar", palavra que alude a uma forma de impressão rápida e fugaz, que em um átimo de segundos é capaz de deflagrar todo um *insight*, todo um processo de descobertas. Um processo que garante uma revelação, uma síntese cognitiva, uma mediação ou um lampejo da consciência, que no poema se traduz pela capacidade do ribeirinho de reconhecer o outro.

Dessa forma, o elemento 'espelho' serve como suporte necessário para que os espíritos se façam conhecer pelo homem, e ao referir-se à importância dos espelhos, Wagley se reporta a uma estória que ilustra a experiência de um *sacaca* ainda vivo e habitante da comunidade amazônica: o Sático, nome que é mencionado por Bishop apenas na versão dois de *The Riverman*, dentre outros *sacacas* mais antigos e que então, já estariam mortos. No *Amazon Town* lê-se:

Um pajé de maior fama disse-lhe que também necessitava de um 'espelho virgem' - um em que ninguém se tenha ainda mirado - a fim de poder divisar os espíritos companheiros sem correr risco,

durante as viagens debaixo d'água. Tentou Sátiro várias vezes, sem êxito (Wagley 1988: 232).

<u>Draft 2</u> I got up in the night for the Dolphin spoke to me. >>Fortunato Pombo>> Hid by the river mist >> Joaquim>> he grunted beneath the window I threw off my blanket, sweating; >> Lúcio Sátiro>> (Bishop 1960: Box 57.16).	<u>Publicado</u> I got up in the night for the Dolphing spoke to me. He grunted beneath my window, hid by the river mist, but I glimpsed him – a man like myself. I threw off my blanket, sweating; (Bishop 1994: 105).
	<u>Tradução</u> Acordei no meio da noite Porque o boto me chamou. Rosnou à minha janela, Oculto na bruma do rio, mas eu o vi – um homem como eu. Me descobri, suando em bicas;

Logo, o espelho é referido insistentemente como um elemento mágico, que sempre estivera ligado na mitologia à ação de poderes mágicos, a magos e feiticeiros. Etimologicamente, 'espelho' vem do latim *speculu*, e dele derivou a palavra 'especulação'. Na Antigüidade, 'especular' significava 'olhar os astros com um espelho' (Chevslie e Gheerbrant 1982: 393-6). Este objeto sempre estivera ligado à especulação de corpos celestes, e também à adivinhação, que os místicos seriam capazes de fazer através da observação do movimento dos astros (Chevslie e Gheerbrant *idem*). Deste modo, o espelho mágico, uma das formas mais antigas de adivinhação, se insere no contexto do poema de Bishop, emprestando-lhe um toque especial de "conto de fadas" da região amazônica. Um espelho que fará com que a iniciação do ribeirinho se complete, mas que deve ser virgem para que ele possa "enxergar os olhos dos espíritos".

(>>*some things*>>). Na versão publicada prevalecerá (*some things*), sendo sempre muito valorizado o árduo estudo do ribeirinho: #6 [and] – *all of it difficult*, e na versão ‘final’: “tudo isso é muito difícil”.

Mas para que tudo isso aconteça, as atividades do *sacaca* devem ser mantidas em segredo, até mesmo da própria esposa. Uma atmosfera de segredo, sedução e mistério envolve tal empreitada e todo aquele cenário fantástico, em especial no momento em que o ribeirinho inteiramente despido pula a janela e corre para o rio. Esse nudismo indicia um movimento libidinoso em direção à Luandinha, que é toda sensual, ao tempo em que o boto também aparece, envolvido pela bruma do rio. Neste momento, as fronteiras entre o real e o imaginário se esvaem por completo:

<u>Draft 2</u> I threw off my blanket, sweating; I even tore off my shirt, >>Lúcio Satiro>> and went through the window, naked. My wife snored and slept. Hearing the <u>boto</u> ahead I went down to the river, >>il ->> (Bishop 1960: Box 57.16).	<u>Draft 3</u> I threw off my blanket, sweating; I even tore off my shirt, And went out the window, naked. My wife slept and snored. Hearing the boto ahead I went down to the river. (Bishop 1960: Box 57.16).
<u>Publicado</u> I threw off my blanket, sweating; I even tore off my shirt. I got out of my hammock and went through the window naked. My wife slept and snored. Hearing the Dolphin ahead, I went down to the river (Bishop 1994: 105).	<u>Tradução</u> Me descobri, suando em bicas; Tirei até a camisa. Levantei da minha rede, Saí nu pela janela. A minha mulher roncava. Seguindo os passos do Boto, Fui andando até o rio.

Todos os passos do ribeirinho vão sendo delineados com minúcia, versão após versão. Inicialmente, os nomes dos *sacacas* são acrescentados à margem direita, mas logo a autora enxuga o texto e o torna ainda mais impessoal, subtraindo tais nomes.

Por outro lado, no manuscrito publicado, Bishop pincela no poema um toque a mais de cor local, quando se refere ao ribeirinho deixando a rede em que dormia para ir em direção ao rio: "eu saí da minha rede"/*I got out of my hammock*. Neste momento, é especialmente o sentido auditivo que impera, pois o boto o atrai através do seu canto, levando para o fundo do rio os escolhidos por ele e pela deusa Luandinha. De modo que o ronco de sua mulher dormindo ao lado estaria no plano real, mas é um outro som que o atrai: o do boto, no plano mítico, fantástico, irreal. Note-se que na versão dois, lê-se um verso marcado por sons sibilantes, ressaltando o aspecto sonoro da estrofe: "Minha mulher roncava e dormia./ Ouvindo o boto adiante"/*My wife snored and slept./Hearing the boto ahead*; mas da versão seguinte em diante, a autora inverte a posição dos verbos: "Minha esposa dormia e roncava"/*My wife slept and snored* / para que os sons do ronco fossem imediatamente seguidos no poema por aqueles emitidos pelo boto, de modo que real e irreal se fundissem num efeito sonoro único.

E lá se vai o ribeirinho, banhado pela lua, trabalhar no fundo das águas. Onde sabe que estão guardados muitos dos mistérios do mundo. Onde há remédios para as doenças existentes na terra:

<u>Draft 4</u> <then> I move <I work> >>will [il] <will go to> & work>> [with my company of spirits] to [bring] <give> you health and money. (Bishop 1960: Box 57.16).	<u>Draft 6</u> When the moon shines, when the river <<lies<< [sprawls] across the earth and sucks it like a child, then will I go to work to get you health and money. (Bishop 1960: Box 57.16).
<u>Publicado</u> When the moon shines and the river Lies across the earth And sucks it like a child, Then I will go to work To get you health and money. (Bishop 1994: 109).	<u>Tradução</u> Quando a lua brilha branca e o rio mama nas tetas da terra feito um neném, eu trabalho para vocês terem saúde e dinheiro.

Percebe-se que a partir de uma versão rudimentar bem esquemática, constrói-se belas imagens poéticas, em que a lua surge brilhante e o rio é personalizado através de uma símile, em que este aparece comparado a uma criança: o rio suga a terra como uma criança o faria. De modo que a lua aparece mais uma vez soberana, como mais um elemento capaz de gerar forças que acabam influenciando as atitudes do *sacaca*.

E assim, o ribeirinho desce às profundezas das águas e no seu tom de narrador intradieético, vê-se naquele momento mais envolvido do que nunca pelo encantamento do conto de fadas em que tem o privilégio de entrar:

<u>Draft 2</u> There I saw rooms and rooms and they took me from here to >>Itá>> and back again, in a second. <<But<<In fact I don't know where // I went, but miles, under the river. <& [& miles]> <miles> (Bishop 1960: Box 57.16).	<u>Draft 3</u> There black rooms and rooms And [they] took me from here to Itá And back again, in a second. But in fact I don't know where I went, But it was miles, under the river. >>-2>> (Bishop 1960: Box 57.16).
<u>Publicado</u> They showed me room after room and took me from here to Belém and back again in a minute. In fact, I'm not sure where I went, but miles, under the river. (Bishop 1994: 106)	<u>Tradução</u> Me mostraram as salas todas, me levaram até Belém e voltamos num minuto. Não sei direito aonde fui, mas fui longe, e por den'd'água.

Nas primeiras versões deste recorte, a autora ensaia colocar a cidade de Itá como o local para onde teria sido levado o ribeirinho. Teria ido e voltado em um minuto. Mas depois, ela deixa em aberto o local, o que imprime ao texto uma certa impressão de indefinição meio mítica, enfatizada pela repetição de certas palavras: “milhas”/ *but miles, under the river*/ *&[&miles]*

miles, que vem a seguir, e que, com o seu som final sibilante contínuo, parece ecoar, espelhar e multiplicar o efeito vago e indefinido do poema; também a repetição da palavra “salas”/ *rooms and rooms* iniciando a mesma estrofe, ampliaria tal efeito. Esta sucessão de espaços que se multiplicam lembra uma outra imagem forte que consta de um ensaio escrito por Bishop, *Dimensions for a novel*, onde se lê:

Habitamos grandes galerias sussurrantes, constantemente vibrando e zunindo. Ou andamos por salões alinhados por espelhos, com reflexos ilimitados, entre as suas paredes estreitas, sendo que cada momento presente atinge imediata e diretamente os momentos passados, alterando ambos. We live in great whispering galleries, constantly vibrating and humming, or we walk through saloons lined with mirrors where the reflections between the narrow walls are limitless, and each present moment reaches immediately and directly the past moments, changing them both (Bishop 1933/34:1).

Bem mais adiante, a autora resolve situar esse amplo espaço visitado pelo *sacaca* sob as águas como localizado bem mais longe, em Belém; e a linguagem adequa-se à nova escala de distâncias propostas: nos primeiros manuscritos, quando a cidade de Itá é citada, o ribeirinho pode contar o tempo em segundos, porém, à medida que o ponto visitado se afasta do narrador, a contagem de tempo passa a ser feita em minutos.

Na verdade, a sua construção poética brinca com uma dialética que joga com efeitos ora mais precisos, ora mais vagos, sendo que a imprecisão acaba vencendo “De fato, não tenho certeza para onde fui, mas descí muitas milhas nas profundezas do rio”/ *In fact, I’m not sure where I went, but miles under the river*. Tal indecisão parece ecoar o início do poema Santarém, que começa refletindo sobre quantos anos

fazia que o narrador estivesse na cidade de Santarém, palco onde aquele enunciado se desenrola, e a voz poética acaba confessando que perdera as contas. Logo, essa dimensão mítica é observada não só em Santarém, como no poema *The Riverman*, como fruto de um traço estilístico sempre presente em Bishop, que é a aparente indecisão de seu enunciado, como se a voz poética quisesse deixar em aberto as suas hipóteses, conjecturas e impressões. Aberto para o leitor se colocar e como que interagir com a voz poética.

CONCLUSÃO

Como se pode observar, a autora acaba se apropriando da magia de uma típica lenda brasileira da região norte, a lenda da cobra d' água, mostrando como dois mundos distintos, o dos seres sobrenaturais e o mundo humano buscam se comunicar. E todo o ambiente de encantamento que tanto fascinaram o ribeirinho parecem também ter impressionado a autora e, por extensão, chegado até o leitor do poema.

Através da voz de uma estrangeira, aquele ribeirinho, aquele homem místico que vive à beira do Amazonas conta a sua história, resgatada pela ação da magia e do encantamento. Que como vimos, é uma representação da representação, considerando que Bishop, além de ter ficado particularmente impressionada com a força imagética das divindades de nosso folclore, também se inspirou no texto do antropólogo Wagley para escrever o seu poema.

Nos deparamos, então, com uma perspectiva de análise voltada para a alteridade, em que todo um jogo de olhares estrangeiros se articula para falar do outro, a quem se tem negado o poder da significação. Que, com frequência, é descrito, mas não descreve, vivendo muitas vezes às escondidas, à margem da sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1985). Necessidades e limites da mitologia. In *Mitologias*. São Paulo: DIFEL.
- BISHOP, Elizabeth. *Dimensions for a novel*. College theme. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, N. York, 1933-34, Box 70.9.
- _____. *Drafts of published poetry*. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, New York, 1960, Box 57.16.
- _____. *Correspondence to Robert Lowell*. October 30, Petrópolis, 1958. Houghton Library, Harvard University, Massachusetts.
- _____. *Correspondence to Robert Lowell*. Oct. 22, 1960. Houghton Library, Harvard University, Massachusetts.
- _____. *Correspondence to Phyllis Sutherland*. Jan. 5, 1961. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, N. York, Box 38.1.
- _____. *Correspondence to Robert Lowell*. May 28, 1963. Houghton Library, Harvard University, Massachusetts.
- _____. (1994). *The complete poems*. New York: Noonday Press.
- _____. (1999). *Poemas do Brasil* (trad. Paulo Henriques Brito). S. Paulo: Cia. das Letras.
- _____. (1995). *Uma arte. As cartas de Elizabeth Bishop* (trad. Paulo Henriques Brito). S. Paulo: Cia. das Letras.
- BLOOM, Harold (1985). *Modern critical views*. Elizabeth Bishop. New Haven: Chelsea House Publishers.
- CHEVSLIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (1993). *Dicionário de símbolos*. R. Janeiro: José Olympio Editora.
- ELIADE, Mircea (1972). *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- GOLDENSOHN, Lorrie (1992). *Elizabeth Bishop. The biography of a poetry*. N. York: Columbia University Press.
- SCHWARTZ, Lloyd, ESTESS, Sybil (1992). *Elizabeth Bishop and her art*. Michigan: University of Michigan Press.
- TRÁVISANO, Thomas J (1989). *Elizabeth Bishop. Her artistic development*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- WAGLEY, Charles (1988). *Uma comunidade amazônica*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.