

A geléia & o engenho

Em torno de uma carta-poema
de Elizabeth Bishop a Manuel Bandeira

Flora Sússekind

*"And moving thro' a mirror clear
That hangs before her all the year,
Shadows of the world appear."*

(Tennyson)

Que "The lady of Shalott", de Alfred Tennyson, sirva, por um tempo, de guia. A direção: os motivos, o modo de olhar, a escrita poética de Elizabeth Bishop (1911-79). Trilha paralela: a tentativa de se tirar de uma gaveta de arquivo certa carta-poema sua, da década de 50, ao que parece⁽¹⁾ inédita, e ligada a rigor apenas ao envio, por parte da escritora, de um prosaico pote de geléia a Manuel Bandeira. Mas que, além de espirituosa duplicata epistolar de presente gastronômico, se mostra parte de um diálogo poético marcado por traduções um do outro e que incluiria ainda trocas de livros e um poema-resposta de Bandeira na edição de 1955 do *Mafuá do Malungo*. E, flagrante significativo, não é difícil fixar, nessa escrita de circunstância de Bishop, tanto um método literário rigoroso a ponto de fazer de uma geléia eventual um exercício de engenho, quanto um interesse todo particular por cenas e frases ao léu, notícias de jornal, paisagens, silêncios e pequenos nada cotidianos como alvos de um detalhamento da atenção e como matéria habitual de composição.

Deixando, porém, de lado "To Manuel Bandeira, with a present", por enquanto, voltemos à protagonista do texto de Tennyson e a seus possíveis laços com a poesia de Elizabeth Bishop. Retorno que não é propriamente gratuito, mas sugerido pela alusão ao avesso à "ilha" de Shalott e sua solitária senhora encantada num poema – "The gentleman of Shalott" – pertencente a *North & South* (1946), mas publicado originalmente bem antes, por indicação de Marianne Moore, no número de abril de 1936 de *New Democracy*.

O OLHO REDONDO DO ESPELHO

É bastante conhecida a história, tomada de empréstimo a um original italiano, *Donna di Scolatta*, do poema de 1832 – mas revisto e muito modificado em 1842 – de Alfred Tennyson. "The lady of Shalott" relata o modo de vida de uma dama condenada, por um encanto, a não ultrapassar os limites do próprio quarto e a não olhar diretamente o mundo fora dele, sob risco de morte imediata caso desobedecesse. Por isso ninguém a via, ninguém a conhecia em Camelot. Só ao eco de sua voz e de uma canção que chegava aos ouvidos dos ceifeiros que faziam sua colheita de cevada e sabiam tratar-se da senhora encantada de Shalott. Esta, presa à sua "ilha", dia após dia, noite após noite, vê o mundo por meio de um espelho e tece sem cessar uma teia cheia das figuras e vistas de fora que, como imagens e sombras, se refletem diante dela o tempo todo. A re-



Elizabeth Bishop

FLORA SÚSSEKIND é pesquisadora do Instituto Casa de Cultura Ruy Barbosa, do Rio de Janeiro, e autora de *Cinematógrafo de letras* (Editora Companhia das Letras).

¹ É o que indica pelo menos sua não inclusão, nem entre os "Occasional poems", até a edição de 1988 dos seus *Complete poems*. Foi de acordo com esta edição (*The complete poems, 1927-1979*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1988) que seus poemas foram citados neste ensaio. Parte de sua obra poética foi publicada em edição bilingue pela Companhia das Letras em fevereiro de 1990. Pela facilidade de acesso à coletânea e por, infelizmente, não concordar com muitas das opções do tradutor Horácio Costa – cujo trabalho teve, porém, importante função ao recolocar em circulação no Brasil a poesia de Bishop – optei por referir os trechos dos poemas em inglês mesmo.

clusão se mantém, não sem certo cansaço – “*I am half sick of shadows*”⁽²⁾, declara a solitária dama depois da visão de dois jovens amantes –, até que, um dia, o brilho de um elmo e uma armadura e a imagem de Sir Lancelot invadem de repente o espelho de cristal e a impelem a olhar para fora. Deixa a teia e o tear e vai à janela para ver, com os próprios olhos, o cavaleiro. E o mundo que não via de frente: Camelot. Nesse momento a teia foge para longe e quebram-se o espelho e o encanto. Consequência inevitável: a morte daquela que ousara romper o confinamento especular. E que, sem saída possível, segue em direção ao rio, onde se deixa levar para a morte por um barco em cuja proa escreve o seu nome – Lady of Shalott.

O poema de Elizabeth Bishop já começa, ele mesmo, diante do espelho. E das imagens e temas que percorriam o texto vitoriano. Mas, avesso do avesso, sua tarefa parece ser desmontá-lo. Começando pela protagonista, transformada de dama em cavaleiro. E passando pelo trecho considerado em geral a “chave” do poema de Tennyson – a aparição dos amantes e a declaração de cansaço da moça reclusa –, que fornece o fecho irônico de “*The gentleman of Shalott*”: “*Half is enough*”. É, pois, sem mortes, encantamentos ou maiores dramas que o personagem do poema de Bishop supõe – já que o espelho é inevitável – estar às voltas não com duplicatas suas (“*for why should helbe doubled?*”) ou das coisas do mundo, mas com situação de precariedade constrangedora (“*If the glass slips/he’s in a fix – /only one leg, etc*”), à beira mesmo do ridículo (“*And if half his head’s reflected, /thought, he thinks, might be affected.*”): a de ser metade homem, metade espelho.

A situação se assemelha, é claro, à da senhora de Shalott: sua versão masculina também se encontra sob indescartável domfínio especular. Só que, neste caso, não se trata unicamente de chegar à janela ou trocar um “mundo de sombras” por outro “real”. A imagem do próprio sujeito é que se acha em questão. Se aquele que vê também se mostra visível como reflexo, fica a dúvida sobre qual de seus lados está dentro ou fora do espelho. Há, de certa forma, decisiva ampliação do confinamento, agora geminado ao corpo de Shalott: que olho, perna ou braço é o seu? Pergunta sem resposta. Mas o senhor de Shalott, ao contrário de sua contraparte feminina, diverte-se com o impasse. Com isso de ser alguém pela metade. Não há maldição ou espelho quebrado, mas sim a apropriação cômica – e também auto-irônica – do final tristíssimo, do mundo-sem-outro do texto de Tennyson.

Não é de estranhar, sob certo ponto de vista, que justamente este poema de Tennyson tenha sido alvo de tratamento poético-humorístico particular por parte de Bishop. Até mesmo biograficamente nada mais diverso do encantamento confinatório da senhora de Shalott do que o moto-contínuo, os inúmeros deslocamentos, endereços e viagens da escritora. Viagens que incluem Inglaterra, Bélgica, França, Espanha, Norte da África, Irlanda, Itália, México, Brasil, Holanda, Galápagos, Finlândia. E algumas temporadas mais longas primeiro na França, depois em Key West, na Flórida, de 1939 a 1945, no México, durante nove meses nos anos 40 e no Brasil durante as décadas de 50 e 60 (com intervalos). E mesmo no último caso contando por um bom tempo com mais de um endereço (Rio de Janeiro, Petrópolis, Ouro Preto). A paixão pela viagem era tamanha que, certa vez, quando vivia em Key West, tendo encomendado ao pintor Gregorio Val-

des⁽³⁾ um quadro da casa em que morava, dentre os poucos elementos que lhe pediu para acrescentar à fotografia ampliada do local estava certa espécie de palmeira conhecida na região como “*Traveler’s Palm*”.

Deslocamentos geográficos diretamente associáveis a uma espécie meio “desatenta” de concentração, a um modo casual de observar a paisagem, o dia-a-dia, e captar seus “momentos inesperados de empatia”, seus “milagres naturais”. Forma singular de observação que hábitos nômades de escrita só tendiam a estimular e adestrar. “Me parece que ‘raras vezes’ escrevi qualquer coisa de algum valor na escrivania ou no quarto em que supostamente deveria estar fazendo isso”, lembrou Elizabeth Bishop numa carta de 23 de janeiro de 1979 a James Merrill, “– é sempre na casa de outra pessoa, ou num bar, ou em pé na cozinha no meio da noite”⁽⁴⁾. Desatenção necessária e parece que paradoxalmente “consciente”, “treinada”, de sua parte. Como já ficava patente numa de suas cartas a Anne Stevenson, que então escrevia seu livro sobre Bishop, em meados dos anos 60. “O que se parece que-

Charge de Marianne Moore feita por David Levine



rer em arte, ao experimentá-la”, dizia, “é o mesmo que é necessário para sua criação, uma concentração auto-descuidada, inteiramente desinteressada”.

O exercício da concentração na dispersão talvez explique também, em parte, a acentuada preferência da escritora pelas marinhas, costas, rios, paisagens aquáticas de diversos tipos. O motivo? Exatamente inverso ao que fazia Lévi-Strauss declarar, a certa altura de *Tristes trópicos*, seu gosto pelas montanhas. “Se o mar oferece ao meu olhar uma paisagem difusa, a montanha surge-me como um mundo concentrado”⁽⁵⁾, comentava o antropólogo. Mas, para o método de observação característico de Bishop, a dispersão dos litorais servia como luva. Talvez por isso haja tão poucas montanhas nos seus muitos poemas-paisagens. Uma delas, a de um texto de 1952, “The mountain”, não incluído no seu segundo livro, *A Cold Spring* (1955), é apenas meia montanha, servindo sobretudo como pretexto para uma reflexão sobre o passar dos anos, a idade, e marcado pelo eterno retorno de dois versos: “*I do not know my age*” e “*Tell me how old I am*”. Outro exemplo, não propriamente de montanha, mas da presença dos morros cariocas nos textos escritos durante a temporada brasileira é “The Burglar of Babylon”, pertencente a *Questions of Travel* (1965). Nesse caso, porém, a Babilônia que serve, no poema-parábola, de cenário à caçada policial de um foragido, Micuçu, não é enquanto morro que se torna alvo de atenção poética, mas enquanto “exemplo” do que se passaria em tantos outros morros e favelas (Querosene, Catacumba, Esqueleto), enquanto “sintoma” (“*On the fair green hills of Rio/There grows a fearful strain:/The poor who come to Rio/And can't go home again*”) da pobreza sem saída espalhada pela cidade.

“The Burglar of Babylon”, entretanto, não deixa de chamar a atenção, a seu modo, para a importância do “mundo físico” na obra de Elizabeth Bishop. Não tanto pela listagem de morros cariocas que ocupa as primeiras e a última estrofe. Onde se sublinha de fato a presença física da natureza neste poema-de-enredo é, já no fim da perseguição, quando o fugitivo só aguarda que o peguem. O texto se detém, então, no amanhecer – que marcaria a morte de Micuçu. E há uma espécie de mudança de ritmo, um corte na narração da caçada morro acima. Primeiro para um breve comentário a respeito do sol – amarelo, feio, “*like a raw egg on a plate*” –, depois para uma descrição lenta, detalhada, da vista possível da praia a partir do lugar onde estaria, à espera, o fugitivo. É em meio a esta “escuta” da orla marítima, em que o sujeito lírico praticamente cola sua perspectiva à do ladrão (do morro) da Babilônia, em meio à sucessão dos ruídos dos vendedores de amendoim e barracas de praia, das mulheres conversando no caminho das compras, do choro dos bebês e dos latidos dos vira-latas, que se anuncia, de repente, num único verso – “*Then Micuçu was dead*” –, o fim da caçada e da intromissão auditivo-paisagística das “*long white beaches*” no cenário de morro do poema.

O que, em “The Burglar of Babylon” se percebe de relance, na maior parte dos textos de Elizabeth Bishop é dominante. Ao contrário do que acontecia com a encastelada Lady of Shalott, na poesia de Bishop é fortíssima a “presença do mundo”. Seja nos exercícios descritivos, no registro atento das estações, da chuva, do mofo, seja nas suas paisagens ou no detalhismo do seu método de observação. Lembrem-se, nesse sentido, algumas de suas paisagens. Como “Quai d’Orléans”, “Florida”. Ou, ainda do primeiro livro, o belo “Paris, 7 A.M.”, em que a exasperada sensação de passagem das horas, a justaposição entre observação atual e figuras da memória e uma reflexão, espacializada desde o primeiro verso, medida pelos passos que vão de um a outro relógio do apartamento, a respeito do tempo (“*Time is an Etoile; the hours diverge/so much that days are journeys round the suburbs,/circles surrounding stars, overlapping circles*”) se mesclam ao desenho geométrico – “*squares and squares and circles, circles*” –, cromático – “*and grayed and yellowed*” –, meteorológico – “*Winter lives under a pigeon’s wing, a dead wing with damp feathers*” – da paisagem parisiense sob a neve de manhã.

Outros exemplos: “Santarém”, “Arrival at Santos”, “At the Fishhouses” e sua atenção minuciosa aos mínimos detalhes do lugar, aos menores movimentos e variações no cheiro, na superfície da água, para, em meio a um sem número de elementos diversos, afirmar-se a imutabilidade do mar – “*I have seen it over and over, the same sea, the same, slightly, indifferently swinging above the stones, icily free above the stones, above the stones and then the world*”. Há, ainda, as mudanças marcadas de estações. Do inverno de “Paris, 7 A.M.” à primavera de “A Cold Spring” ou ao verão-que-passa de um poema de 1937, “Song”. Há a chuva, objeto de tantos poemas. A que se assemelha a uma grande gaiola de luz que explode no ar e liberta um milhão de pássaros em “Rain Towards Morning”, a chuva que se associa às lágrimas da avó em “Sestina”, a violen-



Manuel Bandeira em desenho de Scliar, 1966

2 Foi utilizada aqui a coletânea editada por John D. Jump (*In memoriam, Maud and other poems*, Alfred Tennyson. London, Dent, 1986).

3 Isso é relatado por Bishop num pequeno artigo incluído, como os outros textos em prosa citados, no volume dedicado à sua *Collected prose* (New York, Farrar, Straus and Giroux, 1984).

4 Todas as cartas de Elizabeth Bishop mencionadas neste texto – exceto a Bandeira e Drummond, é claro – são citadas com base nos trechos reproduzidos em *Becoming a poet*, Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell (New York, Farrar, Straus and Giroux, 1989), de David Kalstone, livro que teve importância fundamental para a concepção deste ensaio. Assim como o de Anne Stevenson: *Elizabeth Bishop* (New Haven, College and University Press, 1966).

ta, extremamente ruidosa, de “Electrical Storm”, talvez estimulada pela experiência de ficar trancada, sozinha com o gato e um tucano, por três dias seguidos de temporal, lendo Coleridge sem parar, na casa de Petrópolis, conforme relataria a Robert Lowell numa carta de dezembro de 1956. Há as paisagens desertas, aparentemente só-vistas, como “Cape Breton”, paisagens em que se delineia, às vezes com extrema discricção, às vezes com rastro mais nítido, a presença do observador no quadro. Vide “Song for The Rainy Season”, de *Questions of Travel* (1965), por exemplo.

Se na canção para a “rainy season”, a casa escondida na neblina e aberta ao orvalho, ao limo, permanece, de algum modo, oculta, sem desenho definido (apesar de endereço certo: Sítio da Alcobacinha, Fazenda Samambaia, Petrópolis) aos olhos do leitor, não se pode dizer que pareça, nem por um instante, abandonada, desabitada, como a paisagem sob forte névoa descrita em “Cape Breton”, de *A Cold Spring*. Sabe-se que há quem (*we, our*) a habite e conheça o que a cerca (rocha, cascatas, samambaias, riacho), o que a corrói (traças, ratos, mofo, cupins), os seus mínimos ruídos noturnos – “*At the night, on the roof, blind drops crawl and the ordinary brown owl gives us proof he can count: five times – always five – the stamps and takes off after the fat frogs that, shrilling for love, clamber and mount*” –; há quem a tome por esconderijo – “*small shadowy life*” – e prefigure, sem maiores ilusões, para além de névoas e cascatas, inevitável desolação futura sob um sol imóvel, seco. O sujeito parece falar da casa de dentro dela, e deixar marcas de sua presença no lugar. O oposto do que acontece, à primeira vista, com o sujeito que observa e esboça uma imagem de “Cape Breton”. É de fora, a certa distância, quase incidentalmente, que lista a fauna marinha, os movimentos da água, da névoa, o que se passa na estrada, o ruído dos pássaros. Não há maior intimidade aparente entre o observador e sua “marinha”. Daí a ênfase na névoa fina que recobre a paisagem, como a preservá-la, de algum modo, de seu olhar: “*The road appears to have been abandoned. Whatever the landscape had of meaning appears to have been abandoned, unless the road is holding it back, in the interior, where we cannot see, where deep lakes are reputed to be, and disused trails and mountains of rock (...)*”. Neste caso, no entanto, a dúvida mesma sobre a razão da paisagem, a percepção de indícios (velhos trilhos, pequenas igrejas, a associação a inscrições na pedra) de uma velha paisagem imersa na vista atual, o uso constante do presente na descrição, tudo isso parece prender, à revelia, o observador à cena regional, figurar sua presença no mundo observado.

Não é à toa, como já ressaltou Anne Stevenson sobre “Cape Breton”, que apareça a rima de “*see*” e “*be*” exatamente no momento em que se explicita a dúvida sobre o sentido do lugar descrito. O observador parece figurar inevitavelmente a própria presença no mesmo movimento em que delineia a paisagem. Ambas são marcadas na poesia de Elizabeth Bishop: a presença visível do mundo e a presença de um sujeito vidente-visível – mesmo que sob constante névoa – no mundo, no quadro observado. Talvez por isso o poema dedicado a Marianne Moore, incluído no livro de 1955, assumia a forma de uma exigência de presença, de um convite – calcado, talvez, no poema de Saffo a Afrodite, especialmente nos seus muitos “venha” –, um chamado para o mundo: “*We can sit down and weep; we can go shopping, or play at a game of constantly being wrong with a priceless set of vocabularies, or we can bravely deplore, but please/please come flying*”. O que teria, como se sabe, o seu lado biográfico. Bishop, que conhecera Marianne Moore em 1934, vai sendo aos poucos admitida na exclusiva intimidade da escritora e sua mãe. Mas tenta, apesar de forte simpatia pela redoma, obrigá-la de vez em quando a sair. E há desde um passeio em Coney Island a algumas idas ao circo. Além de cartas com descrições detalhadas durante as viagens, por meio das quais procura incluir, de algum modo, sua interlocutora nessas paisagens que jamais visitaria. Como se lhe coubesse quebrar um pouco a semiclausura auto-imposta prazerosamente por Moore, espécie brooklyniana, irônica, de Lady of Shalott. E Elizabeth Bishop chama Marianne Moore para o mundo como procurara virar ao avesso a personagem de Tennyson. E como buscara numa figura, pela errância, diametralmente oposta à da senhora encantada – a de Robinson Crusoe –, máscara poética de seu particular agrado.

As referências ao personagem de Defoe surgem em toda parte. Em cadernos antigos de notas, por exemplo. Como, depois da visita, em 1934, a uma amiga que morava em Cuttyhunk Island, o registro de seu fascínio pela “*Robinson Crusoe atmosphere*”, por um modo de vida insular, pela obrigação de inventar, improvisar a todo momento. No meio da correspondência com Marianne Moore, ressurgem o personagem. Em carta de 31

de janeiro de 1936 a própria Moore curiosamente se associa a ele, ao comentar seu interesse por espécimes estranhos, por “*every Robinson Crusoe – like thing the torrid zone can produce*”. Coisas que Bishop sempre se divertia em mandar ou escrever para ela em carta. David Kalstone, no seu ótimo livro – *Becoming a poet* – sobre o papel da amizade intelectual de Moore e Robert Lowell na formação de Elizabeth Bishop como poeta, interpreta inclusive a preferência, durante a temporada brasileira, pela casa de Petrópolis – por muito tempo inacabada, sem luz, sem tacos no chão – como algo ligado em grande parte ao gosto robinsoniano pela improvisação. E a própria Bishop, num esboço de prefácio para o livro inacabado sobre o Brasil (*Brazil-Brasil*), como ressalta Kalstone, tomaria Crusoe como uma espécie de imagem-guia em meio a recordações do desejo infantil de ser marinheira, do impacto sobre ela de velhas reportagens sobre a América do Sul e do livro de E. Lucas Bridge (*Uttermost part of the world*), como a imagem-síntese de um tipo sonhado de vida pautada por um misto de “ingenuidade, coragem e solidão”.

“Parecer um estranho é minha sina, minha vida/Entre gente estranha”⁽⁶⁾: o trecho inicial de um dos sonetos de Hopkins facilmente poderia servir de epígrafe a uma narrativa dos constantes deslocamentos geográficos de Bishop desde a infância. Não é mesmo de estranhar, nesse sentido, seu afeto por Crusoe, figura exemplar da resistência à solidão, ao mesmo tempo que da aventura. Seria, entretanto, somente num texto de *Geography III* (1976), planejado inicialmente em meados dos anos 60, que a imagem de Robinson Crusoe saíria de fato do plano biográfico e, passando por precisa apropriação poética, permitiria à escritora um belíssimo retrato auto-reflexivo de seu “sujeito lírico enquanto velho Crusoe”.

Trata-se de “Crusoe in England”. Trata-se aí paradoxalmente de uma afirmação de presença e exílio, observação e distância como pares constantes na relação do sujeito com as coisas do mundo. E, coisa que pode à primeira vista parecer curiosa, observando-se com atenção o melancólico monólogo do velho Crusoe, percebe-se que talvez ele e Lady of Shalott não sejam – fora a errância, a presença no mundo, é claro – figuras tão excludentes assim.

As ilhas, os exílios os aproximam. Mas entre o encastelamento mágico, imposto, da dama – convertido na metade espelho de seu pastiche masculino – e o exílio – mesmo quando de volta à Inglaterra – até certo ponto voluntário, desejado, de Crusoe, assiste-se à configuração, na poesia de Bishop, de diversos modos de olhar, de formas diversas de tematização da experiência do mundo. Como “inversão”, por exemplo – daí ser enquanto imagem invertida e distorcida no olho de alguém com a cabeça caída da cama que se revela a cidade em “Love lies sleeping”, daí o “homem-bruxa” se mover sempre ao avesso, viajar de costas, olhar para o lado contrário, ou a lua no espelho da cômoda parecer enxergar um mundo de ponta cabeça em “Insomnia”. Como choque, despertar doloroso – o que explica tantos poemas sobre o amanhecer, do belicoso, ambíguo, de “Roosters” à imagem primeiro cerimoniosa, brilhante, depois francamente prosaica do dia em “Anaphora”. Como experiência por vezes de inesperada empatia – vide “The Fish” –, por vezes de necessária mediação – lembre-se a névoa de “Cape Breton” ou os muitos espelhos e reflexos, ou as referências ao mundo como superfície pictórica (vide os “*pink Seurat bathers*” de “Pleasure Seas”, o cavalinho semelhante aos de De Chirico, a reconstrução de uma imagem de Max Ernst em “The Monument”, a paisagem da infância revisitada nas velhas gravuras de “Over 2000 Illustrations” e no pequeno quadro do Tio George em “Poem”), cartográfica (vide “The Map”), geométrica (como na mistura de escuta e desenho do mundo – “*a bird arranges/two notes at right angles*” – com que se encerra “Sunday 4 A.M.”). Superfícies visíveis, mas em parte resistentes ao olhar. Basta pensar em “Cape Breton”. Ou no “*There is no way of telling*” diante do rosto inescrutável de Faustina no poema de *A Cold Spring*.

VOZ DE FORA

Tanto em “Cape Breton” quanto em “Faustina, or Rock Roses”, todavia, atribui-se ao mundo uma espécie de “reserva”, de distância que, na verdade, diz respeito sobretudo àquele que – em meio à tensão indescartável entre exílio e presença – o observa e descreve. E cuja concentração “desligada”, “ausente”, acompanhada contraditoriamente por esse obrigatório estar-no-mundo, por uma noção exata do lugar, tomaria, no método poético de Bishop, a forma de uma consciente “desaparição” do sujeito, perceptível quase sempre como voz, como uma espécie de voz de fora.

5 *Tristes trópicos*, Claude Lévi-Strauss. Lisboa, Edições 70, 1986, p. 336.

6 Aqui citado segundo tradução de Aíla Gomes (publicada pela Companhia das Letras em 1989).

7 Apud D. Kalstone, op. cit., p. 32.

Há uma confissão de inveja por parte de Mary McCarthy que diz bem deste aspecto característico da dicção poética de Elizabeth Bishop: “Invejo a mente escondida nas suas palavras, como um ‘Eu’ contando até cem esperando para ser encontrado”⁽⁷⁾. E não foi sua ex-contemporânea dos tempos do Vassar College a única a perceber a reserva, a distância, o exercício de ocultamento por que costuma passar o eu lírico em Bishop. Elizabeth Hardwick, por exemplo, comparando, num ensaio sobre Sylvia Plath, sua maneira quase teatral, explicitamente “bonita”, de ler os próprios textos à forma “modesta, retraída, espirituosa”⁽⁸⁾ com que Bishop gravou os seus, parece sublinhar, noutro plano – o da locução literal da escritora – este pôr-se à margem do sujeito no poema. Octavio Paz, por sua vez, na breve exposição que antecedeu uma leitura de poemas de Bishop na Academia Americana de Poetas em dezembro de 1974, perguntava-se de cara: “Qual é a cor, a temperatura, o timbre, o metal da voz de Elizabeth Bishop?”⁽⁹⁾ Depois de defini-la, então, como voz que “brota de lugares escuros e fundos”, como “poesia que se ouve como se ouve a água: rumor de sílabas entre pedras e ervas, ondas verbais, grandes zonas de silêncio e transparência”, chamava a atenção exatamente para tais pausas e silêncios. E finalizava suas observações, não sem ironia, sugerindo aos poetas jovens, como curso obrigatório, o de “aprender a calar”, o dos “poderes imensos da reticência”, no que estaria, a seu ver, a grande lição da poesia de Elizabeth Bishop. E há ainda, nessa linha, um comentário de Marianne Moore. Apesar de tratar-se, no caso, de “mestra” indiscutível de reservas e distâncias, ela também parece ter registrado, indiretamente, numa carta de recomendação do nome de sua amiga-aprendiz para um Houghton Mifflin Poetry Prize, em 1944, essa espécie de ausência tática que marca a dicção poética da outra. Na verdade, sua simples associação, na carta, no meio de uma lista maior (Kafka, Hopkins, Dürer, Purcell, Max Ernst) de admirações, de Elizabeth Bishop ao fotógrafo Eugène Atget já vale como sugestão de “vazio”, como fixação de uma imagem de ausência.

Lembrem-se, nesse sentido, a caracterização das fotos de Atget por Gisèle Freund – “elas são inquietantes pelo seu vazio, e os detalhes que ele fotografou são outras tantas naturezas mortas”⁽¹⁰⁾ – ou os comentários de Walter Benjamin sobre ele: “quase todas essas imagens são vazias. Vazias as fortificações na Porte d’Arcueil, vazias as escadas faustosas, vazios os pátios, vazios os terraços dos cafés, vazia, como convém, a Place du Tertre. Não somente solitários, mas sem atmosfera; nessas imagens a cidade está esvaziada como uma moradia que ainda não encontrou novo inquilino”⁽¹¹⁾. Lembrem-se, ainda, fora as fotos⁽¹²⁾ de lugares realmente desertos – como as do Parc Delessert, da Porte de Ménilmontant, do pátio do Dragon, da Rue Férou, da escadaria do Hôtel du Maréchal de Tallard –, o modo curioso como se registram por vezes, nessa paisagem urbana esvaziada, figuras de gente ou bicho, vestígios de algum tipo de presença. Nessas paisagens com figuras, os procedimentos mais usuais na fotografia de Atget são ora a imagem enevoada, meio fora de foco, de alguém que parece ter acabado de sair do local retratado e deixado apenas uma sombra, uma pista qualquer, ora a imagem em foco, mas em algum canto, elemento ínfimo, quase imperceptível em meio a um espaço vasto, aparentemente vazio, ou cheio demais de “entulho”, onde mal se consegue divisar qualquer coisa que não seja o simples excesso de detalhes ambientais.

Exemplos desta semi-invisibilidade, mesmo numa paisagem em que não há mais ninguém, são fotos como a de um pátio na Rue Broca nº 41, a um primeiro olhar deserto, com uma série de entradas e janelas vazias, onde, quando se observa por mais tempo, dá para perceber, em dimensões reduzidas diante do tamanho, bem maior, dos arcos de portas e janelas, um grupo familiar que, do segundo andar de um desses prédios desertos, olha diretamente para a câmera; o mesmo acontecendo com a mínima figura masculina, em meio a um amontoado de materiais de construção, ao fundo de uma foto da antiga Passagem de Pont Neuf em 1913 ou com o homem de roupa escura, de pé no umbral de uma porta, solitário, circundado por um pátio inteiramente abandonado em La Monnaie. Exemplos de fotos em que a figura humana é perceptível fundamentalmente como rastro, como presença meio espectral no cenário urbano são as do “Hôtel, 50 rue de Turenne”, onde uma sombra masculina triplicada se esboça em frente à loja de aparelhos fotográficos; do restaurante “Au petit Dunkerque” em 1900, em cuja porta de entrada se vislumbra um talvez garçom-fantasma; ou da vendedora de peixes da Rue Mouffetard, cujo retrato se limita a um pequeno pedaço de corpo embaciado, que mal se vê, num dos cantos da fachada da peixaria. Na verdade mesmo essas paisagens habitadas parecem estar sempre sublinhando ausências, vazios, inclusive dessas ocasionais figuras humanas que as habitam e exibem de algum modo uma quase desapareição.

Há, na capa da edição dos *Complete poems* de Elizabeth Bishop, uma aquarela pintada pela escritora quando de uma ida ao México em 1942 que lembra, pelo abandono da paisagem, pela falta de presença humana visível, esses lugares desertos ou ao menos aparentemente vazios que serviram de motivo central no trabalho fotográfico de Eugène Atget. Mas o que a aquarela de “Mérida, vista do telhado”, com suas casas baixas coloridas, torres de igreja, palmeiras e muitos – mas muitos mesmo – moinhos de vento, lembra sobretudo são as paisagens-em-versos da própria escritora. Em particular aquelas, como “The Bight” ou “Cape Breton” que parecem esboçadas de uma certa distância, descritas com cuidado, mas por uma voz meio de fora do quadro.

No caso desses dois poemas, a percepção do ocultamento do eu lírico – semelhante à de certas figuras nas fotos de Atget – torna-se ainda mais nítida no momento exato em que sua presença se denuncia seja, como em “Cape Breton”, pela dúvida sobre a razão da paisagem, seja, como em “The Bight”, pela belíssima assimilação, já ao final da descrição, das imagens dos pequenos barcos empilhados e, de certa forma, de toda a vista da enseada respectivamente a velhas cartas não respondidas e ao lugar de onde se escreve o poema, onde parece se abrigar seu sujeito. Se aí a súbita, discreta, revelação de presença chama a atenção paradoxalmente para a meticulosa distância em geral mantida por um sujeito próximo à invisibilidade, há diversos textos de Bishop que tematizam de modo bastante direto essa tensão entre autoconfinamento e desejo de ver o mundo que marca sua escrita poética. Daí os muitos esconderijos e as diversas máscaras – Crusoe, o homem-bruxa, o eremita, o ribeirinho, o pródigo – de ausência, de isolamento, que aparecem nos seus textos.

Há, por exemplo, como foi salientado por David Kalstone em *Becoming a poet*, três contos, anteriores à publicação de *North & South*, cuja mola mestra é exatamente a desapareição ou o confinamento do protagonista. Trata-se de “The Baptism” (1937), onde a mais jovem de três irmãs órfãs, marcada por uma sensação indefinida de culpa, fascina-se a um tal ponto com uma representação da “Natividade” num velho livro paterno que acaba sendo de certo modo capturada por ela, até desaparecer por completo; de “The sea and its shore” (1937), onde o responsável pela limpeza das praias públicas, Edwin Boomer, exercita sua decifração quebrada do mundo por meio dos restos de lixo e papel que recolhe e leva consigo para um lugar defeso, isolado, com uma única abertura para fora; e de “In Prison”, em que um homem, a rigor a troco de nada, sem qualquer sentença para cumprir, opta, por conta própria, pela reclusão permanente como forma de vida.

No seu trabalho poético tais exercícios de ausência e afastamento receberiam por vezes figuração igualmente explícita. São muitos os personagens inertes, ausentes, em meio a um ambiente “vivo”, cambiante, como aquele (talvez morto) cuja cabeça despencou da cama em “Love lies sleeping”, como o sujeito que assiste à divisão do próprio coração em “The weed” ou a figura adormecida, ileso, no fundo de um barco a remo em pleno temporal em “Little exercise”. Há, ainda, aqueles que escolhem formas diversas de exílio. Há o pródigo, e os celeiros e chiqueiros que pensa sempre poder suportar por um ano ou mais ainda, o velho eremita que atira para fora e grita “*Love should be put into action!*” perto da estrada de ferro, há Robinson Crusoe e sua indescartável insularidade, seus pesadelos com outras ilhas, infinidades de ilhas, ilhas desdobrando-se em outras ilhas, há o homem-bruxa e sua existência subterrânea, e o ribeirinho que, seduzido pelo boto, passa a ter outra vida, secreta, submarina, “*following the veins, / the river's long, long veins, / to find the pure elixirs*”. E há, marca registrada de sua poesia, lado não figurativo da ausência, sua preferência pelo método descritivo, capaz de responder, em termos de dicção, à tensão embutida neste “desejo de ver o mundo afastando-se dele”.

Havia até mesmo – conforme relatou Bishop numa carta de janeiro de 1964 a Anne Stevenson – o projeto de um poema sobre Emily Dickinson – uma admiração pela metade (“*mostly phrases more than whole poems*”) – e Gerard Manley Hopkins – um de seus favoritos, desde a adolescência, de quem sabia inúmeros poemas de cor –, comparando-os a dois pássaros auto-engaiolados. Confinamento voluntário não tão diverso assim dos seus próprios vários exílios, da localização de seu misto de *studio* e esconderijo em Petrópolis – no fundo de um sítio, numa cidade a certa distância do Rio de Janeiro –, de sua fuga, desde jovem, a uma vida literária mais intensa, como explicaria a Carley Dawson em 1948 – “Me dou melhor com tédio & adversidade do que com alegria &, falando relativamente, sucesso” –, a uma visibilidade maior como escritora, com a qual teria, no entanto, obrigatoriamente que conviver nos anos 70, quando, dei-



Bandeira; ilustração de Carlos Drummond de Andrade

xando o Brasil, passaria a dar aulas em Harvard e fixaria residência em Boston. “Ela se tornou visível como nunca fora quando era a escritora misteriosa, talentosa, que vivia no Brasil e cuja vida ninguém conhecia exatamente”, comenta David Kalstone sobre este período. Exposição cuja melancólica consciência pode ter contribuído para que conseguisse enfim terminar “*Crusoe in England*”, e com uma estrofe final inequivocamente cruel, sugerindo a doação a um museu de antigos apetrechos – fora de uso então – do viajante, para futura exibição pública. Exposição contraposta, ainda, a mais uma paisagem-com-esconderijo: “*I’d like to retire there and do ‘nothing’,/or nothing much, forever, in two bare rooms:/look through binoculars, read boring books,/old, long, long books, and write down useless notes,/talk to myself, and, foggy days,/watch the droplets slipping, heavy with light*”. Só que, desta vez, com sinal claro de interdição – “*perfect/But – impossible*” – como acontece em “*The end of March*”, pertencente a *Geography III*.

“A saúde do olho parece exigir um horizonte”, assinalou certa vez Emerson. O trabalho poético de Elizabeth Bishop parece ao mesmo tempo referendar, a seu modo, raciocínio semelhante e sugerir-lhe um obstáculo: a saúde do sujeito exige esconderijos. Daí a importância da imagem da ilha – isolada e com um vasto horizonte à frente. Em especial – “*We’d rather have the iceberg than the ship/although it meant the end of travel*” –, de um tipo gelado, autoburilado, talvez até mais preservado, de ilha: o iceberg. Vidente-visível ele também – “*Its weight the iceberg dares/upon a shifty stage and stands and stares*” – e, simultaneamente, feito de invisibilidades – como a alma, a que é comparado em “*The imaginary iceberg*” –; interlocutor imaginário – “*Good-bye/we say, good-bye, the ship steams off*” –, silencioso, “auto-engaiolado”, como quem o observa, descreve e se afasta. E cujos exercícios casuais de aproximação podem por vezes adotar proteção suplementar, capa epistolar, como no poema dedicado a Manuel Bandeira.

PARA MANUEL BANDEIRA, COM UM PRESENTE

Não que, em se tratando da poesia de Elizabeth Bishop, se possa tomar a carta apenas como capa eventual. É bem verdade que o caráter privado, de texto-de-ocasião, de “*To Manuel Bandeira, with a present*” certamente lhe permite brincadeiras mais diretas com seu interlocutor, recortes quase em bruto de jornais, referências sem maiores disfarces à sua própria reserva. Talvez o caráter epistolar do texto lhe possibilite tratar diretamente do que não trataria, sobretudo às claras, num poema sem endereço certo. Basta lembrar como se refere, na correspondência com Lowell, à poesia de Anne Sexton (“egocêntrica – apenas isso”) para se ter certeza de que pelo menos os comentários sobre ela mesma desapareceriam. Talvez, no entanto, haja mais do que isso nesta carta-em-versos. E em outras de Bishop. O papel da correspondência com Marianne Moore e Robert Lowell na sua formação intelectual, sua utilização por vezes das cartas como ocasião para ensaiar descrições e imagens mais tarde retomadas na sua poesia, a forma semi-epistolar de alguns de seus poemas, a importância da imagem da correspondência empilhada, justaposta à paisagem, num poema como “*The Bight*”, por exemplo, tudo isso tende a sugerir que a carta, se em parte esconderijo a mais, também pode ser observada sob outros ângulos em sua obra.

“Por favor não pare nunca de me escrever cartas”, pedia Bishop a Lowell em 27 de julho de 1960. “Elas sempre conseguem fazer eu me sentir no auge de mim (andeio relembrando Emerson) por vários dias.” Já para Marianne Moore, depois de relembrar o comentário de uma antiga professora sua de que havia quem preferisse a descrição de uma floresta à floresta propriamente dita, declarava em carta de 2 de junho de 1938: “Eu nunca acreditei nela, mas agora eu sei que mandar um cartão-postal para você é receber de volta algo que vale mil deles”. Não que as cartas de Lowell funcionassem simplesmente como injeções de ânimo e as de Moore como lições de observação, mas o que estes dois trechos da correspondência de Bishop salientam é a sua percepção de caráter imprescindível de tais diálogos epistolares não só do ponto de vista da resistência ao próprio isolamento, mas na afirmação de sua consciência literária particular.

David Kalstone chama a atenção, em *Becoming a poet*, para o fato de Elizabeth Bishop ter, de certo modo, “escolhido” seus interlocutores. No caso de Marianne Moore, como ela mesma comentaria mais tarde, foi a única ocasião na sua vida em que fez todo o esforço possível para conhecer uma personalidade literária famosa. No caso de Robert Lowell o encontro é acidental, mas marcado por uma simpatia imediata, quando por

Randall Jarrell em 1947 apresentada a ele, sobretudo pela sua aparência de completo desalinho. Simpatia que se converteria numa intimidade, segundo Kalstone, dona, sem que tivessem sido amantes, de “alguma coisa da franqueza de amantes um com o outro”, e ampliada por décadas de incansável correspondência. Ambos teriam importante papel tanto na singularização de seu método poético quanto na mediação entre Bishop e o mundo literário norte-americano, de que se mantinha em guarda. Moore sugerindo o seu nome para prêmios, publicações diversas, e inclusão em coletâneas de poetas novos, tendo ajudado inclusive na edição de seu primeiro livro. Lowell, mais tarde, indicando-a para postos, bolsas, comentando sua poesia nos EUA e comentando com ela desde traduções de Corbière para o inglês às suas “imitações” de Rimbaud, à poesia, não só de ambos, mas a de língua inglesa sua contemporânea. Quanto à “influência literária” dos dois, a própria escritora a assinalou em diversas ocasiões. “A maior parte de meus poemas que ainda posso tolerar foi escrita antes que conhecesse Robert Lowell ou tivesse lido seu primeiro livro”, explicaria a Anne Stevenson em 1964. “Desde então, contudo, ele tem me influenciado bastante, de muitas maneiras.” O débito para com Marianne Moore – sempre enfatizado pela crítica de sua época – se, por um lado, reconhecido sem maiores problemas, não deixaria, por outro, de provocar algumas hesitações em Bishop sobre o seu grau de intensidade. Como diria em carta de outubro de 1954 à sua correspondente: “Todos já disseram isso – eu ia dizendo, toda a minha vida – e eu só desejaria que fosse mais verdadeiro”.

Passando, então, a listar ela mesma os débitos para com a escrita de Moore, sublinharia, nesta carta de 1954, que sua poesia lhe abria os olhos para possibilidades temáticas que talvez jamais tivesse imaginado não fosse por ela. E acrescentaria que sem ela “talvez não tivesse mesmo escrito poema algum”. Na verdade há mais do que possíveis temas em comum ou do que os comentários e correções, feitos em carta pela outra, aos seus primeiros textos. Há um discreto aprendizado, por parte de Bishop, do método descritivo, das ironias leves, das transições rápidas, do tratamento de qualquer assunto como problema a ser estudado com muito cuidado, traços característicos da poesia de Moore; e há, da parte da escritora mais velha, generosíssimo impulso para que Bishop não se tornasse apenas contista – como parecia a princípio – ou desistisse de vez de escrever – como pensaria em 1936 – para dedicar-se à medicina. Neste momento, Marianne Moore fez por ela um balanço do que escrevera até então: “Ter produzido o que você produziu em verso ou prosa é invejável, e você certamente não pode imaginar que um tal método, com um ouvido preciso, harmonizador, é atual ou habitual” e, barrando-lhe a hesitação, insistiu em ver outros textos seus e em que eles fossem publicados. Já no caso de Lowell, se há textos de Bishop como “The Prodigal”, com traço alegórico caro a ele, se ambos voltam-se para uma investigação autobiográfico-poética da infância nos anos 50 e 60, o que parece impressioná-la nele realmente é o seu tom “estranhamente modesto” não importando o assunto.

E essas aproximações se anunciavam muitas vezes na correspondência. Como observou Kalstone, no seu estudo das cartas de Elizabeth Bishop, poemas como “The Bight” e “The Moose” têm uma primeira versão em prosa em textos escritos para Lowell e Moore respectivamente. Assim como Lowell se apropriaria, em montagem própria, do texto de uma carta dela em “For Elizabeth Bishop 3. Letter with poems for letter with poems”⁽¹³⁾, incluído em *History*, e Moore se permitiria uma versão sua, em carta, com outro título inclusive – “The Cock” –, para “Roosters”, de que não gostava muito, Bishop também parece ter aprendido a usar seguidamente a correspondência como campo de experimentação para seu método literário. Não é de estranhar, pois, que alguns de seus poemas tenham mesmo assumido forma próxima à epistolar. Há o convite – “*please come flying*” – a Marianne Moore e a pauta de uma futura carta – “*I'd like know/what you are doing and where you are going*” – em “Letter to N.Y.”, poema dedicado a Louise Crane, e pertencentes ambos a *A Cold Spring*. Há “North Haven”, a carta *in memoriam* – “*The words won't change again. Sad friend, you cannot change*” –, de 1978, a Robert Lowell. Há bilhetes ocasionais em versos, como a brincadeira culinária com Frank Bidart, “Lines written in the Fannie Farmer Cookbook”, de 1971. E poemas que talvez possam ser vistos como cartas, a exemplo de “From the country to the city”, que Kalstone sugere seja lido como carta do campo para a cidade.

Não é mesmo de estranhar este rastro epistolar, sobretudo se lembramos que a carta guarda sempre uma tensão entre intimidade e divulgação, entre proximidade no tom e distância de fato, semelhante àquela, entre uma presença necessária no mundo e certos esconderijos, que orientaria a dicção poética de Bishop. Acontencendo mesmo, por ve-



Bandeira, por Foujita

8 “Sylvia Plath”, Elizabeth Hardwick, in *Seduction & Betrayal*. New York, Vintage Books, 1990, p. 123.

9 Cf. “Elizabeth Bishop o el poder de la reticencia”, Octavio Paz, in *INME-DIACIONES*. Barcelona, Selx Barral, 1981, pp. 105-10.

10 *Fotografia e sociedade*. Gisèle Freund. Lisboa, Vega, 1989, p. 94.

11 “La photographie”, Walter Benjamin, in *Poésie et Revolution*. Paris, Denoel, 1971, pp. 27-8.

12 Há reproduções das fotos referidas de Eugène Atget no volume dedicado a ele (nº 16) da *Collection Photo Poche* (Paris, Centre National de la Photographie, 1984).

13 Cf. *History*, Robert Lowell. London, Faber & Faber, 1973, p. 197.

zes, de o poema-carta tematizar esses exercícios de ausência em meio ao chamado do mundo. Como em "Invitation to Miss Marianne Moore". Como neste poema de ocasião de 1955, guardado por Manuel Bandeira, que se transcreve⁽¹⁴⁾ a seguir:

TO MANUEL BANDEIRA, WITH A PRESENT

*Your books are here; their pages cut.
Of course I want to thank you, but
how can I possibly forget
that we have scarcely spoken yet?*

*Two mighty poets at a loss,
unable to exchange a word,
– to quote McCarthy, "It's the most
unheard – of thing I've ever heard!"¹*

*Translators of each other's tongue!
(I think that I may make this claim.)
The greater, relatively young,
sculptured in bronze² and known to Fame!*

*Smiled on by Fame and Miss Brazil:³
Is this the man to keep so still?
The gallant man who rendered in
more graceful language Elinor Glyn?⁴*

*Gave lovely Latin things to utter
to Tarzan⁵, who could barely mutter,
and polished Edgar Burrough's brute?
Should such a man as this be mute?*

*And I, I am no raconteur,
my repartee is often weak,
but English-speaking friends, I fear,
would tell you I can speak,
and speak, and speak, sometimes for days,
not giving any indication
of stopping or of feeling the need
of substitutes for conversation.*

*O conversations gone to pot!
– But please believe I've never thought
"Your book is fine; I like it lots,"
is best expressed by apricots;*

*"You put all rivals in the shade,"
is well-implied in marmalade...
– I haven't; but accept and spread
these compliments upon your bread,*

*and, Manuel, may this silent jelly
speak sweetly to your poet's belly,⁶
and once more let me say I am
devoted with a jar of jam.*

Elizabeth

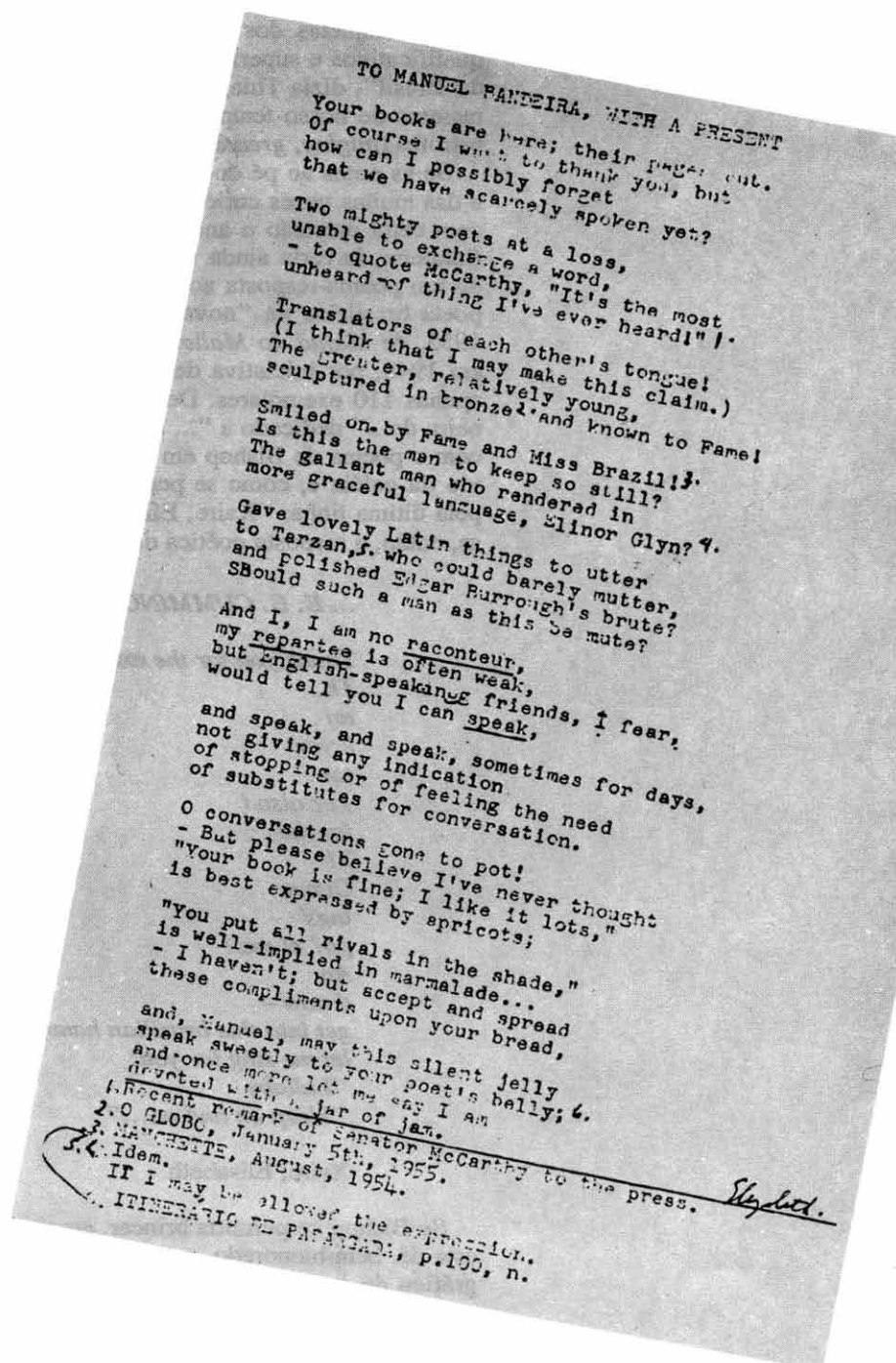
14. Pedi a Léa Viveiros de Castro que fizesse apenas uma versão literal da carta-poema: PARA MANUEL BANDEIRA, COM UM PRESENTE//Seus livros estão aqui; as páginas abertas/Evidentemente gostaria de agradecer-lhe, mas/Como posso esquecer/que mal nos falamos ainda?//Dois consagrados poetas, perdidos,/sem saber o que dizer um ao outro/ – citando McCarthy, "É a coisa mais/inaudita que já ouvi!"/Tradutores um da língua do outro/(Acho que posso me intitular assim,)/O maior deles, ainda jovem,/Esculpido em bronze e reconhecido pela Fama//Será que este homem, beijado pela Fama/e pela Miss Brasil, tem o direito de ficar tão calado?/O homem galante que emprestou/uma linguagem mais refinada a Elinor Glyn?//Que fez com que Tarzan, que mal conseguia/falar, pronunciasse belos vocábulos latinos, polindo/o rude personagem de Edgar Burrough?/Um homem desses tem o direito de ficar mudo?//Quanto a mim, não sou nenhuma *raconteur*,/minha réplica é sempre fraca,/mas temo que os amigos de língua inglesa/digam que sei falar,/e que falo sem parar dias a fio,/sem dar mostras/de cansaço nem de precisar/de substitutos para a conversa.//Quanta conversa em conserva! – Mas por favor, acredite, nunca achei que//Seu livro é ótimo, gosto muito dele//pudesse ser melhor expresso por damascos.//Que "Você deixa todos os seus rivais no chinelo"/esteja implícito numa geléia.../ – Isto não é verdade; mas aceite e espalhe/esses cumprimentos no seu pão,/e, Manuel, que esta geléia silenciosa/fale com doçura ao seu estômago de poeta:/e mais uma vez deixa-me dizer da minha/amizade com um pote de geléia." Quanto à carta-poema propriamente dita e pertencente, assim como as cartas a Drummond, ao Arquivo Museu de Literatura da Fundação Casa de Ruy Barbosa, agradeço o acesso e a permissão para citá-la nesse texto a Plínio Doyle.

1. Recent remark of Senator McCarthy to the press.
2. O GLOBO, January 5th, 1955.
3. MANCHETE, August, 1954.
4. ITINERÁRIO DE PASARGADA, p. 100, n.
5. Idem.
6. If I may be allowed the expression.

Começando pelas notas e referências ao cotidiano brasileiro e à vida de Bandeira nos anos 50, que indicam a data da carta-poema, observa-se que há menções a um livro publicado em 1954 – o *Itinerário de Pasárgada* –, a um concurso para a escolha da Miss Brasil 1954, e a uma escultura do poeta feita em 1955. Com relação ao *Itinerário de Pasárgada*, Bishop aproveita-se de uma nota em que Bandeira lista quinze volumes traduzidos por ele para a Editora Civilização Brasileira para referir-se especificamente a dois deles, *O tesouro de Tarzan*, de Edgar Rice Burroughs, e *Tudo se paga*, de Elinor Glyn. Quanto ao concurso de beleza, objeto da reportagem citada da revista *Manchete* – só que de 3 de julho de 1954 e não de agosto como diz –, o que talvez a tenha divertido especialmente é o tipo de participação de Manuel Bandeira nesse evento realizado na *boîte* do Hotel Quitandinha em Petrópolis. Bandeira foi presidente num júri que, incluindo ainda Amado Fontes, Pompeu de Souza, Santa Rosa, Helena Silveira, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, dedicou-se a “sabatinar as candidatas com perguntas repetidas sobre literatura, geografia e arte”; que “não contavam para o prêmio, mas divertiam”, e decidiu-se, por fim, pelo nome de Marta Rocha. Curiosidade a mais, na matéria, é o efusivo cumprimento de Bandeira à escolhida numa foto hoje bastante conhecida e que levava, na época, a seguinte legenda: “A BELA E O POETA. O poeta Manuel Bandeira, que presidiu a comissão julgadora, consagrou Miss Brasil, após a proclamação, beijando liricamente as faces de Maria Marta Haecker Rocha, a loura baianinha vencedora”.

Quanto à escultura em bronze também mencionada no poema, uma em meio a várias outras de que Bandeira foi objeto, incluindo uma da autoria de Dante Milano, trata-se de um dos vários bustos que Celso Antônio fez dele, para o qual o poeta posara durante cerca de cinco meses no ano de 1955. E que se tornaria assunto de uma crônica (“Depoimento do modelo”) de Bandeira em 16 de novembro de 1955. Nela, além de listar as agruras de posar – “Agüentei o suplício diário de ficar imobilizado, em pé sobre um caixote, por espaço de uma hora (aos sábados, hora e meia, com direito a um café, aliás excelente), só tendo para distrair-me os meus próprios tristes pensamentos e, às vezes, umas breves iniciações nos domínios tenebrosos da astrologia” –, lançava um pedido bastante direto às autoridades pernambucanas: “A escultura irá, um dia, se Deus quiser e Mário Melo não mandar o contrário, embelezar alguma praça do meu amado Recife, de que sou filho tão ingrato”. Isto só ocorreria, de fato, ultrapassados vários impasses e morto o mencionado historiador Mário Melo, dez anos depois de pronto o trabalho.

Resta, ainda, o jornal *O Globo* de 5 de janeiro de 1955, a que Bishop também se refere em nota. Há aí, na seção “Contraponto”, um artigo, “Bandeira e Drummond”, de Thiago de Melo, motivado pelo anúncio do lançamento, pela Editora José Olympio, das



Fac-símile da carta-poema que Elizabeth Bishop dedicou a Manuel Bandeira

obras completas dos dois escritores, que talvez tenha sugerido a Bishop alguns dos qualificativos e superlativos – “não são apenas dos maiores do modernismo nem apenas do Brasil”, dizia Thiago de Melo, “mas dois poetas que se incluem entre os grandes e maiores de nosso tempo” – que atribui, com humor, ao seu destinatário nas primeiras estrofes (*mighty, greater*) da carta-poema.

Se as notas ao pé do texto, um pouco à maneira do “método híbrido de composição” e das muitas vezes curiosíssimas notas de Marianne Moore aos seus poemas, já indicam com certa precisão o ano de 1955 como sendo o de escrita e envio da carta-poema a Bandeira, haveria ainda um outro dado, decisivo para a confirmação da data. Trata-se de um poema-resposta ao de Bishop, até hoje não percebido como tal, e incluído pelo poeta brasileiro na “nova edição aumentada”, e impressa pela Livraria São José em 1955, de *Mafud do Malungo (versos de circunstância)*, livro publicado originalmente em 1948, por iniciativa de João Cabral de Melo Neto, em Barcelona, com tiragem de apenas 110 exemplares. Desta primeira impressão não consta, dentre outros, o “À maneira de...” dedicado a “... E. E. Cummings”, presente na edição ampliada, que, se lido com o poema de Bishop em mente, se mostraria resposta carinhosa e inequívoca ao envio da geléia e, como se percebe pela réplica, de um livro – ao que parece (sobretudo pela última linha: “Xaire, Elisabeth”) *XAIPE* (1950) – de cummings para ele. Observe-se, então, a resposta poética de Bandeira a Bishop:

... E. E. CUMMINGS

Thank you for the exquisite jam
Th
an
k you
too
) or also (
for the
71
Cumm
ings'
po? e! ms!!
An
d now –
get into this brazilian hammock and
let me sing for you:
“Lullaby
“Sleep on and on...”

Xaire, Elisabeth.

Se Bishop se permitia brincar, em sua carta, com a visível sociabilidade de Bandeira, este dá, bem-humorado, o troco. E brinca, por sua vez, não apenas com o cuidado tipográfico de e. e. cummings, como também se apropria de uma “cantiga” da própria escritora para niná-la, no seu poema-resposta, numa rede brasileira. A apropriação vai, no entanto, mais longe. Não se limita a citar este trecho da terceira parte de “Songs for a Colored Singer”, mas incluiria, ainda, na terceira edição, de 1956, pela José Olympio, de seus *Poemas traduzidos*, uma versão sua para a canção de Bishop, publicando-a sem os trechos restantes, como poema isolado com o título de “Acalanto”⁽¹⁵⁾. E, apropriação a mais, escreve o seu poema-resposta no idioma de sua interlocutora, coisa que esta provavelmente jamais faria a julgar pela sua freqüente repetição de um “*I speak Portuguese badly*” durante a temporada brasileira. Mas, de algum modo, Bishop e Bandeira partilham de um certo ir-e-vir lingüístico, atestado pelas traduções e pelo interesse de um pela poesia do outro.

Mas enquanto Bandeira traduz de Goethe a cummings, de Emily Dickinson a Ruben Darfo e Bashô, Bishop só traduziu alguns poucos autores e de países nos quais chegou a viver por certo tempo: Max Jacob, Octavio Paz, o próprio Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardozo, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, o “diário de Helena Morley”. Enquanto Bandeira, nos seus poemas traduzidos, na verdade se comportava como se fossem mesmo seus, “absorvendo o texto original e se con-

centrando na reconfiguração de um tema favorito”, conforme assinalou Ana Cristina Cesar em “Bastidores da tradução”, Bishop mantinha sempre certa distância. Se a “presença” de Bandeira é fortíssima nos textos traduzidos, Elizabeth Bishop, ao contrário, guarda nesses seus exílios temporários a mais em métodos e idiomas alheios uma espécie de “voz de fora” também como tradutora.

Reserva evidente, por exemplo, na correspondência mantida com Drummond – que trata sempre por “Dear Dr. Carlos” – por ocasião da tradução de alguns poemas dele nos anos 60 para divulgação em publicações americanas e na antologia de poesia brasileira organizada por ela e Emanuel Brasil e editada em 1972. Desde a primeira carta, de 27 de junho de 1963, repetidos dois motes seus – o da timidez, o de falar mal o português – fica estabelecida uma forma mediada, epistolar, de contato entre autor e tradutor. Mas fica patente, também, a consciência de não-autoria, a “desistência (parcial) de si”, seu cuidado em explicar dúvidas, alternativas e traduções-em-processo e submetê-las ao autor. Suas notas às traduções, que acompanham as cartas a Drummond, passam de problemas vocabulares – como a dúvida entre “urge” ou “impulse” para dizer “anseio”, entre “voyage” e “travelling” para o título de “Viagem na família” (ficou a segunda opção pois, dizia a Drummond, “Voyage” em inglês sempre quer dizer “viagem por mar”, infelizmente”) ou entre “suicide” e “do away with oneself” na segunda estrofe de “Não se mate” – a questões sonoras – “Tomei liberdade com este – mas tentei manter a leveza do tom e do ritmo”, diz sobre a versão de “Não se mate”. “As assonâncias em português são impossíveis de duplicar, é claro – eu tentei manter algumas, e as palavras repetidas” – ou a problemas de ênfase: “Acho que a repetição de ‘forbidden’ em inglês = colocar isolado numa linha em português...”, diz Bishop sobre a passagem de “pelo tempo e pelos lugares/defendidos?” para “into the forbidden/time, forbidden places?” em “Travelling in the family”. O que parece dominar, no entanto, sua atividade de tradução é situação semelhante à de seu sujeito lírico. Nesse caso, a tensão é entre uma interferência obrigatória no texto alheio e a consciência sempre presente da alteridade deste objeto e do seu próprio, permanente, “alheamento”.

A dúvida quanto à possibilidade de se aproximar ou se descrever o que é – e permanece – outro, belamente expressa num poema como “Questions of travel” – espécie de diálogo poético com *Tristes trópicos* –, parece dar o tom à sua atividade como tradutora. “Is it right to be watching strangers in a play/in this strangest of theatres?”: o “is it right?” ecoa nas cartas a Drummond, explica o reduzido número de textos que se permitiu traduzir, e explica, ainda, o fato de ter resolvido manter também em português – por considerar “mutilado” em inglês – exatamente o trecho do “Poema de sete faces” com que parece ter maior ligação, aquele que, segundo confessa em carta de 15 de agosto de 1963 ao autor, costumava recitar para si mesma quando se sentia triste: mundo mundo vasto mundo, etc. Mantêm-se, portanto, as ilhas e ausências no terreno da tradução. O que não impede que se perceba a interferência do método literário de Elizabeth Bishop até mesmo na seleção dos textos traduzidos.

O texto que escolhe traduzir de Vinícius de Moraes, por exemplo, o “Soneto de intimidade” – escrito em Campo Belo em 1937 e incluído nos *Novos poemas* (1938) –, envolve um exercício descritivo simultâneo da paisagem e do sujeito que a percorre (“Nas tardes da fazenda há muito azul demais./Eu saio às vezes, sigo pelo pasto agora/Mastigando um capim, o peito nu de fora/No pijama irreal de há três anos atrás”) que se aproxima, de certo modo, das preocupações de Elizabeth Bishop – que chegou mesmo a se auto-intitular uma “minor female Wordsworth” certa vez – com as relações entre o eu lírico e a natureza em tantos de seus poemas-paisagens. De João Cabral de Melo Neto opta por três trechos de *Morte e vida severina* (1954-55). E se, como notou David Kalstone, um dos problemas centrais na poesia de Bishop é justamente o de tornar narrativo o poema descritivo, mas mantendo-o em natureza descritiva, não é difícil entender o interesse por um poema dramático-narrativo, mas com tom descritivo, como o de Cabral. Quanto aos olhos-de-menina que observam o mundo da Helena Morley de *Minha vida de menina* (1942), de Alice Dayrell Caldeira Brandt, e às viagens pela memória do “Cemitério da infância” e da “Elegia para Maria Alves” – ambos de *Signo estrelado* (1960) –, de Joaquim Cardoso, e da maior parte (exceções: “No meio do caminho” e “Não se mate”) dos poemas de Drummond que escolhe para traduzir (“Poema de sete faces”, “Infância” e “No meio do caminho”, de *Alguma poesia* (1930), “Não se mate”, de *Brejo das almas* (1934), “Viagem na família”, de *José*, “Retrato de família”, de *A rosa do povo* (1945), “A mesa”, de *Claro enigma* (1951)) estão em sintonia, na obra pessoal de Bishop, com um retorno literário à paisagem e aos persona-



Bandeira, em charge de Alvarus

15 Cf. *Poemas traduzidos*, Manuel Bandeira, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, pp. 58-9.

gens e ao cotidiano doméstico da Nova Scotia de sua infância, operado nos anos 50 e 60 em contos como “In the village” e “Gwendolyn”, publicados em 1953 em *The New Yorker*, e em poemas como “Manners”, “Sestina”, “First death in Nova Scotia”, da seção “Elsewhere” de *Questions of travel*, ou como “In the Waiting Room”, “The Moo-se” ou “Poem”, de *Geography III*.

De Bandeira a escritora traduziria “O último poema”, de *Libertinagem* (1930), e “Tragédia brasileira”, de *Estrela da manhã* (1936). Um deles descritivo de um poema hipotético, o último; o outro, a história de Misael e Maria Elvira, e de um crime passionnal sempre retardado por mudanças de endereço, relatado à distância, com tom de crônica policial de jornal. Em ambos, no entanto, pistas para a aproximação bem mais afetiva – “Manuel” – de Bandeira do que de Drummond – “Dr. Carlos” – por parte de Bishop. Há no aproveitamento dessa história do cotidiano carioca pelo poeta e na definição do poema como próximo às “coisas mais simples e menos intencionais” evidente proximidade aos “pequeninos nadas” em torno dos quais também Elizabeth Bishop construiu seus poemas. Seria possível, aliás, associar à escrita poética de Bishop comentários semelhantes aos que fizeram, sobre o poeta brasileiro, Davi Arrigucci Jr., em “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira” – “Trata-se de uma poética centrada num paradoxo: o da busca de uma simplicidade em que brilha oculto o sublime”⁽¹⁶⁾ –, ou Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza, no prefácio a *Estrela da vida inteira* – “O poema extraído da notícia de jornal, o homem remexendo como um animal a lata de lixo à busca de comida, o toque de silêncio no enterro do major, o beco sobreposto à baía – são exemplos quase puros desse senso do momento poético”⁽¹⁷⁾. Bishop também “desentranha” o poético do banal, de erros tipográficos – vide “The Man-Moth”, figura imaginada a partir da grafia errada de “mammoth” num jornal –, da chuva, da mudança de estações, de uma cachorra sarnenta, sem pelos, no meio das fantasias e máscaras de um carnaval carioca – como em “Pink Dog” –, de lições contidas num livro escolar de geografia, como em “Lesson VI” e “Lesson X” em *Geography III*, de um pequeno posto de gasolina – vide “Filling Station” em *Questions of travel* –, dos mínimos detalhes de algum amanhecer – vide “Roosters”, “Love lies sleeping”, “Anaphora”.

O movimento em direção ao prosaico, aos quadros do cotidiano, é tão marcado – por vezes ironicamente marcado pela tensão entre imagens citadinas e naturais, epifanias e uns quase nadas – que os ruídos de um temporal se convertem desde logo em rosnados de um cão, como em “Little exercise”, que a pele marrom, esmaecida, de um peixe recém apanhado é vista de imediato como um papel de parede velho, desgastado, em “The fish”, a paisagem exclusivamente natural de uma primavera fria é quebrada de repente, em “A Cold Spring”, pela comparação de um bando de vaga-lumes às borbulhas do champanhe, o sol, por sua vez, vira um pouquíssimo atraente ovo cru em “The Bur-

Da esq. para a dir., Bandeira ao lado de um de seus bustos; Elizabeth Bishop e Robert Lowell no Brasil, 1962; Bandeira e Marta Rocha, Miss Brasil, 1954; Elizabeth Bishop em foto de George Platt Lynes



Arquivo Flora Süssekind



glar of Babylon", e Fred Astaire invade a cena de um fim de verão, comparado pelas trocas de passos, pela dança, aos movimentos agitados de "atraentes barcos do prazer" que aparecem e desaparecem com a estação num antigo poema de Bishop, "Song".

Às vezes é literalmente de migalhas que se originam milagres, como em "A miracle for breakfast" aqui citado em português na versão da própria Elizabeth Bishop para uma primeira tradução feita no início dos anos 60 e mostrada a ela por Oswaldino Marques⁽¹⁸⁾:

"Às seis horas estávamos esperando pelo café
esperando pelo café e o caritativo pão
que iam ser servidos de um certo balcão
— como a reis de outrora (dir-se-ia um milagre).
Ainda estava escuro. Firmado num dos pés, o sol
balançava-se numa ruga do rio.

A primeira barca havia cruzado o rio.
Fazia tanto frio que almejávamos que o café
viesse bem quente, visto como o sol
não iria aquecer-nos, e visto como o pão
seria, para cada um, amanteigado por milagre.
Às sete, um homem apareceu no balcão.

Ficou um minuto sozinho ao balcão
a olhar, sobre as nossas cabeças, o rio.
Um criado entregou-lhe os ingredientes dum milagre,
que consistiam numa xícara de café
e num pão. Ele começou a esmigalhar o pão,
a cabeça nas nuvens, na companhia do sol.

Seria esse homem gira? Que, sob o sol,
tentava ele fazer, lá no seu balcão?
Cada qual recebera uma migalha de pão,
que alguns sacudiram com desdém ao rio,
e, numa xícara, uma gota de café.
Uns poucos ficamos esperando pelo milagre.

Posso contar o que vi; não era um milagre.

16 "O humilde cotidiano de Manuel Bandeira", Davi Arrigucci Jr., in *Enigma e comentário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 10.

17 "Estrela da vida inteira", Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, in *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980, p. 61.



Havia uma bonita casa ao sol
e dela chegava-me o cheiro do café.
Na fachada – barroco, branco – havia um balcão
acrescentado pelos pássaros, que se aninham no rio,
– vi-o, o olho rente à migalha de pão –

e galerias de mármore. Minha migalha de pão,
minha mansão feitas a mim por um milagre,
através das eras, por insetos, aves e o rio
trabalhando a pedra. Todos os dias, ao sol,
na hora do café, sento-me no meu balcão,
os pés para cima, e bebo litros de café.

Lambemos o pão e engolimos o café.
Do outro lado do rio, uma janela pegou o sol,
como se o milagre se operasse num outro balcão.”

Curiosa espécie de Kubla Khan esta que cheira a café e é feita de migalhas de pão. E a que se pode voltar a cada manhã. É de “milagres naturais” que fala o poema. É o cenário menos sublime que propicia, “rente à migalha de pão”, esta epifania matinal. E é com vocabulário parco, pouco nobre, sem “grandes finais” de versos, com rimas leves internas, repetições, *enjambements*, discretas aliterações que Bishop retoma a forma poética da sextina e exercita uma estruturação rítmica bastante exigente. Se “A miracle for breakfast” sublinha, nesta versão em português, o quanto havia de “esconderijo” nas repetidas declarações de Bishop sobre o seu português falado – do contrário não teria sintetizado visual e sonoramente um verso como “Na frontaria, um balcão barroco estucado de branco”, de Oswaldino Marques, no seu belo, preciso, “Na fachada – barroco, branco – havia um balcão” –, chama a atenção também para uma estruturação não tão simples, para um engenhoso método poético imerso em cenas, detalhes e linguagem calculadamente banais.

Voltando, então, a “To Manuel Bandeira, with a present” percebe-se que algo parecido também acontece aí. E que se, a uma primeira olhada, a carta-poema mais parece uma simples gracinha em torno de um pote de geléia (o que, é claro, não deixa de ser),

Arquivo Flora Süssekind



Bandeira ao lado de um busto
seu e do escultor Celso Antônio
(autor de 4 bustos do poeta. Há,
ainda, mais um, feito pelo poeta
Dante Milano)

há – além da presença de traços característicos da escritora: a reserva, o humor, as mediações (carta, tradução, geléia), as imagens prosaicas (pão, geléia, estômago) – uma estruturação extremamente cuidadosa que contrasta, por exemplo, as muitas falas citadas no texto ao mutismo atribuído aos dois poetas, que desdobra em múltiplas imagens o motivo inicial: “falar”, e opõe um esquema rítmico regular, esperável, às elaborações e reelaborações inesperadas deste mesmo motivo. Até conduzir, com grande engenhosidade, o leitor, na última estrofe, ao que parece ter servido de fato de eixo a toda a carta-poema: a expressão “falar ao estômago”. É uma espécie de recreação poética do pensamento que dá o tom, então, à carta dirigida a Manuel Bandeira. Definindo-se, assim, entre a geléia e os pedaços de jornal deste texto-de-ocasião, a técnica de Elizabeth Bishop como uma espécie de figuração literária do movimento mesmo da mente, de exercício silencioso de um “pensar com o poema”, treinado na observação atenta da prática poética dos “metafísicos” ingleses de sua predileção (Donne e Herbert), de Gerard Manley Hopkins e Marianne Moore sobretudo.

A PARIDADE DOS TRILHOS

“O poema está sempre em movimento”⁽¹⁹⁾. A observação, adequada a Bishop, foi feita, na verdade, por Joseph H. Summers num estudo sobre a concepção de forma em George Herbert. Pensando, no entanto, apenas em “To Manuel Bandeira, with a present”, e na rápida passagem de um “mal nos falamos” inicial para um subsequente “traduzir-se”, para a possibilidade de “falar, falar, falar”, mas noutra língua, e, finalmente, para um “falar ao estômago”, sintetizado no pote de geléia, dá para perceber o quanto se move este texto, o engenhoso desdobramento de um único tema em significativas variações e de uma expressão corriqueira em meio de tratar dos “silêncios” do sujeito, e de tornar absolutamente concreta, prosaica, a argumentação de certo modo abstrata mantida até então no poema em torno de formas mais ou menos silenciosas de expressão. “Essa ânsia de perseguir a emoção abstrata em termos de ‘coisas’, essa ‘coisificação’ dos conceitos através dos sentidos”⁽²⁰⁾, a que se refere Augusto de Campos em *Verso reverso controverso*, é procedimento típico dos “metafísicos”. E incorporado, com grande habilidade, por Elizabeth Bishop ao seu método de composição. Como se vê não só nesse misto de poema e *private joke* com Bandeira, mas noutros textos seus como “The Bight” ou “At the fishhouses”.

Em “The Bight”, a indicação em letras pequenas, logo abaixo do título, de ter sido escrito no dia do aniversário da escritora, cria, de saída, a expectativa de algum tipo de balanço ou registro pessoal. Expectativa logo desmontada pela lenta construção da vista de uma baía, sempre com os verbos no presente, tanto a indicar que haveria um sujeito ali, naquele momento, observando a cena, quanto o fato de esta observação – em processo –, pelo que se vê, ser fundamentalmente daquilo que não parece ser o sujeito, das “coisas do mundo”. Nova mudança de rumo, no entanto, nos últimos versos, sugere repentina justaposição de uma paisagem íntima, cheia de velhas lembranças, e até então silenciosa, à paisagem aquática, com seu movimento “independente”, contínuo, impessoal. Com um único paralelo – entre a sugestão de cartas abertas, sem resposta e a imagem de pequenos barcos brancos amontoados – modifica-se o panorama do poema até então. “*The bight is littered with old correspondences*”: súbita convergência de trilhos – o sujeito, a baía; o tempo, o lugar. Logo em seguida esboçados de novo em calculada distância: “*All the untidy activity continues, awful but cheerful*”. Três transições por meio das quais primeiro se depura a paisagem de quaisquer marcas temporais para depois entupi-la com elas, com “antigas correspondências”, e, a seguir, realinhados tempo e espaço, o sujeito continuar sua descrição.

Se não é o tempo que, metade carta, metade barco, invade um quadro da natureza, como em “The Bight”, em “At the fishhouses” não deixa de ser uma determinada concepção do tempo – como sucessão, fluxo – que possibilita a passagem da observação em detalhes de um cenário de pesqueiros para uma reflexão sobre o conhecimento, definido, graças à sua historicidade, segundo os atributos do mar: escuro, salgado, transparente, livre, sempre em movimento. Já que a concepção mesma de poesia de Bishop parece pôr à mostra necessariamente a “peregrinação de um pensamento”⁽²¹⁾ no interior de cada poema, não é de estranhar que as idéias de conhecimento e de movimento se imbriquem em “At the fishhouses”. Ou que um dos objetos centrais de investigação de Elizabeth Bishop, tanto na poesia de Gerard Manley Hopkins quanto na de Marianne Moore, tenha sido exatamente a forma como os dois lidavam com essa necessidade de

18 Apud Oswaldino Marques. “O realismo alegórico de Elizabeth Bishop”, in *Ensaio escolhido*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, pp. 281-2. Sobre o exercício temporário de tradução do próprio poema por Bishop, comenta Oswaldino Marques: “A própria Autora, no intuito de ver preservadas, na versão brasileira, as características formais do original, chegou, com base na minha tradução, a ensaiar a transposição do mesmo para o português, tentativa essa adiante reproduzida, com algumas modificações que me pareceram de todo imperiosas.” (p. 280). É esta tentativa que também se reproduz aqui.

19 Cf. “George Herbert: the conception of form”, Joseph H. Summers, in *The metaphysical poets*. Ed. Gerald Hammond. London, Macmillan, 1982, p. 174.

20 “A meta física dos ‘metafísicos’”, Augusto de Campos, in *Verso reverso controverso*. São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 128.

21 Cf. o primeiro verso do soneto CCXCIV de Luís de Camões (*Obras*. Porto, Lello & Irmão, s/d, p. 152.). A referência a Camões não é gratuita. Vide na dedicatória de *Questions of travel* os dois últimos versos do terceto final do soneto X (“Quem vê, Senhora, claro e manifesto/O lindo ser de vossos olhos belos. (...)”), p. 8 (Ed. Lello).

movimentação e construíam, a seu modo, poemas-que-pensam.

Com relação a Marianne Moore, David Kalstone registra a existência, num dos cadernos de Bishop, da época em que cursava o Vassar College, de um longo trecho, copiado por ela da resenha de T. S. Eliot ao primeiro livro de Moore, exatamente sobre o ritmo, sobre as transformações de uma imagem noutra, rápidas, de modo a que a primeira nem tivesse desaparecido de todo quando a segunda se acrescentasse a ela, procedimento bastante característico na escrita de Moore. “Isto sugere um método de aproximação”: anotaria Bishop no caderno. Transições rápidas em que se adestraria igualmente na sua própria prática poética. Vide o mar e a rapidez com que vira saber em “At the fishhouses”. Quanto a Hopkins, o “movimento da mente”, o “retrato não de um pensamento, mas de uma mente pensando”, delineados em seus poemas, é que parecem interessá-la, e isto desde 1934, quando publica um artigo com o título “Gerard Manley Hopkins: notes on timing in his poetry”. E seria uma imagem-em-vôo – a de um acrobata projetando-se para agarrar os tornozelos do parceiro e, no meio do caminho, decidindo-se por ainda uma cambalhota a mais – a escolhida, no seu texto, para figurar como movimento a poesia de Hopkins.

Movimento que, no caso da poesia de Elizabeth Bishop, tanto pode ser o do mundo, em contraste com um sujeito próximo da inércia, como em “Love lies sleeping” ou “Little exercise”, quanto o de um ribeirinho na sua vida secreta sob o mar, de uma criança que desenha casas sem parar enquanto sua avó desaba em lágrimas, de um sujeito, estrangeiro, que revisita em versos “Santarém” – “after, after – how many years?” –; que tanto pode ser o de uma linha correndo para outra – *enjambements* no lugar de grandes ênfases de fim de verso –, quanto o de uma paisagem qualquer transformada em comentário sobre o tempo, sobre o conhecimento; ou, processo inverso, uma reflexão sobre a alegria do verão – vide “Song” – que dá lugar a um inesperado número de dança de Fred Astaire. Ou, ainda, tomando-se ao pé da letra lugares-comuns de vários tipos – “a paisagem como tapeçaria”, “frio de rachar”, “falar ao estômago” –, convertê-los em poemas inteiros – “Brazil, January 1, 1502”, “The colder the air”, “To Manuel Bandeira, with a present” –, revirando o que havia de “frase feita” nas expressões iniciais.

Nesse sentido há um poema exemplar entre os últimos de Bishop, já comentado aqui. Trata-se de “The end of march”, pertencente a *Geography III*. Sabe-se, graças a uma pista deixada por Octavio Paz na sua tradução do poema para o espanhol, que o texto tem por mote um “velho refrão inglês”: “O mês de março chega como leão,/vai como cordeiro/ou vice-versa: chega como cordeiro,/vai como leão”. Todo o poema de Bishop é, na verdade, um exercício de *wit* em torno dele. O refrão fornece não só a imagem condutora do texto – as imensas pegadas do sol na praia em Duxbury –, como a possibilidade de orientá-la noutra – e decisiva – direção. As pegadas, percebe-se, são as de um leão. As de um sol que se vai, portanto, como o mês de março, irremediavelmente. E com eles, como eles, a possibilidade de um outro esconderijo, de outra casa de sonho, para a figura que percorre a paisagem e acompanha o rastro do sol que se apaga.

Poemas-que-pensam e, nesse movimento, como em “The weed”, figuram verdadeiras imagens-sínteses da tensão entre os esconderijos do sujeito e sua presença no mundo e entre engenho e prosaização, “trilhos que convergem e não convergem”⁽²²⁾, e conduzem a escrita poética de Elizabeth Bishop. Quanto a “The weed”, texto antigo, de *North & South*, a composição se ancora em dois empréstimos. Um de “Love Unknown”, de George Herbert – “Deare, could my heart not break,/When with my pleasures ev’n my rest was gone?”⁽²³⁾ – e o outro de “A Valediction: of weeping”, de John Donne – “On a round ball/A workman that hath copies by, can lay/An Europe, Afrique, and an Asia,/And quickly make that, which was nothing, ‘All’,/So doth each teare,/Which thee doth weare,/A globe, yea world by that impression grow”⁽²⁴⁾. E condensam-se as duas imagens (a do coração partido, a das gotas que contêm o teatro do mundo) na erva que cresce e racha o coração em dois rios cujos respingos também são “globos”, cenas em movimento sob forma de gotas. Repetindo-se, em paisagem “interna”, tensão entre reserva e visibilidade que costuma enformar o eu lírico dos poemas-paisagens em movimento. Mesmo em se tratando, em “The weed”, de cena rigorosamente privada – um coração frio –, o rastro de “A Valediction: of weeping” – as lágrimas que viram mundos –, o rastro de Donne, parece mais do que suficiente para justapor a ela outros quadros, outros mundos. Para contrapor engenhosamente o globo à ilha. Como faz todo o tempo Crusoe de dentro de suas ilhas-que-puxam-ilhas. Como faz Elizabeth Bishop na sua poesia.

22 Cf. Merleau-Ponty comentando uma observação de Robert Delaunay (“A estrada de ferro é a imagem do sucessivo que se aproxima do paralelo: a paridade dos trilhos”) em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty. “Os pensadores”, São Paulo, Abril Cultural, 1984, p. 108.

23 *The works of George Herbert*, George Herbert. Ed. F. E. Hutchinson. Oxford University Press, 1972, pp. 129-30.

24 *Poetical works*, John Donne. (ed. Herbert J. C. Grierson). Oxford, Oxford University Press, 1984, pp. 34-5. Há uma observação de T. S. Eliot a respeito deste trecho do poema em “Os poetas metafísicos” (in *Ensaio*). São Paulo, Art Editora, 1989, pp. 114-5).