

**ELISABETE DA SILVA BARBOSA**

**A POÉTICA DOS ESPAÇOS NA OBRA DE ELIZABETH BISHOP:  
UMA EDIÇÃO GENÉTICA DOS POEMAS *THE ARMADILLO* E *NORTH HAVEN***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof. Dra. Sílvia Maria Guerra Anastácio.

Salvador – BA

2016

**TERMO DE APROVAÇÃO**

ELISABETE DA SILVA BARBOSA

**A POÉTICA DOS ESPAÇOS NA OBRA DE ELIZABETH BISHOP:  
UMA EDIÇÃO GENÉTICA DOS POEMAS *THE ARMADILLO* E *NORTH HAVEN***

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Literatura e Cultura.

**BANCA EXAMINADORA**

**Profa. Dra. Sílvia Maria Guerra Anastácio**  
Universidade Federal da Bahia – UFBA  
Orientadora

**Profa. Dra. Silvia La Regina**  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

**Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos**  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

**Profa. Dra. Anne Greice Soares Ribeiro Macedo**  
Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSB

**Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes**  
Universidade de São Paulo - USP

À memória de Elizabeth Bishop.

## AGRADECIMENTOS

Sou grata ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA, por ter possibilitado o desenvolvimento desta pesquisa.

A minha orientadora, Profa. Dra. Sílvia Maria Guerra Anastácio, pela orientação, cuidado e confiança depositada em mim. Agradeço-lhe por participar de minha vida acadêmica desde a graduação, quando tive a oportunidade iniciar os meus estudos nos arquivos de Elizabeth Bishop como bolsista PIBIC.

Ao Grupo de Pesquisa PRO.SOM, por ter disponibilizado as fontes de pesquisa provindas da Special Collections Library, de Vassar College. Aos amigos conquistados no grupo PRO.SOM: Marieli Pereira, Sirlene Góes, Raquel Borges, Flávio Ferrari, Renata Mariani, Sandra Correia e Saryne da Cruz, pelas trocas acadêmicas.

Aos professores do PPGLitCult pelas aulas ministradas. Às professoras Sílvia Anastácio e Rosa Borges, pela contribuição expressiva em minha formação na área da crítica genética e da edição.

Aos professores Sílvia La Regina, Marcos Moraes, Anne Macedo e Rosa Borges, por terem aceitado participar do momento avaliativo deste trabalho.

Aos funcionários Thiago Rodrigues e Ricardo Luiz pela atenção, presteza e paciência de sempre.

A UNEB, por ter concedido a mim uma licença, liberando-me de minhas atividades docentes pelo período de um ano e meio. Aos colegas do Colegiado de Inglês da UNEB, por não terem medido esforços para que a minha liberação fosse efetivada. Um agradecimento especial a Zelinda Caires e a Reinaldo Ferreira da Silva, por participarem mais de perto de meu percurso de pesquisa.

A minha mãe que, mesmo ausente, se faz presente em todos os momentos da minha vida, com o seu ensinamento de que sempre posso ir um pouco além. A David, pelo amor a mim dedicado e pela leitura cuidadosa que fez desta tese, demonstrando interesse pelas questões apresentadas. A Natalino, meu pai, e a Natali, Jaqueline, Natanael, Sylvania e Bento que, mesmo sem saberem, apoiaram o meu trabalho somente pelo fato de estarem por perto. Sou eternamente grata a estes que estiveram por perto durante este processo de escritura e que continuarão me apoiando em meus projetos futuros.

*Sandpiper*

*The roaring alongside he takes for granted,  
and that every so often the world is bound to shake.  
He runs, he runs to the south, finical, awkward,  
in a state of controlled panic, a student of Blake.*

*The beach hisses like fat. On his left, a sheet  
of interrupting water comes and goes  
and glazes over his dark and brittle feet.  
He runs, he runs straight through it, watching his toes.*

*- Watching, rather, the spaces of sand between them  
where (no detail too small) the Atlantic drains  
rapidly backwards and downwards. As he runs,  
he stares at the dragging grains.*

*The world is a mist. And then the world is  
minute and vast and clear. The tide  
is higher or lower. He couldn't tell you which.  
His beak is focused; he is preoccupied,*

*looking for something, something, something.  
Poor bird, he is obsessed!  
The millions of grains are black, white, tan, and gray  
mixed with quartz grains, rose and amethyst.  
(BISHOP, 2008 [1965], p. 125-126).*

*All my life I have lived and behaved very much like that sandpiper – just running  
down the edges of different continents, 'looking for something' (BISHOP, 1993, p.  
517).*

## RESUMO

Esta tese tem como objetivo estudar e organizar os manuscritos de trabalho da escritora norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979) relativos aos poemas *North Haven* e *The Armadillo*, resultando em uma edição genética. Ao voltar-se para documentos pertencentes à memória cultural, discute a condição do manuscrito moderno nos dias atuais, entendendo que a edição genética se torna uma atividade que tanto atua para a preservação desses documentos frágeis como para a sua circulação, já que busca métodos de apresentação dos manuscritos através de formas variadas de representação textual, quais sejam, o fac-símile, a transcrição, a descrição e o estudo crítico. Além disso, apresenta os contextos relacionados aos poemas editados, como a amizade de Bishop com o poeta Robert Lowell (1917-1977), o que garante à autora a sua presença nos círculos literários norte-americanos, ou contratos feitos com a *The New Yorker*, revista responsável pela veiculação de tais poemas pela primeira vez. A construção teórica da tese associa a crítica genética a teorias de cunho geográfico capazes de iluminar aspectos da criação textual da autora, já que partimos do pressuposto de que há uma tendência, em seus escritos, de espacializar o real para, assim, traduzi-lo em texto poético.

Palavras-chave: Elizabeth Bishop. Edição Genética. Manuscrito Moderno. Espaço.

## ABSTRACT

The objective of this thesis is to study and organize manuscripts of the poems *North Haven* and *The Armadillo*, written by the North-American author Elizabeth Bishop (1911-1979) in order to construct a genetic edition. Having the aim to study documents that help maintain cultural memory, the thesis proposes to discuss the condition of the modern manuscript nowadays. The genetic edition is an activity that also helps to preserve those fragile documents and their circulation since it pursues methods of presenting variable forms of textual representation, such as their facsimile, transcription, description, and critical study. Moreover, it presents the specific contexts related to the edited poems; among those are Bishop's friendship with the poet Robert Lowell (1917-1977) who guarantees her presence in the North-American literary circles, or even her contracts with *The New Yorker*, the magazine responsible for the circulation of *The Armadillo* and *North Haven* for the first time. The theoretical construction of this thesis associates genetic criticism with theories of geographical nature capable to illuminate some aspects of Bishop's textual creation. We have the assumption that there is a tendency, in her writings, to focus on space around her to translate it into poetry.

Key words: Elizabeth Bishop. Genetic Edition. Modern Manuscript. Space.

## SUMÁRIO

|                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>1 INTRODUÇÃO.....</b>                                                                                           | 10  |
| <b>2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O MANUSCRITO MODERNO.....</b>                                                             | 21  |
| 2.1 O MANUSCRITO COMO OBJETO MATERIAL E SUA IMPLICAÇÃO PARA O ARQUIVO.....                                         | 22  |
| 2.2 O MANUSCRITO COMO OBJETO CULTURAL E SUA RELAÇÃO COM A MEMÓRIA.....                                             | 26  |
| 2.3 O MANUSCRITO COMO OBJETO DE CONHECIMENTO: O TRABALHO DE EDIÇÃO GENÉTICA.....                                   | 29  |
| <b>3 A EDIÇÃO GENÉTICA DO MANUSCRITO MODERNO.....</b>                                                              | 32  |
| 3.1 O ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO A PARTIR DE CATEGORIAS ESPACIAIS.....                                          | 34  |
| <b>3.1.1 A crítica genética: entre a temporalidade da obra e a materialidade dos rastros da criação.....</b>       | 36  |
| <b>3.1.2 A recorrência de metáforas geográficas no campo da crítica genética.....</b>                              | 38  |
| <b>3.1.3 O manuscrito literário e as dimensões temporal e espacial da criação.....</b>                             | 42  |
| <b>3.1.4 O espaço como elemento limitador ou libertador da criação.....</b>                                        | 45  |
| <b>3.1.5 O conceito de multiterritorialidade e o processo de criação.....</b>                                      | 50  |
| 3.1.5.1 A muititerritorialização como processo.....                                                                | 52  |
| 3.2 A EDIÇÃO GENÉTICA DOS POEMAS <i>THE ARMADILLO</i> E <i>NORTH HAVEN</i> .....                                   | 55  |
| <b>3.2.1 Princípios editoriais.....</b>                                                                            | 56  |
| <b>4 CONTEXTOS PARA O ESTUDO DOS POEMAS <i>THE ARMADILLO</i> E <i>NORTH HAVEN</i>.....</b>                         | 60  |
| 4.1 ELIZABETH BISHOP SOB O OLHAR DE ROBERT LOWELL.....                                                             | 61  |
| <b>4.1.1 O relacionamento de Elizabeth Bishop e Robert Lowell.....</b>                                             | 67  |
| <b>4.1.2 A manutenção dos textos de Bishop nos espaços de circulação da crítica literária norte-americana.....</b> | 75  |
| 4.2 ELIZABETH BISHOP E A REVISTA <i>NEW YORKER</i> .....                                                           | 82  |
| <b>5 O DOSSIÊ DE <i>THE ARMADILLO</i>.....</b>                                                                     | 89  |
| 5.1 DATAÇÃO.....                                                                                                   | 89  |
| 5.2 ANTECEDENTES DA GÊNESE.....                                                                                    | 90  |
| 5.3 FAC-SÍMILE, TRANSCRIÇÃO E DESCRIÇÃO DOS MANUSCRITOS.....                                                       | 92  |
| <b>5.3.1 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 1.....</b>                                                      | 94  |
| <b>5.3.2 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 2.....</b>                                                      | 97  |
| <b>5.3.3 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 3.....</b>                                                      | 100 |
| <b>5.3.4 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 4.....</b>                                                      | 103 |
| <b>5.3.5 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 5.....</b>                                                      | 106 |
| <b>5.3.6 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 6.....</b>                                                      | 109 |
| <b>5.3.7 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 7.....</b>                                                      | 112 |
| <b>5.3.8 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 8.....</b>                                                      | 115 |
| <b>5.3.9 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 9.....</b>                                                      | 118 |
| <b>5.3.10 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 10.....</b>                                                    | 121 |
| <b>5.3.11 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 11.....</b>                                                    | 124 |
| <b>5.3.12 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 12.....</b>                                                    | 127 |
| 5.4 A ANÁLISE GENÉTICA DE <i>THE ARMADILLO</i> .....                                                               | 130 |
| 5.5 A PUBLICAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE <i>THE ARMADILLO</i> .....                                                        | 143 |
| <b>5.5.1 A edição de <i>The Armadillo</i> pela revista <i>The New Yorker</i>.....</b>                              | 144 |

|                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 5.5.2 <i>The Armadillo e Skunk Hour</i> .....                                                                                          | 148 |
| <b>6 O DOSSIÊ DE NORTH HAVEN</b> .....                                                                                                 | 153 |
| 6.1 DATAÇÃO.....                                                                                                                       | 153 |
| 6.2 ANTECEDENTES DA GÊNESE.....                                                                                                        | 154 |
| 6.3 FAC-SÍMILE, TRANSCRIÇÃO E DESCRIÇÃO DOS MANUSCRITOS.....                                                                           | 158 |
| 6.3.1 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 1.....                                                                                 | 160 |
| 6.3.2 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 2.....                                                                                 | 163 |
| 6.3.3 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 3.....                                                                                 | 166 |
| 6.3.4 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 4.....                                                                                 | 169 |
| 6.3.5 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 5.....                                                                                 | 172 |
| 6.3.6 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 6.....                                                                                 | 175 |
| 6.3.7 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 7.....                                                                                 | 178 |
| 6.3.8 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 8.....                                                                                 | 181 |
| 6.3.9 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 9.....                                                                                 | 184 |
| 6.3.10 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 10.....                                                                               | 187 |
| 6.3.11 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 11.....                                                                               | 190 |
| 6.3.12 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 12.....                                                                               | 193 |
| 6.3.13 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 13.....                                                                               | 196 |
| 6.3.14 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 14.....                                                                               | 199 |
| 6.3.15 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 15.....                                                                               | 202 |
| 6.3.16 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 16.....                                                                               | 205 |
| 6.3.17 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 17.....                                                                               | 208 |
| 6.3.18 Fac-símile, transcrição e descrição do MS 18.....                                                                               | 211 |
| 6.4 ANÁLISE GENÉTICA DO POEMA <i>NORTH HAVEN</i> .....                                                                                 | 214 |
| 6.5 PUBLICAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE <i>NORTH HAVEN</i> .....                                                                                | 235 |
| <b>7 CONCLUSÃO</b> .....                                                                                                               | 240 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....                                                                                                               | 245 |
| <b>ANEXOS</b> .....                                                                                                                    | 261 |
| ANEXO A – Fac-símile da publicação de <i>The Armadillo</i> na revista <i>The New Yorker</i> .....                                      | 261 |
| ANEXO B - Fac-símile da publicação de <i>North Haven</i> na revista <i>The New Yorker</i> .....                                        | 262 |
| ANEXO C - Fac-símile da publicação de <i>North Haven</i> na revista <i>Lord John Press</i> .....                                       | 263 |
| ANEXO D –Tradução de <i>The Armadillo</i> , por Paulo Henriques Britto.....                                                            | 264 |
| ANEXO E - Tradução de <i>North Haven</i> , por Paulo Henriques Britto.....                                                             | 266 |
| ANEXO F – Correspondência com a <i>The New Yorker</i> a respeito do poema <i>The Armadillo</i> , editado por Joele Biele em 2011 ..... | 267 |
| ANEXO G - Correspondência com a <i>The New Yorker</i> a respeito do poema <i>North Haven</i> , editado por Joele Biele em 2011.....    | 270 |

## 1 INTRODUÇÃO

Neste estudo, temos por objetivo realizar uma edição genética dos manuscritos de *The Armadillo* (1957) e *North Haven* (1978), poemas de autoria da norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979). Considerada no cenário internacional uma das poetisas mais influentes de meados do século XX, ganhou muitos prêmios literários, dentre os quais destacamos o *Pulitzer* (1956), *The National Book Critics Circle Award* (1970) e *The Neustadt International Prize for Literature* (1976).

Em vida, publicou apenas quatro volumes de poesia: *North & South* (1946), *A Cold Spring* (1955), *Questions of Travel* (1965) e *Geography III* (1976). Quanto aos escritos em prosa, ensaios e cartas, só puderam ser acessados pelo grande público em edições póstumas, tais como *The Collected Prose* (1984), a coletânea de cartas *One Art* (1994) e o livro mais recente, *Poems, Prose, and Letters* (2008), que reúne toda a obra da autora, inclusive alguns textos inacabados.

No acervo que se reúne sob sua assinatura em Vassar College, encontramos centenas de cartas (de e para amigos, familiares e editores), manuscritos (mais de 3.500 páginas), cadernos, diários, fotografias e pinturas. A maior parte dos documentos, organizada pela própria escritora, foi herdada por Alice Methfessel – companheira que Bishop conheceu quando dava aulas em Harvard, em 1970, e que foi sua companheira até o fim da vida (KALSTONE, 1989). Em 1981, esses documentos foram comprados pela Vassar College Library, biblioteca localizada em Poughkeepsie, New York, permanecendo sob a supervisão de Ronald Patkus, diretor da seção Archives & Special Collections (PATKUS, 2011).

Acervo, nas palavras de Bordini (2001, p. 32) é “um lugar no espaço, um endereço que contém a reunião de vestígios deixados por um escritor, mas também pelos outros escritores que com ele se relacionaram e, em última instância, pelos contatos estabelecidos”. Trata-se, portanto, de um conjunto de documentos que tem composição dinâmica, não definitiva e aberta a novas configurações.

É o que tem acontecido à coleção de Bishop, que passou por uma reorganização em 1981 e, desde então, manuscritos são doados ou comprados pela instituição. Esse material constitui-se, principalmente, de cartas da autora. Novamente, em 2002, o acervo foi ampliado, quando a Vassar College adquiriu manuscritos que estavam em poder da família Portinari. Nas palavras de Patkus (2011),

One of the most important additions came in 2002, when the college acquired a collection from the Portinari family in Brazil, which contained among other things Bishop's baby book; letters to friends around the time of her partner Lota's death; two watercolors; and an annotated copy of the book *Brazil*, edited by Bishop and first published in 1962 (PATKUS, 2011, online)<sup>1</sup>.

Embora a maior parte do acervo de Bishop encontre-se em Vassar College, uma quantidade menos expressiva de manuscritos pode ser consultada nas Universidades de Harvard, Princeton e Washington.

No Brasil, mais especificamente no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, Anastácio (2012) montou um vasto dossiê composto por fac-símiles de documentos da autora, cuja utilização foi autorizada pela Universidade de Vassar para fins de pesquisa. Há, ainda, uma cópia microfilmada de um dos exemplares do livro *Brazil* anotado por Bishop, provinda da biblioteca da Universidade de Harvard. Tais documentos estão dispostos e organizados seguindo os parâmetros estipulados pela instituição de origem, além de terem sido digitalizados e arquivados no Programa Prezi (ANASTÁCIO, 2012).

A partir do referido acervo, pudemos montar os dossiês de *The Armadillo* e *North Haven*. Quanto ao critério de seleção dos poemas, consideramos o fato de Bishop posicionar-se no mundo como uma viajante ou como uma expatriada. O gosto por questões relacionadas ao espaço acabou sendo transposto para o seu projeto poético, o que fez com que alguns críticos de sua obra associem seus textos a temáticas como o desterro (OLIVEIRA, 1998), o exílio (DORESKI, 2003; COSTELLO, 1991) e a viagem (GOLDENSOHN, 1992).

Consideramos, ainda, o fato de ambos os poemas estarem relacionados ao poeta e amigo Robert Lowell (1917-1977). Em *The Armadillo*, a escritora incluiu uma dedicatória para Lowell quando o poema foi compilado no livro *Questions of travel* (1965). Sua primeira publicação, na *The New Yorker*, data de 1957. Já *North Haven*, poema elegíaco escrito por ocasião da morte de Lowell, foi lançado pela primeira vez na mesma revista, em 11 de dezembro de 1978.

Os documentos recortados para essa pesquisa passaram por uma organização orientada pelos pressupostos da crítica genética a fim de serem agrupados sob a forma de dossiês genéticos. Na definição proposta por Grésillon (2007 [1994], p. 329), um dossiê é formado por um “conjunto de todos os testemunhos genéticos escritos, conservados de uma obra ou de um projeto de escritura, e organizado em função da cronologia das etapas sucessivas”.

---

<sup>1</sup> Uma das mais importantes adições veio em 2002, quando a universidade adquiriu uma coleção que estava em poder da família Portinari no Brasil que continha, entre outras coisas, o livro de bebê de Bishop; cartas de amigos enviadas na época da morte de sua companheira, Lota [de Macedo Soares]; duas aquarelas; e uma cópia anotada do livro *Brazil*, editado por Bishop e que teve sua primeira publicação em 1962.

Depois de organizados, esses documentos tornam-se objetos de uma crítica interpretativa, ou seja, produto de uma “leitura necessariamente especializada que implica a adaptação de um método de análise textual às realidades movediças da gênese” (BIASI, 2010, p. 111), passando a ser designado prototexto.

Diante do prototexto, o geneticista depara-se, a princípio, com um grafismo imobilizado (HAY, 2007), a partir do qual deve estabelecer relações que viabilizem um caminho de leitura para o dossiê que se propõe a analisar. Hay (2007) problematiza a questão da escritura como processo que se utiliza de código linear, incapaz de dar conta de uma característica intrínseca à criação, a de se projetar em espaços múltiplos.

Assim, podemos entender o manuscrito como registro que aponta para uma infinidade de lugares de memória. Isso quer dizer que o processo criativo não possibilita um retorno às origens, mas, ao contrário, põe a obra em estado de abertura, revelando que uma confluência de signos que se guardam na memória do escritor é projetada no manuscrito literário no momento da criação. Por isso, ao mesmo tempo em que o manuscrito oportuniza a realização de um estudo de processo, também lhe impõe certos limites materiais, pois se trata de registro que “revela apenas uma fração das operações mentais das quais ela guarda a marca; o traço da escritura não é propriamente a escritura” (HAY, 2007, 42).

O tipo de documento estudado, por guardar certas especificidades e figurar como instrumento cuja existência foi atestada mais recentemente, quando as bibliotecas começam a incluí-lo em seus acervos, recebe a designação de manuscrito moderno. Em oposição ao antigo, o manuscrito moderno veicula um texto autógrafo (ou alógrafo, somente no caso de portar marcas autógrafas, indicativas da revisão do autor) e designa toda a materialidade gerada durante uma produção textual que compreende desde o nascimento da obra, atestado pelo primeiro fragmento de escrita, até o momento em que o escritor redige a versão que será entregue para publicação.

Segundo Grésillon (2007 [1994], p. 332-3), a expressão manuscrito moderno configura-se como um

[...] termo reservado aos manuscritos que fazem parte de uma gênese textual atestada por vários testemunhos sucessivos e que manifestam o trabalho de escritura de um autor; diferente do manuscrito antigo, que tinha, como o livro moderno, a função de assegurar a circulação dos textos, o manuscrito moderno é um escrito-para-si.

A princípio, o termo manuscrito foi usado pelos geneticistas de forma ampliada (BELLEMIN-NÖEL, 1993), designando qualquer produção de um autor, não importando se escrita à mão ou por intermédio de outros instrumentos automatizados, como a máquina de

datilografar ou o computador. Diante dessa tendência de se tornar flexível, Grésillon (2007 [1994], p. 332) propõe que seja entendido como “todo documento escrito à mão; por extensão, nele incluem-se, às vezes, documentos datilografados ou impressos”.

Salles (2008), interessada no processo de criação de objetos artísticos outros que não somente o literário, propõe o uso do termo documento de processo, o qual tem a vantagem de poder ser empregado em outras áreas nas quais a palavra manuscrito causaria certo estranhamento, especialmente quando o processo envolve uma materialidade diversa dos tradicionais papel e tinta. A crítica genética, tendo expandido a sua área de atuação para além de processos que envolvem um projeto escritural e flexibilizado o seu modo de atuação para fazer uma abordagem de outros objetos que não somente os escritos, passa a lidar com questões que vão além do texto, para, desse modo, abranger os diversos objetos artísticos em diversos formatos.

Nesta pesquisa, os termos manuscrito e documento de processo são empregados como sinônimos. No entanto, cabe ressaltar que este trabalho, centrado em dossiê de obra literária, adota os termos específicos que costumam ser empregados para o estudo do texto em construção. Com isso, intenta contribuir para que a proposta da crítica genética de desenvolver uma via própria, fundamentada nas especificidades do objeto estudado, seja efetivada. Nas palavras de Salles (2000b, p. 2), “discutir o ato criador a partir de sua materialidade, ou seja, dos registros que o artista deixa deste percurso, amplia, necessariamente, as discussões que envolvem a criatividade”.

Ainda por vezes, usamos o termo fólio para nos referir à face do suporte usado (DUARTE, [1997-], verbete). Em um fólio, podemos encontrar mais de uma versão, ou seja “estado já relativamente acabado de uma elaboração textual; podem existir várias versões manuscritas e/ou várias versões impressas de um mesmo texto” (GRÉSILLON, 2007 [1994], p. 335). Desse modo, a palavra versão não faz sinonímia, necessariamente, com a noção de página escrita, pois nesta podemos encontrar diversos formatos assumidos pelo mesmo texto ou fragmento.

No que diz respeito à edição genética, Grésillon (2007 [1994], p. 331) a define como aquela que “apresenta, sob forma impressa e em ordem cronológica do processo de escritura, o conjunto dos documentos genéticos conservados de uma obra ou de um projeto”.

A atividade que se empenha em tornar o manuscrito legível traduz-se como uma atuação para que ele seja um objeto de conhecimento. Esse novo estatuto do manuscrito moderno o insere nos mesmos contextos criados para os textos acabados, dos quais se tem a pretensão de que sejam transmitidos.

Acreditamos que a pesquisa acerca de um processo criativo específico, como é o caso de nossa proposta de estudo da gênese de *The Armadillo* e *North Haven*, enriquece o campo da crítica genética na medida em que ajuda a elucidar práticas individuais de elaboração textual. Entender melhor essas práticas pode colaborar com uma das tarefas mais gerais desse campo, a de apontar algumas das tendências que subjazem a criação literária (SALLES, 2000a). Além disso, o estudo do manuscrito moderno é capaz de enriquecer o campo da crítica literária, ao focalizar movimentos criativos que, a partir do labor com a palavra, resultam em certos efeitos estéticos. Sugere, pois, novas interpretações para o texto publicado.

Sobre o texto lançado ao público e os diversos rascunhos que o antecedem, Willemart (2009) afirma que estes materiais mantêm entre si uma relação intertextual. No entanto, não se trata de uma comunicação entre textos em que o mais antigo se apropria de seu antecedente, muito menos de estabelecer uma relação de “pai para filho, como se a obra publicada fosse gerada pelo escritor [...]. A filiação ou a intertextualidade existe de frente para trás. O escritor é filho de suas obras e não o contrário” (WILLEMART, 2009, p. 57). O estudo retrospectivo permite que o crítico entenda o processo criativo a partir da relação intertextual que aponta para “uma nova hierarquia [...] entre dois ou vários textos na qual o último se apropriou dos anteriores estabelecendo outra compreensão” (WILLEMART, 2009, p. 57).

Ao buscar entender os mecanismos geradores de uma obra através das relações intertextuais entre os diversos manuscritos que compõem um prototexto, o crítico acaba sendo projetado, de alguma forma, para o ateliê do artista. Segue primeiro um caminho retrospectivo para somente depois buscar refazer o percurso cronológico a partir dos vestígios encontrados. É nesse contexto que Willemart (2009, p. 55-6) afirma que “a crítica genética descobre outros mundos, insuspeitos para o crítico limitado ao texto”, pois, ao operar um deslocamento do seu objeto de estudo, seus resultados passam a apresentar “maior inteligibilidade [...] do texto e do ato de criação”.

Assim, podemos afirmar que o interesse do geneticista reside na investigação de um processo de criação no qual acompanha as diversas etapas da construção textual. Para tanto, adota procedimentos metodológicos de organização do material a ser estudado, a fim de interpretá-lo. Passa, desse modo, por etapas de localização, organização, datação e transcrição das peças de seu dossiê para, então, dar prosseguimento a uma atividade interpretativa que dependerá da associação da crítica genética com outro (ou outros) campo(s) teórico(s).

A edição e o estudo crítico empreendidos neste trabalho adotam como eixo teórico-metodológico a crítica genética, ciência que privilegia o manuscrito moderno como objeto de estudos. O texto inacabado, por apresentar maior complexidade, requer um enfoque

multidisciplinar, pois cada dossiê apresenta particularidades que o olhar de apenas um campo não é capaz de explicitar. A respeito da construção teórica desta pesquisa, o próprio arquivo de Bishop nos direcionou para uma teoria que acreditamos ser apropriada para a análise do referido dossiê. Seus manuscritos de trabalho, atestando um processo criativo que parece mediado por uma trajetória de deslocamentos, indicam caminhos a serem percorridos pelo crítico.

Alguns trabalhos já realizados, inclusive no campo da crítica genética, apontam para a importância do espaço na obra da autora. Anastácio (1999), ao estudar o processo de criação de Bishop, destaca elementos presentes em sua obra relacionados à questão espacial, como uma escrita que se marca pela visualidade. Desse modo, identifica no dossiê estudado o que chama de “espaço íntimo para falar da criação” (ANASTÁCIO, 1999, p. 125), o que se constrói através de cartas e diários, dentre outras anotações.

Esse espaço íntimo pode ser adentrado por trilhas diversas surgidas no momento da escritura. Propondo uma abordagem do atelier do escritor a partir do poema *12 O'clock News* (1973), Anastácio (1999) observa uma metaforização do espaço da criação quando Bishop se apropria de elementos que fazem parte da rotina de um escritor, tais como “*gooseneck lamp*” (luminária), “*typewriter*” (máquina de escrever), “*pile of mss.*” (pilha de manuscritos), “*typed sheet*” (folha datilografada), “*envelopes*” (envelopes), “*ink-bottle*” (pote de tinta), “*typewriter eraser*” (apagador da máquina de escrever) e “*ashtray*” (cinzeiro). Nesses versos, a poeta utiliza o recurso do estranhamento no momento em que tais elementos ganham uma conotação diferente no espaço ficcional do que os referidos objetos ocupam no espaço do atelier de Bishop.

Esse poema, além de atestar que acontecimentos do mundo que a rodeia funcionam como um impulsionador da escrita poética, ganhando outras dimensões que lhes são atribuídas pelo próprio recurso do estranhamento, também demonstra a influência que Robert Lowell exerceu em seus escritos. Em carta enviada em 24 de janeiro de 1949, Lowell conta que, por distração, guarda um cigarro aceso em seu bolso. Tal evento serve a Bishop como fonte de inspiração para a escrita de *12 O'clock News*.

I was just making my bed (if you could call it ‘making’) when I became aware of a dull burning smell. ‘God, I must have left my cigarette burning.’ I rush into my other room; no cigarette. Absentmindedly I feel in my pocket. There, a lighted cigarette in holder consuming a damp piece of Kleenex. The pocket was also stuffed with kitchen matches. Oh my! (LOWELL apud HAMILTON; TRAVISANO, 2008, p. 83)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Estava fazendo a minha cama (se é que se pode chamar assim!) quando percebi um cheiro de fumaça. ‘Céus! Devo ter deixado meu cigarro aceso’. Corri para outro cômodo e não vi nenhum cigarro. Ainda distraído, comecei a senti-lo em meu bolso, aceso, envolto em um lenço de papel úmido. Além disso, o bolso estava cheio de fósforos. Oh céus!

Diante do incidente relatado, Bishop habilmente oferece ao amigo um cinzeiro como presente:

I am mailing you a SAFE if not particularly esthetic ashtray – I got two of them a while ago. They’re the only ones I’ve ever found that will really hold the cigarette while you write or scratch your head, and yet if you forget it, the cigarette automatically goes out... I was going to give one to Lloyd Frankenberg for Christmas, but they didn’t come in time and now you’re going to get it instead (BISHOP apud HAMILTON; TRAVISANO, 2008, p. 84)<sup>3</sup>.

Este objeto, juntamente com outros que fazem parte do cotidiano de um escrito, são revisitados com o uso da linguagem poética. A sua sensibilidade parece aguçar-se quando está diante de objetos que pode observar em seu cotidiano: “Apenas tento olhar para os objetos uma segunda vez. Certa curiosidade sobre o mundo ao nosso redor é uma das coisas mais importantes da vida. É o que está por trás de quase toda a poesia” (BISHOP, 2013 [1978], p.127).

O interesse por questões espaciais ganha evidência no estudo dos documentos de processo da autora, o que foi também observado em nossa dissertação intitulada *Identidades entrelaçadas: uma visita ao “Brazil”, de Elizabeth Bishop*. Adotando a crítica genética como arcabouço teórico-metodológico em minha dissertação de mestrado, defendida em 2010, analisei imagens do espaço brasileiro construídas como forma de organização dos limites do eu e do Outro na obra de Bishop, procedimento que serviu à autora como um modo de reelaborar subjetividades.

Com base nos documentos relativos à escritura do livro *Brazil* (BISHOP, 1972) em coautoria com os editores da *Time-Life*, foi possível observar como a presença de Bishop no espaço brasileiro desencadeou a construção de identidades a partir do processo de escritura. Em consonância com outros críticos da obra da autora, essa pesquisa ressaltou que a condição de ser uma viajante assumida fez com que questões territoriais ganhassem centralidade em sua obra. Parece que uma das soluções encontradas para os problemas decorrentes dos constantes deslocamentos empreendidos foi a apropriação simbólica do espaço do Outro, o que se deu, principalmente, no plano discursivo.

Hall (2003) afirma que a construção do sujeito delinea-se por intermédio de práticas discursivas e que, por isso, devemos levar em consideração a transitoriedade de tais posicionamentos. Daí, podemos inferir que importa, na obra de Bishop, pensar sobre a

---

<sup>3</sup> Estou enviando para você um cinzeiro SEGURO e particularmente estético – Eu comprei dois deles há algum tempo. São os únicos que encontrei que seguram o cigarro enquanto você escreve ou coça a cabeça e, se você se esquecer-lo, ele é automaticamente apagado... Eu daria um a Lloyd Frankenberg no natal, mas como não os recebi a tempo, um deles será seu.

representação espacial não somente em sua dimensão material, mas também a partir de uma abordagem que privilegie o estudo de sua geografia emocional. Trata-se de instâncias que convergem para o espaço da escrita e que, portanto, são reelaboradas no terreno do ficcional.

Portanto, esse trabalho de dissertação forneceu subsídios para que, na tese que ora apresentamos, pudéssemos abordar não somente uma construção literária voltada para temáticas espaciais, mas também observar que, diante de situações que a incomodam, Bishop acaba operando um deslocamento do território material para o território ficcional, a partir de onde revisita certas questões que lhe são impostas, muitas vezes impossíveis de se resolver no mundo real.

Essa proposta de usar o conceito de território aplicado ao espaço literário é retomado nesta tese, com a suposição de que o espaço do manuscrito pode ser pensado como componente de uma multiterritorialidade que abarca os universos material, ficcional e emocional da escritora. Acreditamos que, no âmbito de sua criação, o espaço figura como um eixo para a organização do pensamento.

No poema *North Haven*, Bishop se vê diante da morte de um amigo querido; quanto a *The Armadillo*, a autora assiste a um incêndio na mata situada nos arredores de sua casa em Petrópolis, provocado pela queda de um balão junino.

As questões apresentadas em tais poemas, provenientes da própria experiência, são transpostas para o território ficcional, onde o pensamento de Bishop tende a se espacializar. Os movimentos espaciais e ficcionais traçados por Bishop acabam se misturando a um imaginário construído a partir de deslocamentos que configuram uma complexidade de territórios em sua criação. Os territórios podem ser, ao mesmo tempo, funcionais, no que diz respeito a sua utilização material, e simbólicos, no que se refere à produção de significados (HAESBAERT, (2007 [2004]). Nesse sentido, tal concepção inevitavelmente ganha conotações plurais e dinâmicas quando aplicada aos poemas estudados, pois se apresenta na trajetória da autora nas diversas dimensões já apontadas por Haesbaert (2007 [2004]): material, política, econômica, cultural, simbólica, afetiva (e, acrescentamos: a ficcional).

Supomos que o espaço material pode ser pensado como componente de uma multiterritorialidade que abarca o universo ficcional e o emocional da escritora. Acreditamos que, no âmbito de sua criação, o espaço figura como um eixo para a organização do pensamento.

Para dar conta do objetivo proposto, abordamos as especificidades do manuscrito moderno, articulando-as com discussões que dizem respeito a sua valorização e a sua preservação. Em tal contexto, o interesse em editar os documentos de um autor surge como uma

reposta à preocupação que passamos a ter com esses frágeis materiais, os quais devem ser transmitidos e divulgados.

Em seguida, buscamos explicitar os procedimentos usados na edição realizada. Para uma melhor compreensão do processo criativo desses poemas, incluímos uma seção com os contextos para o estudo de gênese, na qual abordamos a relação mantida entre Bishop e Lowell e entre Bishop e a revista *The New Yorker*.

Nesse momento, apresentamos uma biografia da autora, contada a partir de tais relacionamentos, bem como de poemas nos quais Robert Lowell a projeta como uma musa. Essa seção é ainda relevante por discorrer sobre a circulação dos textos da escritora no cenário da crítica literária norte americana, mesmo ela tendo escolhido viver em cidades afastadas de Nova York, como Petrópolis ou Key West.

Na edição de cada poema, além de apresentarmos o prototexto acompanhado por um estudo crítico, acrescentamos informações a respeito dos antecedentes de gênese. Pudemos incluir breves comentários sobre o momento da publicação, abordando um pouco do modo como esses poemas circularam e foram divulgados ainda em vida da autora. Para isso, foi necessário recorrer a documentos paralelos, como a correspondência. Embora não faça parte do prototexto, esse material mostrou-se importante para que corroborássemos algumas de nossas inferências sobre a gênese dos poemas estudados.

Por trabalharmos com material em língua inglesa, cabe ressaltar que as citações feitas no corpo do texto são apresentadas na língua original e que o espaço do rodapé foi reservado para as respectivas traduções, que aparecerão em notas. Estas são predominantemente nossas, exceto em alguns casos, nos quais apontamos as fontes consultadas.

Esse texto introdutório apresenta a organização da tese resultante de nossa pesquisa, iniciada com um projeto que tinha uma pretensão diversa, a de realizar uma **edição digital**. No entanto, depois do momento da qualificação, optamos por apresentá-la em suporte papel, pois o trabalho com o digital exigiria um tempo maior de pesquisa, demandando um conhecimento aprofundado do software no qual o texto seria editado. Como este não era o caso, o trabalho iria requerer uma equipe multidisciplinar, com a colaboração de um técnico em informática, que viabilizaria a execução de um projeto construído a partir dos princípios da crítica genética. Desse modo, haveria uma maximização da funcionalidade dos recursos fornecidos pelo computador para uma apresentação mais apropriada dos movimentos de gênese.

Como exemplos de edições digitais disponibilizadas na internet, destacamos *The Rossetti Archive* (MCGANN, 2008), *Samuel Beckett Digital Manuscript Project* (VAN HULLE, 2011), *Nietzsche Source* (D'IORIO, 2001), *CARDS e FLY* (MARQUILHAS, 2008) e

*The Canterbury Tales Project* (ROBINSON, 1989), para listarmos algumas das que buscam explorar as especificidades desse suporte.

Hoje, essas especificidades têm residido no uso de uma linguagem de marcação, como a *eXtensible Markup Language* (XML), e de uma linguagem de anotação, como a *Text Encoding Initiative* (TEI). No que se refere à elaboração de uma edição digital, podemos dizer que é dessa codificação que o editor deve se ocupar, ficando as questões técnicas de remediação do conteúdo textual (já organizado pelo responsável da edição) a cargo de quem tenha conhecimento técnico do software através do qual o texto deve ser veiculado. Lourenço (2009) explica que,

“[...] enquanto artefacto material, ao migrar de um meio para outro, um texto perde funções e propriedades e adquire outras. O acto editorial não se limita à transposição da forma do texto para um novo formato, de um sistema de signos para um outro sistema de signos. No processo de *remediação*, novas versões textuais são geradas, em que as propriedades próprias de um outro meio se tornam parte integrante do texto e da construção do seu significado” (LOURENÇO, 2009, p. 02).

O uso da linguagem XML, fazendo gerar uma nova versão textual, apresenta propriedades características do novo meio. Sua vantagem é ser legível por qualquer processador de texto, sem que haja perda de informação. Permite, ainda, a organização hierarquizada de dados textuais e extratextuais (MARQUILHAS, 2012). Usa, para tanto, “[...] um sistema de anotação que garanta a integração em corpora eletrônicos da mesma natureza, já constituídos entretanto noutros países [...] por ser um amplo e amadurecido empreendimento na edição virtual de textos filologicamente tratados” (MARQUILHAS, 2012, p. 2).

O uso dessa linguagem surge como solução para o problema de incompatibilidade de tecnologias, que acaba impedindo o acesso à informação. Do ponto de vista da leitura, se por um lado, a presença do digital significa uma abertura de suas possibilidades, por outro, ele vem acompanhado por certa violência, pois o texto é destituído da materialidade textual que faz parte do seu significado histórico (CHARTIER, 1994b). Do ponto de vista da transmissão textual, essa destituição de materialidade impõe novas questões a serem resolvidas pelo editor.

Ainda no que diz respeito a nossa pesquisa, teríamos a opção de realizar uma **edição em formato digital**, adotando o meio digital apenas como suporte para a veiculação do conteúdo editado. Nesse caso, os propósitos desse tipo de edição não se distanciariam muito daquela apresentada em papel. A diferença entre um e outro residiria unicamente no suporte usado para a transmissão textual.

Diante da impossibilidade de darmos uma contribuição efetiva para o trabalho com a edição digital, optamos por reservar esse caminho não trilhado para os próximos anos, com um estudo de pós-doutoramento.

## 2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O MANUSCRITO MODERNO

Para abordar o manuscrito moderno com vistas a realizar uma edição genética, faz-se necessário um entendimento da materialidade na qual o texto está encarnado, bem como uma discussão acerca da importância que se tem dado ao manuscrito de trabalho de um escritor na contemporaneidade.

Os diversos procedimentos que a crítica genética adota indiciam a sua natureza interdisciplinar, própria para ser aplicada a um material que é, por natureza, “rico em questões teóricas” (GRÉSILLON, 2007 [1994], p. 133). Algumas dessas questões com as quais esse objeto de estudo está envolvido podem ser exploradas a partir das três categorias apontadas como norteadoras para pensarmos o lugar do manuscrito e o seu estudo na contemporaneidade, quais sejam: o manuscrito como objeto material, cultural e de conhecimento (GRÉSILLON, 2007 [1994]).

Partindo das reflexões apresentadas sobre o manuscrito como materialidade que não dispensa uma abordagem interdisciplinar, tecemos reflexões sobre as categorias propostas por Grésillon (2007 [1994]), inclusive para pensar nas implicações de um trabalho que adota esse material como objeto de estudo, tendo a crítica genética como arcabouço teórico-metodológico. Trata-se de uma produção acadêmica que se retroalimenta das diversas discussões teóricas em voga, especialmente daquelas que dizem respeito aos estatutos através dos quais o próprio manuscrito passa a ser caracterizado. É, portanto, uma disciplina voltada para questões de interesse de grande parte dos pesquisadores no campo das ciências humanas.

Com a proposta de melhor explorar nosso objeto de estudo – o manuscrito moderno –, articulamos à categoria de objeto material as questões concernentes ao arquivo e ao acervo; já com relação à categoria de objeto cultural, tecemos discussões sobre a memória; e, finalmente, à categoria do manuscrito como objeto de conhecimento, fazemos reflexões a respeito desse campo como o que privilegia a divulgação e o conhecimento mais profundo do manuscrito moderno – quando interpreta as marcas sobre o papel a fim de explicar o processo de gênese da obra e, especialmente, quando se propõe a apresentar uma edição genética.

## 2.1 O MANUSCRITO COMO OBJETO MATERIAL E SUA IMPLICAÇÃO PARA O ARQUIVO

Como objeto material, o manuscrito “carrega um conjunto de índices visuais que permitem ajudar a reconstituir o processo de criação” (GRESILLON, 2009, p. 41). Enquanto materialidade, é arquivável e pode ser pensado nos mesmos termos nos quais entendemos um lugar. Derrida (2001, p. 8) propõe que “não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão”. Assim, qualquer lugar – inclusive o da folha em branco – pode ser compreendido como o portador de resquícios de uma memória que se quer preservar.

Para Pierre Nora (1993), não há memória espontânea, isto é, uma memória que possa ser acessada sem a existência de um suporte material. Justifica-se, assim, a criação de lugares que possibilitem a rememoração e, dentre eles, o arquivo aparece como um espaço privilegiado. “Há lugares de memória porque não há meios de memória, [e] essa se torna um sentimento residual aos locais; ou seja, resíduos, restos de um passado já morto” (NORA, 1993, p. 12).

O arquivo de escritor abriga objetos materiais pertencentes a uma outra época, na qual exerciam um outro tipo de funcionalidade para o seu produtor. Quando esses objetos tornam-se culturais, são resignificados e ganham novos usos, passando a abrigar memórias de interesse de uma coletividade. Desse modo, o processo sobre o qual nos debruçamos confere nova vida à experiência passada, aquela na qual podemos imprimir novas interpretações.

Isso quer dizer que o arquivamento de rascunhos pelas mãos do escritor, nesse contexto, pode ser entendido como a morte de uma experiência ou, mais especificamente, de uma prática escritural. O arquivista, ao reunir e ordenar esse material, faculta o acesso a outros pesquisadores, ao mesmo tempo em que cria novas possibilidades de leitura. Segundo Nora (1993), são as novas interpretações que renovam a vida do arquivo. Por essa razão, os manuscritos são novamente reunidos a fim de serem salvaguardados da deterioração imprimida pelo tempo e, ainda, para resgatá-los do esquecimento.

Importa aqui refletir sobre a acepção do termo arquivo enquanto lugar, já que estamos pensando no manuscrito em sua feição material e que, antes de ser estudado geneticamente, geralmente passa pela organização de algum arquivista a serviço de alguma instituição, como é o caso dos manuscritos de Elizabeth Bishop. Tornam-se acessíveis porque passam a ser considerados objetos culturais e, assim, a serem de interesse público. No entanto, não devemos esquecer dos casos em que estes papéis ficam nas mãos de arcontes como familiares ou amigos, sendo apenas guardados, não passando por um processo formal de arquivamento. Nesses casos, torna-se mais difícil o acesso a esses materiais.

Pensar na existência do arquivo como lugar pressupõe que os vestígios materiais produzidos pelo escritor permanecem muito além de sua vida (NORA, 1993). Talvez o ato de arquivar, praticado mais intensivamente a partir do século XIX, seja um sintoma de uma crescente conscientização dos escritores da importância de seus documentos de trabalho. Pode ser, ainda, motivado por uma promessa firmada no próprio atelier de criação, na qual o escritor espera que, em algum momento, possa retomar as possibilidades que foram deixadas para trás. Em quaisquer dos casos, a materialidade lhe serviu de *locus* para o registro das informações necessárias para sua criação.

O arquivo, um dos lugares privilegiados da memória, torna-se assunto de interesse da contemporaneidade, o que relacionamos a um sintoma diagnosticado por Huysen (2000, p. 9) “um deslocamento na experiência e na sensibilidade do tempo”. Comparando a atual sedução pela memória com a postura da cultura modernista, Huysen (2000) afirma que ela “foi energizada por aquilo que poderia ser chamado de ‘futuros presentes’, (pois estavam orientados para a valorização e objetivação do futuro). No entanto, a partir da década de 1980, o foco parece ter se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes”.

Em diálogo com Huysen (2000), Gomes (2002) diz estarmos “seduzidos pelo arquivo”. Se Huysen (2000) aponta para o “nascimento de uma cultura e de uma política da memória e sua expansão global a partir de certos acontecimentos considerados marcos do fim da era moderna”, Gomes (2002, p. 95) propõe um deslocamento semântico para pensarmos que a sedução pela memória remete à sedução pelo arquivo/acervo.

O campo da literatura é então envolvido por um renovado interesse pelo passado, acessível a partir do acervo de um escritor. Embora seja tomado como guardião por excelência de rastros do passado, o arquivo tem sofrido um deslocamento quanto a seu estatuto de guardião de uma verdade.

Nas palavras de Gomes (2002, p. 96), “[...] o arquivista não deve ter o propósito de confirmar as fontes como o lugar da origem no sentido do texto”. Essa ideia é acolhida pelo campo da crítica genética que, surgida no fim da década de 60, já nasce imbuída do propósito de transgredir o pensamento tradicional que, assentado no estruturalismo, defendia a ideia do texto como fechamento, bem como postulava noções de origem e hierarquia entre o texto entregue ao público e o manuscrito de trabalho.

A crítica genética é, assim, uma das ciências que estabelece novas redes textuais a partir da dessacralização do arquivo como lugar que guarda uma verdade. O conceito de verdade, aliás, tem sido revisado especialmente pela história, que vem, há algum tempo, repensando e operando deslocamentos no estatuto tradicional da fonte histórica como lugar sacralizado que

dá acesso ao passado. Isso implica no entendimento de que o documento é construído por meio da linguagem e, como tal, constitui-se como narrativa que é, por natureza, incompleta e lacunar.

Assim, o discurso histórico deixa de ser entendido como totalizador e completo para alinhar-se à ideia de que é uma construção do pesquisador, pois apoia-se em atividade interpretativa (GOMES, 2002, p. 97). Esse pensamento desmonta a noção de uma história única, favorecendo o estudo dos significados abrigados na materialidade de um determinado arquivo não como prova de um passado único, mas como representação elaborada por um sujeito, reconfigurada diante das relações estabelecidas pelo crítico.

Ao contrário de Huyssen (2000), que problematiza a noção de arquivo como uma questão relacionada ao passado, Derrida (2001) acredita que ela diga respeito ao futuro, no sentido de que o arquivo propõe diversos modos de interpretação a partir dos arranjos documentais elaborados pelo pesquisador: “[...] a *questão* do arquivo não é uma questão do passado [...]. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para [o] amanhã” (DERRIDA, 2001, p. 50).

Segundo essa leitura, só se pode ter acesso aos significados do arquivo em um tempo futuro. No entanto, o mesmo Derrida (2001) recupera a etimologia da palavra que, de origem grega, *arkheion*, significa domicílio. À ideia de *domicílio*, articulamos a de *lugar de guarda dos rastros do passado* (NORA, 1993).

O arquivo, a partir dessas duas perspectivas derridianas, aponta tanto para o passado como para o futuro. Embora seja rastro do passado, depende de um tempo futuro, momento no qual se torna possível tecer uma trama de significações que não se esgotam. Parece que o passado entra em evidência como tentativa de solucionar questões que ainda dizem respeito ao futuro e, nesse sentido, não estaríamos tão distantes dos modernistas que tinham como proposta a valorização do devir, assim como já mencionado por Huyssen (2000).

No contexto da crítica genética, podemos afirmar que o documento, depois de arquivado, torna-se alvo da apreciação de um terceiro sujeito posicionado fora do processo de criação. Ao tecer interpretações, o crítico faz com que o manuscrito, até então encerrado em caixas de arquivo, ganhe novas significações a partir do movimento que busca recuperar. Faz, dessa forma, crescer a rede textual que circunda em torno daquele objeto. Menezes (1998), ao abordar a atividade do historiador, afirma que

[...] o que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como o sumo do limão. O documento não tem em si sua própria identidade [que fica] provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema

documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala (MENEZES, 1998, p. 95).

Ao lado dessa visão que tem o pesquisador de documentos arquivísticos como sujeito mais ativo, é necessário retomar a ideia de que os documentos pessoais e, conseqüentemente, os registros materiais neles contidos, guardam a presença do indivíduo que os produziu (MENEZES, 1998). Trata-se de uma presença fragmentária, que só pode ser extraída do documento na relação com o pesquisador. Este, na sua função de leitor especializado, revela novas possibilidades significativas para o texto ao acessar uma diversidade de documentos como a correspondência ou a crítica impressa, por exemplo (BORDINI, 2012).

Esses materiais são acessíveis a partir de arquivos que, nas palavras de Bordini (2012, p. 119), são “lugares de guarda, com o propósito de preservar fisicamente os documentos neles contidos, implicando atividades de higienização, embalagem, restauro e arquivamento”. Além desses cuidados, há, ainda, a necessidade da criação de cópias digitalizadas, as quais preservam esses documentos frágeis de manuseios desnecessários.

Quanto à proliferação do uso e dos significados do termo arquivo, Manoff (2004) afirma que é moldado por diversas forças, quais sejam, as sociais, as políticas e as tecnológicas – questão já problematizada por Derrida (2001); pensa, então, nas exclusões operadas nos arquivos, em especial, daqueles documentos que contêm informações que não são o foco de interesse para o pesquisador em um determinado momento, o que pode fazer com que um material seja esquecido temporal ou permanentemente. Tal situação diz respeito ao que Derrida (2001) chama de *eco-nomia* dos arquivos (aquela que se exerce, especialmente – mas não somente –, sobre um suporte material).

O arquivo, nas palavras de Derrida (2001, p. 17), seria *econômico* “em um duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (*nomos*) ou fazendo respeitar a lei”. Esta lei, orientada pela pulsão de morte inerente ao arquivo, dita o que deve ser preservado e o que deve ser relegado ao esquecimento. Para Derrida (2001, p. 32), “[...] não haveria o desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. [...] Não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição”.

Uma das manifestações da pulsão de morte postulada por Derrida (2001) pode ser percebida na materialidade dos suportes, pois pressupõe fatores limitantes para a própria existência do manuscrito. Diante da ameaça de desgaste e conseqüente destruição dos documentos originais, um trabalho de edição genética contribui para a preservação desses

documentos, na medida em que dispõe para o leitor comum e para outros pesquisadores não somente os fac-símiles dos documentos estudados mas, também, uma transcrição e um estudo crítico que pode elucidar algumas das questões que dizem respeito às escolhas do escritor imerso em um processo criativo.

## 2.2 O MANUSCRITO COMO OBJETO CULTURAL E SUA RELAÇÃO COM A MEMÓRIA

Porque o manuscrito literário testemunha (GRÉSILLON, 2007 [1994]), ele atesta um processo de criação e, conseqüentemente, a prática de escrita de um sujeito, o qual tende a adotar determinados procedimentos que podem revelar para o crítico algumas tendências que dizem respeito àquele processo criativo. Para Anastácio (1999, p. 43),

[...] o papel do crítico genético é processar todo um dossiê de criação que se propõe a analisar, estabelecendo contato com ele; não somente analisando o espaço do texto publicado, mas outros que acabam vazando daquele considerado final pelo autor. O seu olhar varre o espaço dos manuscritos, iluminando até mesmo fronteiras geográficas e emocionais sinalizadas pelo criador, que encontrarão uma ressonância indireta na obra. Assim, o crítico genético interessa-se por limites que ultrapassam barreiras físicas, visíveis, sabendo que os primeiros rascunhos mentais de uma obra escapam, às vezes, até à consciência do próprio escritor, perdem-se nas *galerias da memória* deste autor, tendo as figuras *autor* e *escritor* verdadeiros vasos comunicantes, visto que, tomados de viés, um elemento funciona como caixa de ressonância do outro, mesmo que esta ressonância se processe obliquamente, e sem uma relação causal entre as partes.

O manuscrito testemunha movimentos de escritura a respeito dos quais nem sempre o escritor tem consciência. O processo empreendido por esse sujeito concreto, faz surgir o autor, categoria ou estatuto que nasce com o processo de criação. Desse modo, podemos dizer que, enquanto o autor é categoria pertencente à esfera pública, o escritor permanece na esfera do privado, rodeado por seus papéis, rascunhos, cadernos, diários, dentre outros materiais. Esse conjunto de documentos, dispensado por muito tempo pela crítica e pela história da literatura, somente ganha maior visibilidade com o surgimento do campo de estudos que se interessa não pelo resultado de uma produção intelectual ou artística, mas pelo processo de sua construção. Assim, a crítica genética se volta para as fontes documentais que, para Bordini et al (2004, p. 15),

[...] constituem, em princípio, matéria da história, que constrói uma narrativa a partir dos documentos que certificam o passado. A Teoria da Literatura tende a abrir mão desse material, ao privilegiar o produto final, a obra publicada, em detrimento de suas

origens e processo de criação. A História da Literatura acabou acompanhando essa escolha, alinhando no tempo o produto legitimado pela teoria. Por não percorrer o caminho de volta, que levaria da obra publicada às suas origens e repercussão, a História da Literatura des-historiciza seu objeto; com isso, contradiz sua natureza e acaba por fornecer à Teoria um objeto desmaterializado, um ser ideal a que não corresponde algo concreto.

A prática que des-historiciza a abordagem do texto se respaldava na crença de que a obra de arte estava envolvida em uma aura, que tornava o produto entregue ao público um objeto sacralizado. Essa prática estava em consonância com o pensamento de que a obra já nascia pronta. Sem deixar rastros, só se podia conhecer a arte em seu estado de acabamento. Esse formato era, portanto, o único passível de dar acesso ao passado.

Ao contrário dessa abordagem, a crítica genética privilegia a obra em seu devir, interessando-se pelos vestígios materiais deixados pelo escritor, para que, assim, seja possível empreender uma reconstituição do percurso criador. Essa reconstituição, entretanto, não dá conta de toda a riqueza que está por trás de um manuscrito. Primeiro, porque os vestígios encontrados são sempre incompletos; segundo, porque a explicação do processo criativo se dá por meio de linguagem, que, não sendo transparente ao objeto que representa, é incapaz de dar conta da complexidade do real.

Portanto, a proposta de representação de um processo criativo apoia-se nas marcas materiais encontradas pelo geneticista, as quais permitem entender os mecanismos mentais do escritor em cada uma das etapas de escritura identificadas em seus manuscritos de trabalho. Tais mecanismos ficam aparentes nos movimentos de rasura e de acréscimo, nos abandonos e nas retomadas a partir dos quais vai traçando os possíveis caminhos textuais.

Podemos então afirmar que o manuscrito literário figura como memória de uma prática de escrita e, por isso, é elevado à condição de objeto cultural; nele, está inscrito o percurso de uma obra que faz parte do repertório de interesses de toda a humanidade e, assim, dá acesso a informações preciosas sobre as conexões feitas pelo escritor no momento da produção textual, permitindo que se busque remontar as relações intertextuais a partir de anotações diversas, como, por exemplo, de referências a obras consultadas e citações anotadas. Permite, então, que o crítico se empenhe em desenrolar a rede intertextual que teria ajudado o escritor a formatar suas ideias sobre as motivações diversas que nutrem os seus pensamentos e, conseqüentemente, suas obras.

O manuscrito é, portanto, um lugar de memória. Nora (1993, p. 21) explica que “o lugar de memória é um lugar duplo: de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas

significações”. Essas duas perspectivas – a compreensão do lugar de memória e, portanto, do manuscrito como fechado e aberto – apontam para duas direções: para o passado, o vestígio, a inscrição na folha, fixa, imóvel; e para o futuro, a interpretação, a reconstrução do movimento, a invasão dos bastidores da criação pelo crítico, procedimento que promove a aparição de novos significados.

A crítica genética opera um deslocamento radical dentro do campo literário quando subverte a posição do texto publicado, aquela que lhe conferia o *status* de único formato para a apresentação de textos. Voltando o seu olhar para uma poética do inacabado, opera um deslizamento de fronteiras entre os diversos textos gerados dentro de um processo criativo e, conseqüentemente, coloca em xeque a noção de hierarquia existente entre os rascunhos e o texto final.

O estudo da gênese e a edição de textos inacabados associam-se a uma nova estética que faz do manuscrito moderno um objeto cultural. Como registro vivo do *modus scribendi* de um determinado sujeito, figura como testemunho de um processo criativo. Esse estatuto privilegiado relaciona-se ao interesse dos leitores pela esfera do privado, o que resulta em uma invasão do mercado do livro pelos gêneros biográficos e autobiográficos (GRÉSILLON, 2007 [1994]). Observamos que há, também, grande interesse pelo gênero epistolar e por edições que apresentam o manuscrito do escritor ou, ainda, de suas fotografias. Enfim, por mecanismos que, de alguma forma, signifiquem um retorno ao passado, buscando, assim, tornar público o mundo privado de um escritor.

Nos apropriamos de uma questão proposta por Grésillon (2007 [1994], p. 170): “Como nomear, como analisar aquele que escreve, estando entendido que não pode estar em questão um retorno ao mito de um sujeito pleno, não clivado, senhor do que faz como do que escreve?” Os manuscritos nos colocam diante dessa problemática, que tem o escritor como protagonista. Seus papéis não publicados, portanto, pertencentes à esfera do privado, demonstram como “o vivido, o real, o biográfico têm profunda ligação com a escrita da obra e como, por aproximações infinitesimais e ao preço de conflitos cruciais, o eu se metamorfoseia em narrador de ficção” (GRÉSILLON, 2007 [1994], p. 172).

Essa presença nos serve de ponto de ancoragem para pensar que o sujeito não pode ser considerado como uma categoria que se apaga totalmente no texto, mas como aquele que elabora, rasura e refaz a trama textual, deixando ali impressas as marcas de uma personalidade. O manuscrito de trabalho do escritor pode ser tomado, então, como documento, pois acaba funcionando como “registro de comportamentos de escrita de alguém para uso de outro tempo [...] e um registro de comportamentos de escrita de alguém para contemplação alheia”

(DUARTE, 2007, p. 18). Complementando esse pensamento, trazemos as reflexões de Santos (2008), para quem, à ideia de documento, deve se somar a de patrimônio cultural, já que se trata de uma escrita produzida em um tempo e espaço específicos, servindo como uma amostragem de práticas culturais de determinada sociedade.

Esses materiais permanecem porque, no passado, houve uma preocupação de preservá-los. Nesse contexto, todo o documento seria também um monumento pois, segundo LeGoff (2013 [1977], p. 497), “[...] resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntaria ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias”. Por isso, LeGoff (2013 [1977]) vai associá-lo a uma montagem cujas condições de produção deve ser investigada, propondo a terminologia documento-monumento para pensarmos os textos que foram preservados no passado e que se tornaram objetos culturais.

### 2.3 O MANUSCRITO COMO OBJETO DE CONHECIMENTO: O TRABALHO DE EDIÇÃO GENÉTICA

Elevado ao estatuto de objeto cultural, o manuscrito moderno torna-se alvo de pesquisas em diversos campos das ciências humanas, especialmente da crítica genética e da filologia. Grésillon (2007 [1994]) discute sobre o modo como cada uma dessas disciplinas faz a abordagem desse objeto de estudo: enquanto a filologia o toma com a finalidade primeira de estabelecer de um texto final, a crítica genética se ocupa do processo de criação, buscando explicar, através de estudos interpretativos, a prática de escrita ali evidenciada ou, ainda, realizar uma edição do material para torná-lo, em todos os sentidos, objeto de conhecimento.

Grésillon (2007 [1994], p. 293) afirma existir “alguma coisa no ‘espírito da época’ que explica a curiosidade geral pelos segredos da fábrica”, o que faz gerar questionamentos a respeito dos processos relacionados ao ato de escrever. O fato de se ter acreditado, por muito tempo, no mito da obra que nascia pronta, certamente subjaz a atitude dos escritores de recolherem seus papéis ao campo do privado.

Com a mudança de perspectiva, o texto passa a ser investigado do ponto de vista de seu inacabamento. Tal orientação faz mudar a ideia de textualidade que dominou no passado e que durou até, pelo menos, o surgimento da crítica genética (usamos aqui a disciplina como divisor de águas por ocupar-se unicamente do manuscrito moderno como seu objeto e abordá-lo enquanto portador de vestígios resultantes de um processo criativo. Aborda-o, portanto, a partir de uma nova noção de textualidade).

Com a influência do novo contexto, o escrito passa a ter a instabilidade como traço dominante. Deixa então de ser percebido como algo definitivo ou imutável, mas composto por uma sucessão de camadas de escritura ou versões. O escritor, em busca de materializar seus pensamentos, utiliza suportes nos quais deixa registradas as suas dúvidas e incertezas, mas também as soluções para problemas textuais e estéticos que o ato de escrever desencadeia.

Diante desses traços, o geneticista pode “[...] discernir o funcionamento do pensamento, [e, por conseguinte,] da ciência e da cultura” (GRÉSILLON, 2007, [1994] p. 293). Com a sua atividade, pode tornar acessível os mais variados tipos de objetos culturais escritos na era moderna que não se identificam com o publicado. Favorece, desse modo, tanto a preservação de um patrimônio cultural do passado, reconhecido como tal muito recentemente, como atua para “a elaboração estética do presente” (GRÉSILLON, 2007 [1994], p. 307).

Sobre a atividade do geneticista, interessado em tornar o manuscrito um objeto de conhecimento, podemos afirmar, com base no que diz Castro (2001, s.p.), que ela requer uma descrição cuidadosa desse material e uma “leitura que leve a publicações”. Aliás, a edição de textos, sendo a tarefa que sempre orientou a atividade do crítico textual, é reconfigurada diante do panorama mais recente que tem o manuscrito moderno como protagonista.

Tal orientação promove um “[...] deslocamento da intenção autoral para o estudo da gênese” (BORGES, 2012, p. 129), o que se pode observar principalmente no tipo de edição proposto pela escola alemã, a sinóptica, a qual apresenta as várias camadas textuais em um mesmo aparato de variantes (GRÉSILLON, 2007 [1994]).

A edição genética, por sua vez, reproduz todas as peças de um dossiê em ordem cronológica (GRÉSILLON, 2007 [1994]). Para essa tarefa, beneficia-se de alguns dos caminhos já trilhados pela crítica textual, como o das etapas metodológicas; por outro lado, o crítico textual acaba, também, encontrando novas soluções no que diz respeito à apresentação de textos, o que pode ser observado no momento em que ele “inclui dados genéticos em todos os tipos de edição” (GRÉSILLON, 2007 [1994], p. 234).

Quanto à apresentação do manuscrito moderno, uma das questões dessa tarefa gira em torno de sua legibilidade. Embora haja por parte do editor um entusiasmo pelo fac-símile (especialmente em um momento no qual a distribuição de imagens torna-se facilitada pela tecnologia digital), Grésillon (2007 [1994]) afirma que esse formato não caracterizaria uma edição genética por não ser capaz de tornar um objeto cultural em um objeto de conhecimento. Em outras palavras, esse tipo de edição permite que se tenha uma imagem do manuscrito original, mas, no entanto, não facilita a sua leitura por conta das características inerentes ao manuscrito moderno, a de não seguir o padrão linear do texto impresso.

Para Jean Guichard-Meili (apud GRÉSILLON, 2007 [1994], p. 247), editor de textos de Mallarmé em um formato fac-similar, esse tipo de edição tem uma proposta mais estética, e tem por objetivo “[...] colocar sob os olhos dos amadores de poesia o vestígio imediato da mão do poeta, seu manuscrito autógrafo em paralelo com o texto definitivo fixado pelo impresso”.

Com o objetivo de buscar meios para que o leitor possa acompanhar o processo observado no estudos de gênese, o geneticista focaliza não apenas a dimensão documental do manuscrito, mas, principalmente, a sua dimensão monumental. Através dela, a história da gênese textual pode ser contada. Desse modo, o fac-símile deve vir acompanhado de uma transcrição que garanta que manuscritos difíceis de decifrar, como os de Elizabeth Bishop, tornem-se acessíveis a quem quer que se interesse por seus conteúdos.

Uma das tarefas do crítico é encontrar mecanismos para uma melhor apresentação textual, além da explicação da história do nascimento do texto em questão. O geneticista, na qualidade de especialista que se debruçou sobre os manuscritos de uma obra por um tempo considerado, organizando e decifrando signos que oferecem dificuldades de leitura ou por estarem rasurados ou pela caligrafia do escritor, acaba conhecendo melhor seu objeto de estudos, tendo por compromisso o compartilhamento de suas reflexões sobre o texto.

Aliás, nos parece que essa deve ser a orientação de quaisquer críticos dentro do campo literário: compartilhar os resultados de seus estudos com os leitores interessados em ampliar suas percepções sobre uma determinada obra. Em outras palavras, o editor é o profissional apto a encontrar os caminhos para elaboração de uma edição, os quais perpassam pela criação de uma série de princípios que guiam as suas decisões.

Apresentadas as especificidades do manuscrito, concordamos com McGann (2001) quando ele aponta para uma necessidade de se conhecer as especificidades do objeto material antes de transpô-lo para uma nova materialidade. Esse modo de proceder torna-se importante para editor genético, já que, a partir manuscrito, busca um melhor entendimento da forma como o artista lida com a materialidade para, de alguma forma, representar esse momento de criação com diversas representações textuais, como a transcrição, a descrição e o estudo crítico. Nessa tarefa, pode ainda acompanhar como o pensamento do escritor se ajusta às limitações impostas pelo suporte.

### 3 A EDIÇÃO GENÉTICA DO MANUSCRITO MODERNO

Porque o manuscrito moderno é elevado ao estatuto de objeto cultural, o geneticista empenha-se para torná-lo objeto de conhecimento. Essa tarefa perpassa por um estudo crítico, que busca refazer o processo criativo a partir dos rastros deixados pelo escritor e da apresentação desses resultados, preferencialmente em forma de edição genética (HAY, 2007 [2002]).

A edição genética, com o objetivo de organizar textos que se encontram em um estado inacabado, torna-se um meio para que um processo escritural seja, na medida do possível, legível. Para isso, busca

[...] elucidar, de dentro, o trabalho do escritor, o processo de escritura e a gênese das obras, sem atribuir um estatuto privilegiado ao texto final, no qual se pode ver, apenas, quando ele existe, um derivado último das precedentes metamorfoses ou uma entidade exterior à esfera do prototexto (BIASI, 2010, p. 93).

O prototexto, termo cunhado para designar o material reunido para o estudo de gênese, compreende os diversos estados de uma mesma produção textual, surgida entre o que convencionamos considerar a imagem geradora, isto é, “elementos que propiciam futuras obras” (SALLES, 2008 [1992], p. 54), até alcançar o seu formato final que, no caso do presente estudo, é atestado pelo manuscrito que antecede a publicação dos poemas *The Armadillo* e *North Haven*.

A crítica genética é o campo teórico-prático que reúne as diretrizes para a realização de uma pesquisa que tem por objeto textos em processo de construção. Para falar da metodologia adotada por essa disciplina, Salles (2000a) recorre a uma metáfora criada por Morin, traduzindo-a como “a arte de transformar detalhes aparentemente insignificantes em indícios que permitam reconstituir toda uma história” (SALLES, 2000a, p. 23).

O trabalho de reconstituição da história contada pelos manuscritos perpassa a busca dos princípios que direcionam a mão do artista, podendo ser melhor acompanhados pelo leitor quando as camadas de escritura são evidenciadas no estudo crítico. Desse modo, na elaboração de uma edição, as escolhas do geneticista mostram-se preponderantes para que ele possa não apenas apresentar o prototexto (função já desempenhada pelo fac-símile), mas representá-lo. Acreditamos que essa função representativa da edição é o que permite que as camadas de escritura, muitas vezes submersas sob rasuras, tornem-se legíveis.

O editor genético, imbuído da tarefa de tornar um prototexto acessível, sabe que os significados com os quais lida não são estáveis; sabe, ainda, que o seu trabalho de intervenção

tenderá a provocar algum tipo de efeito nos possíveis significados do texto. O geneticista terá que enfrentar, assim, problemas que sempre dizem respeito à questão da transmissão. Nas palavras de Chartier (1994a, p. 105) “cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção do escrito afeta profundamente seus possíveis usos e interpretações”.

No entanto, as edições serão sempre necessárias. Primeiro, porque esse trabalho reproduz o manuscrito original, tornando-o acessível; segundo, porque o editor tem o cuidado de transcrever textos que seriam, ao primeiro olhar, impossíveis de ler, como é o caso dos manuscritos de Bishop escritos à mão. Somente com algum tempo de pesquisa nos arquivos de um escritor, cuja caligrafia oferece dificuldades à leitura, é que se estará apto para a decifração de textos desse tipo. As edições ainda são necessárias porque favorecem a preservação do manuscrito original, ao tempo em que possibilita que a vida do documento físico seja estendida por evitar que outros pesquisadores manuseiem esses documentos.

O fac-símile, a transcrição, a descrição e a análise genética, componentes desse tipo de edição, surgem como etapas complementares para a representação de um mesmo objeto. Esses elementos constitutivos da apresentação de um projeto escritural visam a refazer o que Grésillon (2007 [1994]) aponta como a dimensão temporal de um processo criativo.

Como a possibilidade de reconstituição do tempo da produção textual reside nos vestígios deixados pelo escritor, privilegamos pensar o estudo de gênese como aquele voltado para os aspectos espaço-temporais do texto, pois somente através dele se pode acessar o processo que se encarnou em uma materialidade, ou seja, se espacializou.

Diante disso, propomos abordar questões concernentes não somente ao próprio espaço da escrita, mas, no caso do estudo com os documentos de Elizabeth Bishop, também à representação espacial. A articulação entre os pressupostos da crítica genética e teorias que versam sobre o espaço para a análise dos manuscritos que compõem esse prototexto fundamenta-se na explicação de que “[...] a crítica ‘prototextual’ deve elaborar sua própria via” (GRÉSILLON, 2007 [1994], p. 196).

Isso significa que apenas a leitura do dossiê pode indicar uma abordagem teórica mais propícia para os fenômenos de escritura característicos de um determinado processo de criação. Elegemos pensar essa textualidade a partir de teorias de cunho geográfico que versem sobre o espaço, visto que os poemas selecionados para este estudo se agrupam a partir dessa temática, tão cara a Bishop.

Além da construção teórica a ser adotada na análise genética, expomos, nessa seção, o nosso percurso com os documentos estudados e os procedimentos editoriais adotados.

### 3.1 O ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO A PARTIR DE CATEGORIAS ESPACIAIS

Nos últimos anos, temos observado um crescente interesse por questões relativas à representação dos espaços e sua materialidade, ao que se pode relacionar o que Soja (1993 [1989]) tem chamado de virada espacial – uma mudança no modo de conduzir as pesquisas no campo das ciências humanas, que traz a espacialidade para o centro das discussões a partir do final do século XX.

Tendo identificado em textos de Foucault um caminho para “uma abertura da história para a geografia interpretativa”, Soja (1993 [1989], p. 27), propõe um estudo que leve em consideração a interação da sucessão temporal com a simultaneidade espacial. Tomar o espaço como categoria de análise passa a ser assunto de crescente interesse nas diversas áreas, pois parece que

[...] a inquietação de hoje se refere fundamentalmente ao espaço, sem dúvida muito mais que ao tempo; o tempo provavelmente só aparece como um dos jogos de distribuição possíveis entre os elementos que se repartem no espaço (FOUCAULT, 2009 [1984], p. 413).

Desde então, a espacialidade vem se imiscuindo no discurso crítico, primeiramente como metáfora para, mais tarde, ser considerada como uma possível categoria de análise. O mundo social muda, e assim, as formas tradicionais de interpretar seus fenômenos tornam-se insuficientes. É por isso que, ao lado da noção da linguagem como um constructo histórico, surge uma concepção diversa que a percebe, também, como elemento material atuante na produção e modificação de lugares e territórios.

O estudo da espacialidade a partir de documentos resultantes de um processo criativo permite entender o signo no contexto de seu nascimento, ali onde a linguagem é burilada para tornar-se um constructo literário. Trata-se de um estudo que permite não apenas acompanhar o desenvolvimento do signo, mas também observar as relações que o processo criativo estabelece com o mundo que cerca o escritor.

Propor uma interdisciplinaridade entre o processo de criação e categorias provindas da geografia, como a de território e a de espaço, significa entender a ação de criar como aquela que acontece em um local específico – seja no ateliê do artista, seja na materialidade que dá lugar à inventividade humana –, relacionada a diversos trânsitos do sujeito pelas dimensões mais diversas, aquelas das quais seja possível apossar-se.

No que diz respeito à gênese dos poemas de Elizabeth Bishop, grande parte das imagens geradoras identificadas é motivada por lugares visitados ou habitados pela autora, a exemplo

do poema *North Haven*, ambientado na ilha de mesmo nome, e o poema *The Armadillo*, que retrata o cenário da festa de São João no Brasil, adotando o ponto de vista dos animais habitantes da floresta. O espaço, nesse contexto, contribui para a produção de imagens que vão alimentar o seu processo criativo, assim como o novo texto gera significações singulares para o espaço retratado pela linguagem.

O espaço, então, torna-se um dos elementos que propulsiona a criação literária, a qual, por sua vez, tem o poder de modificá-lo com imagens que, no caso de Bishop em específico, podemos dizer que são pintadas com a linguagem, já que estamos diante de materiais produzidos por uma escritora que é, também, uma pintora. Assim, a criação poética, que pode voltar-se para a representação de objetos e espaços do mundo real, tem o poder de gerar novos sentidos, à medida que a escrita literária reapresenta ou relê o mundo sob uma perspectiva singular.

Com o intuito de observar mais cuidadosamente as relações entre o processo criativo, o espaço que o alimenta e a cadeia de significações gerada com a escrita do texto literário, adotamos a espacialidade como categoria de análise para os poemas estudados, ao mesmo tempo em que buscamos tecer reflexões sobre o modo como a geografia interpretativa pode ser produtiva para o entendimento do processo criativo.

Em um primeiro momento, acreditamos ser necessário revisitar o modo como o campo da crítica genética se desenvolve e como seus direcionamentos estão associados à categoria tempo, para então observar que o seu discurso tem paulatinamente absorvido questões relacionadas ao espaço, mesmo que de modo velado.

O estudo do manuscrito moderno sob uma perspectiva genética está, aos poucos, revelando a espacialidade presente nos processos analisados. Desse modo, a categoria espacial vai ganhando certo destaque, o que pode ser notado principalmente através das metáforas espaciais que se fazem presentes em textos críticos relativos a processos de artistas que lidam com criações de diversas naturezas.

Essa perspectiva, cada vez mais recorrente nos estudos críticos, balizará a nossa proposta de realizar uma análise que considere a relevância de se estabelecer uma relação entre os eixos temporal e espacial nos manuscritos literários. Para tanto, adotamos como aporte teórico textos da crítica genética, como os de Grésillon (1991), Salles (2008 [1992]), Biasi (2010) e Hay (2007), além das discussões que abordam a questão do espaço, seja em textos de geógrafos que lidam com o conceito de espacialidade, como Soja (1993) e Santos (2014 [1996]), seja em texto que trabalha com conceitos relativos ao território, como o de Haesbaert

(2007), dos quais nos apropriamos para refletir sobre a forma como o pensamento se especializa em texto literário.

Acreditamos que a realização de um estudo genético dos textos de Bishop a partir da articulação das discussões apontadas enriquecerá o olhar crítico desta tese e dará conta da abordagem de um processo escritural que tem a linguagem como instrumento espacializante, ou seja, como um elemento que permite a construção de poemas que assumem temática e vocabulário igualmente espacializantes.

### **3.1.1 A crítica genética: entre a temporalidade da obra e a materialidade dos rastros da criação**

A categoria espacial que tem se feito presente no pensamento crítico contemporâneo vem ganhando certa relevância para a crítica genética, um campo de pesquisa interdisciplinar, surgido na França no final da década de 1960. Toma como objeto de estudos os manuscritos modernos, com o objetivo de descrevê-los e explorá-los para, então, criar hipóteses sobre a construção de um texto.

O manuscrito, materialidade na qual a escritura se projeta, retém traços que não totalizam o processo criativo. Segundo Hay (2007, p. 42), “[...] a documentação mais completa e melhor conservada revela apenas uma fração das operações mentais das quais ela guarda a marca”. Por isso, o geneticista não tem pretensões de encontrar origens. Pretende, antes, reconstituir movimentos de escritura para, a partir de então, tecer conjecturas sobre o processo. Busca, portanto, “generalizações [a partir] de um conjunto de observações concretas” (HAY, 2007, p. 41).

Adotando como procedimento metodológico uma “sequência regulada de operações analíticas [capazes de] retroceder ao movimento de uma gênese e de um pensamento” (HAY, 2007, p. 47), o geneticista pode decifrar os signos na página, recompor a cronologia de cada fólio e de cada elemento nele inscrito para, seguindo os rastros deixados pelo escritor, acompanhar alguns dos movimentos relativos àquela gênese. Busca, desse modo, o tempo da escritura.

Ao lado da quarta dimensão buscada nos estudos genéticos, observamos que o objeto material assume posição de destaque, já que atesta o processo de elaboração de uma obra literária. Não podendo recuperar a totalidade do evento – pois se desenrola no tempo –, o

geneticista sabe que a permanência do ato criativo só pode residir nos vestígios deixados pelo escritor. Tais materiais caracterizam-se como fontes primárias, possuidoras

[...] de caráter vestigial, ou seja, sinalizam algo que já não é, cujo advento ocorreu em uma dimensão temporal da vida de um escritor, da vida de algum outro sujeito histórico relacionado com o evento literário, do processo da produção/recepção de uma obra, com todos os agentes e objetos nele envolvidos (BORDINI, 2004, p. 201).

Se, por um lado, o vestígio se impõe à posteridade por seu caráter material, por outro, atesta eventos que envolvem sujeitos históricos, os quais se apropriam dos instrumentos e suportes disponíveis para o registro de seus pensamentos.

No âmbito da crítica genética, Louis Hay (2007) desenvolve pensamento semelhante quando aponta para a estreita relação do manuscrito literário com a história. Em suas palavras, a gênese de uma obra pode tanto ser considerada como sujeito quanto objeto histórico:

A gênese pertence à história ao mesmo tempo como sujeito, uma vez que produz uma história, a do texto, e como objeto, uma vez que sua manifestação material, o manuscrito, é, por natureza, um objeto histórico: ele traz as marcas de seu tempo e, muitas vezes, as das épocas que atravessou (HAY, 2007, p. 131-2).

Embora o discurso circunde em torno do privilégio dado à temporalidade da obra, observamos uma importância dada à materialidade, via que aponta para lugares e espaços nos quais um autor registra a sua criação e, por conseguinte, nos quais a história se deposita.

A focalização do tempo aparece igualmente nos textos de Grésillon (2007 [1994]) sobre o objeto de estudo da gênese de uma obra. Ao referir-se ao manuscrito de trabalho do escritor como “[...] aquele que porta os traços de um ato, de uma enunciação em marcha, de uma criação” (Grésillon, 2007 [1994], p. 52), chama atenção para o fato de que o ato deve ser entendido como realização no tempo, ao que acrescentamos inscrição no espaço, o que aparece de modo implícito em seu texto e, mais especificamente, na valorização dada ao objeto material.

Nessa mesma direção, Biasi (2010, p. 13) afirma ser o objeto da crítica genética a “dimensão temporal do devir-texto”. Entretanto, para que o geneticista realize o seu estudo, torna-se indispensável o acesso aos indícios materiais do processo criativo. Diante da importância dada ao objeto material por três dos principais teóricos da crítica genética, podemos afirmar que, somente a partir de uma espacialidade, os momentos sucessivos de construção de uma obra podem ser reconstruídos. Por isso, podemos notar uma recorrência de metáforas geográficas nos textos críticos sobre diversos processos criativos.

### 3.1.2 A recorrência de metáforas geográficas no campo da crítica genética

Nos últimos anos, temos identificado uma recorrência do uso de metáforas geográficas em propostas de eventos científicos e em textos do campo da crítica genética, o que atesta a plausibilidade de que o espaço funcione como uma possível categoria de análise para os estudos literários e genéticos.

Observamos que a espacialidade esteve, de algum modo, presente no discurso sobre a gênese, o que pode ser observado principalmente na importância tributada aos documentos, quais sejam, os diversos formatos que assume o próprio processo criativo, como diários, rascunhos, anotações, esboços, etc.

Um vocabulário que faz alusão a categorias geográficas vai sendo cada vez mais usado pelos geneticistas, e aqui destacamos os textos de Salles (2006), Pino (2007), Cirillo e Passos (2011), Galíndez-Jorge (2010) e Romanelli (2014), para darmos notícia de alguns.

Em *Redes da Criação*, Salles (2006) propõe o estudo do processo como rede relacional. O conceito de rede é incorporado a seu estudo, pois é capaz de dialogar mais facilmente com o que chama de características marcantes do processo de criação: “[...] simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos”. Tais propriedades, fundamentalmente espaciais, são entendidas por Salles (2006) como inerentes ao processo criativo, permitindo um melhor entendimento tanto das conexões mentais dos artistas, como da forma com a qual eles “se relacionam com seu entorno” (SALLES, 2006, p. 17-8).

No intuito de investigar como a cultura interage com o processo criativo, Salles (2006) aponta para a necessidade de se pensar no tempo e no espaço da criação, pois o crítico, ao analisar os signos contidos nos materiais de trabalho do artista, depara-se com uma não-linearidade, que é inerente à organização de ideias.

Observamos que o foco dado ao espaço em seu estudo relaciona-se com a necessidade de ampliar o entendimento de complexidades, que podem ser melhor compreendidas a partir de uma abordagem espaço-temporal. Tudo indica que a tendência atual é a de que o geneticista atue no sentido de recuperar a dimensão espacial em seu discurso crítico, a qual, por um momento, ficou esquecida ou esmaecida pela temporalidade, eixo para o estabelecimento de uma cronologia cuja ordenação conduzia ao texto publicado, isto é, o tinha como referencial.

No panorama maior das ciências humanas, Soja (1993 [1989], p. 8) identifica um frequente desvio do fluxo sequencial

[...] para levar concomitantemente em conta as simultaneidades, os mapeamentos laterais que possibilitam entrar na narrativa quase que em qualquer ponto, sem perder

de vista o objetivo geral: criar modos mais criticamente reveladores de examinar a combinação de tempo e espaço, história e geografia, período e região, sucessão e simultaneidade (SOJA, 1993 [1989], p. 8).

Podemos associar a ideia de desvio de fluxo sequencial a um outro texto crítico sobre o estudo do processo criativo, intitulado *Descontinuidade e leitura de manuscritos*, de autoria de Galíndez-Jorge (2010), que aponta para a possibilidade de que a leitura dos manuscritos seja realizada não apenas como “[...] única diacronia relativa à construção de uma obra” (GALÍNDEZ-JORGE, 2010, p. 13), mas entendida como a criação de uma rede espaço-temporal de enunciados, sem a obrigatoriedade da reconstituição cronológica. Os documentos de processo seriam tomados, então, “[...] como estados de enunciados, em vez de etapas, fases, momentos de construção [...] promovendo, finalmente, outro tipo de retorno ao texto” (GALÍNDEZ-JORGE, 2010, p. 13-14).

Com a proposta de trabalhar a noção de espaços escriturais, dialoga com o que Milton Santos (2014 [1996]) chama de espaço de relações, visando “[...] trazer para a compreensão dessas frágeis enunciações encontradas no manuscrito um pouco de complexidade” (GALÍNDEZ-JORGE, 2010, p. 15).

O espaço é pensado por Santos (2014 [1996]) como um conjunto de relações, concepção que pode ser transposta para o contexto dos manuscritos. Nessa direção, Galíndez-Jorge (2010) elabora uma alternativa diversa daquela tomada como *práxis* nos estudos de gênese ao propor uma abordagem que “[...] se afastasse da cronologia que buscamos no manuscrito[...] percebida como leitura ideal, lógica, capaz de ‘restaurar uma ordem’, ao modo de um meio artificial” (GALÍNDEZ-JORGE, 2010, p. 15).

A busca por uma cronologia, entendida como prática que minimiza o caos, característico do universo dos manuscritos e do processo de criação, identifica-se com o que Santos (2014 [1996]) chama de espaço racionalizado. Parece que a leitura cronológica, como chave de leitura para os manuscritos, faz com que o leitor

[...] mantenha a artificial sensação de continuidade oferecida pelo texto publicado sem, no entanto, ter experimentado os percalços, o caos, a desordem pelos quais vagam o sujeito escrevente, o *scriptor* e o próprio geneticista, antes da organização dos documentos (GALÍNDEZ-JORGE, 2013, p. 16).

Assim, Galíndez-Jorge (2013) discute sobre a possibilidade de análise das rasuras em uma temporalidade que lhe é própria, sem o necessário estabelecimento de uma cronologia da criação. Sobre a leitura cronológica dos manuscritos, afirma estar mais próxima do formato do texto publicado, pois o tomará como eixo de referência. Faz então analogia com o que Santos

(2014 [1996]) chama de homogeneização dos espaços, processo que é sintoma de uma “indiferença espacial” que privilegiou o tempo, dissociando-o do espaço.

Ao contrário, com base no que diz Santos (2014 [1996]) e apropriando-se dos conceitos do campo geográfico, Galíndez-Jorge (2010) propõe uma abordagem relacional, que leve em consideração tanto o tempo quanto o espaço. Tal posicionamento está associado a uma reelaboração do ponto de vista crítico que faz interagir a sucessão temporal com a simultaneidade espacial, orientação encontrada nos textos de Soja (1993 [1989]) e Santos (2014 [1996]).

Ainda no que diz respeito à materialidade do manuscrito, encontramos no livro *Criação em Debate*, organizado por Pino (2007), uma seção intitulada *Espaços da Criação*, na qual se demonstra interesse por “práticas espaciais na escrita literária” (PINO, 2007, p. 77). Tais práticas, traduzidas como representação do espaço vivido ou como materialidade relacionada à organização dos signos literários, buscam estabelecer uma conexão mais específica com as particularidades da página escrita.

Propõe então que os signos grafados possam ser interpretados pelo crítico como elementos que revelam a subjetividade do escritor, tais como a caligrafia, a disposição das linhas e o aproveitamento do espaço da página (PINO, 2007, p. 78). Com isso, busca-se uma normalização das práticas de organização de um pensamento preocupado com questões estéticas ou não. Esse texto foi resultado das discussões promovidas em um GT de Crítica Genética no XXI Encontro da ANPOLL, ocorrido em São Paulo, no ano de 2006.

Já Romanelli (2014), em *Manuscrito e Tradução: Espaços da Criação*, afirma que tanto os manuscritos relativos ao processo criativo de um escritor como aqueles resultantes do processo tradutório devem ser pensados como espaços nos quais um processo criativo é desencadeado. Acredita, desse modo, que tanto o processo de escrita quanto a sua posterior tradução sejam atividades alinhadas com a renovação do signo linguístico, o qual é apresentado de forma mais engessada com a publicação que, em muitos dos casos, significa o fim do processo escritural.

O exame dos manuscritos, tanto dos relativos à criação artística quanto aos da tradução, põe o crítico em contato com o que chama de

[...] espaço vivo da obra no qual os signos fixados no texto editado estão ainda e felizmente livres, construindo, na oposição e na convergência dos eixos sintagmático e paradigmático da folha, as possibilidades da língua e da criação literária (ROMANELLI, 2014, p. 105).

Centrando-se mais especificamente nos rascunhos do processo tradutório, Romanelli (2014) ressalta o fato de que estes operam uma recodificação e reestruturação da arquitetura do texto de partida. Revelam-se, portanto, como espaços de testagem no qual diversas possibilidades linguísticas são revisitadas.

Em aberto diálogo com Benjamin (1995), afirma ainda que o processo tradutório tem como resultado uma publicação que confere nova vida ao texto de partida. O processo de tradução funcionaria, desse modo, como uma atividade realizada no sentido de fazer com que o texto de partida reencarne e possa assumir um novo formato. Tal processo ocupa um espaço a partir do qual se pode “observar a verdadeira força poética de um discurso criativo” (ROMANELLI, 2014, p. 105).

As discussões acima servem de amostragem para um fato já evidente, mas sobre o qual sentimos necessidade de discutir: a relevância da espacialidade que vem sendo tangenciada nos textos críticos. O espaço é então abordado pela via do laboratório ou ateliê de um artista (tomado em dois sentidos: o lugar físico, o qual o geneticista pode começar a frequentar, se contemporâneo do artista cuja obra é estudada; e como metáfora para o próprio manuscrito); ou, ainda, pela via da materialidade do processo, tendo os instrumentos e as superfícies usadas como aparatos que permitem a corporificação do pensamento criativo que é, por sua própria natureza, fugaz.

No que diz respeito à materialidade, o texto *Materialidade e Virtualidade no Processo Criativo* (CIRILLO; PASSOS, 2011) é resultante das discussões realizadas em evento promovido pela *Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética, APCG*, em 2010. Em face ao processo de virtualização da informação – e aqui os autores se referem mais propriamente à digitalização dos documentos já existentes, nascidos em materialidade frágil, embora palpável, dos quais a única certeza que se pode ter é a de sua deterioração –, surge a necessidade de se pensar nas especificidades da materialidade primeira de uma obra literária, pois como já afirmara Shillingsburg (2007), os formatos assumidos por um texto interferem nos significados que veiculam.

Cirillo e Passos (2011), no texto de apresentação, ocupam-se de dar notícia dos 25 anos da crítica genética no Brasil, chamando atenção para uma maior valorização dos manuscritos de escritores contemporâneos. O aspecto material do manuscrito é enfatizado na medida em que se tornam registros de uma memória a partir da qual é possível “compreender na marca existencial desse sujeito, os procedimentos de sua criação como espécie, como subjetividade e como sociedade” (CIRILLO, PASSOS, 2011, p. 8).

Identificam que, embora a década de 1980 tenha sido palco de um renovado interesse pela obra em processo, não se desenvolveu no Brasil uma prática que tratasse “esses documentos e arquivos para além de uma visão memorialística e historiográfica, ou de uma relação *voyeuriste* de acesso à intimidade do artista” (CIRILLO; PASSOS, 2011, p. 10).

Nesse sentido, os estudos em crítica genética vêm dando conta de uma demanda atual, aquela que se identifica com uma das tendências dos estudos literários já apontada por Hay (2007) e retomada por Cirillo e Passos (2011, p. 9), a de que se “compreenda o processo mais que o produto; o esboço, mais que a obra, pois tanto o produto quanto a obra são possibilidades e não verdades. São um possível necessário”.

A partir do contexto traçado, podemos afirmar que o trabalho do geneticista deve estar relacionado à atividade arquivística, aquela que se ocupa com a guarda dos manuscritos, bem como das atividades crítica e editorial, aquelas que se voltam para a transmissão e divulgação das práticas de escrita de um sujeito. Reforça-se, desse modo, a importância que deve ser tributada ao aspecto físico do manuscrito literário. Este, constituído das dimensões espaço-temporal, torna-se o lugar que guarda a memória de um processo criativo.

### **3.1.3 O manuscrito literário e as dimensões temporal e espacial da criação**

O manuscrito moderno é um objeto material que conduz a um melhor entendimento de uma obra literária e, mais especificamente, à dinâmica que lhe deu origem. Trata-se de objeto que guarda as marcas de um processo escritural traduzido em rasuras de diversos tipos, quais sejam, os acréscimos, as supressões, os deslocamentos ou, ainda, os avanços e retrocessos.

Tais operações genéticas são entendidas como vestígios de um movimento criador cujos limites não se pode precisar, mas que revelam alguns dos mecanismos mentais que dizem respeito ao processo estudado. Por funcionar como a porta de acesso ao espaço da criação, o manuscrito moderno favorece a realização de estudos sobre o processo criativo de um escritor.

Segundo Grésillon (2007), o geneticista entra em contato com materiais que são, a princípio, peças de arquivo, mas que funcionam como “testemunhas materiais de uma dinâmica criadora” (GRÉSILLON, 2007, p. 29). Trata-se de um estudo que se apoia na observação dos traçados na página, os quais conduzem à construção de “hipóteses sobre os caminhos percorridos pela escritura e sobre as significações possíveis desse processo de criação” (GRÉSILLON, 2007 [1994], p. 29).

Tomando como referência o modo como se tem conduzido as pesquisas em Crítica Genética, podemos afirmar que a dimensão temporal de um ato criativo, só podendo ser acessada a partir do estabelecimento de relações entre os vestígios encontrados, revela-se na materialidade do processo. Isso porque o signo linguístico, de natureza espacial, pode ser inscrito em um “espaço visual e ter existência continuada nesse espaço” (BOLTER, 2001, p. 16).

Ao lado da materialidade do processo de criação mais palpável, possuidora de forma, textura, espessura, cor, etc. – elementos que, em um primeiro plano, dizem respeito ao espaço –, há, ainda, uma espacialidade inerente à própria linguagem já anunciada por Foucault (2000 [1964]). Nesse contexto, o material linguístico somente pode ser considerado signo porque seu ser está diretamente relacionado ao espaço, afirmação proferida em palestra cujo texto foi publicado pela primeira vez em 1964, intitulada *Linguagem e literatura*:

De fato, o que se está descobrindo hoje, por muitos caminhos diferentes, além do mais quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço. Tinha-se esquecido isso simplesmente porque a linguagem funciona no tempo, é a cadeia falada que funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é o seu ser: *se sua função é tempo, seu ser é espaço*. Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma. Espaço porque a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, a concordância entre as palavras, ao longo da cadeia falada obedecem, mais ou menos, às exigências simultâneas, arquetônicas, por conseguinte espaciais, da sintaxe. Espaço, enfim, porque, de modo geral, só há signos significantes, com seu significado por leis de substituição, de combinação de elementos, portanto, por uma série de operações definidas em um conjunto, por conseguinte, em um espaço. Durante muito tempo, praticamente até hoje, confundiram-se as funções anunciadoras e recapituladoras do signo que são funções temporais, com o que lhe permitia ser signo. A palavra de Deus, que faz com que os signos do fim do mundo sejam os signos do fim do mundo, não é temporal; ela pode se manifestar no tempo, mas é eterna, sincrônica com relação a cada um dos signos que significam algo (FOUCAULT, 2000 [1964], p. 168, grifo nosso).

O ser da linguagem, deixando de ser desvelado como tempo (categoria associada às funções anunciadora e recapituladora do signo), passa a ser identificado com o espaço. Assim, com base na concepção foucaultiana acerca da natureza do signo e nos procedimentos adotados pelo geneticista, podemos afirmar que a compreensão de uma obra se dá através de uma linguagem que se espacializa, e aqui nos referimos a signos projetados sobre a folha em branco.

A obra literária, constituída de material linguístico, não pode ser confundida com o espaço da cultura ou da obra da qual se alimenta; faz-se necessário pensar que existe uma espacialidade inerente à própria linguagem, encontrada “na folha em branco que, por sua própria natureza, constitui e abre um certo espaço, não raro muito complexo” (FOUCAULT, 2000 [1964], p. 171). O signo ali inscrito é pensado como materialidade que se esconde em suas

diversas camadas semiológicas, as quais se mostram no “lugar onde elas se ‘especializaram (FOUCAULT, 2000 [1964], p. 173).

Nesse contexto, o espaço do papel (e, por conseguinte, o manuscrito de trabalho do escritor) mostra-se tanto aberto como fechado. Fazendo uma analogia com os materiais relativos à gênese textual, podemos afirmar que a primeira aparência do manuscrito é estática e fechada. No entanto, abre-se ao olhar do crítico, quem intenciona desvelar alguns dos possíveis caminhos trilhados pela mente criadora a partir dos mecanismos mentais que a rasura deixa transparecer.

Desse modo, podemos afirmar que o crítico, ao seguir as pistas deixadas pelo escritor, as estuda em duas etapas: primeiro, segue uma trajetória que tende a encontrar uma estabilidade para o signo, no sentido de transcrevê-lo e, eventualmente, apresentar uma edição genética. Busca recuperar, nessa etapa, a topografia da página e decifrar os signos ali presentes.

Tal organização espacial propicia uma segunda etapa, a da interpretação da reescritura de cada signo paradigmaticamente, o que pode ser considerado uma via para o entendimento do signo em sua função anunciadora, isto é, temporal, da construção de um objeto ficcional. Possibilita, portanto, o estudo da obra a partir de sua dimensão espacial, aquela que dá acesso ao movimento da obra, ou seja, à sua temporalidade. Ou ainda, podemos dizer que é a partir da análise dos signos como expressões documentais de cada etapa de escritura que se pode realizar o encadeamento da sucessividade do signo reescrito e, assim, compreender a criação em ato.

Fazer uma abordagem da obra de Bishop através de conceitos e metáforas espaciais tem respaldo no que diz Salles (2006, p. 15) sobre os instrumentais teóricos, os quais “[...] devem ser convocados de acordo com as necessidades do andamento das reflexões, para que os documentos dos artistas não se transformem em meras ilustrações das teorias” (SALLES, 2006, p. 15).

O arcabouço teórico e conceitual que tem a espacialidade como categoria de análise alinha-se com a proposta do projeto poético de Bishop, pois este apresenta o espaço como categoria central, que pode ser trazida como o eixo para o estudo de seus textos.

Tal procedimento parece ser útil não somente para a abordagem das práticas de escrita da autora, mas, também, para o entendimento de seu modo de estar no mundo. Somos então levados a acreditar que o pensamento espacializante foi a forma que Bishop assumiu para apresentar sua percepção de mundo, tanto no plano artístico quanto no real, o que pode ser apreendido no seu processo de criação e nas suas cartas em que tal processo é, muitas vezes, tematizado.

Ainda no tocante ao estudo de gênese, acreditamos que cada etapa da escrita, acompanhada pelo crítico a partir de signos gravados sobre um espaço material, deve ser abordada a partir do estabelecimento de relações entre espacialidade e temporalidade, para que, desse modo, seja possível identificar os mecanismos adotados pelo escritor para a produção textual.

O prototexto, como espacialidade que permite que a história do texto seja contada, reúne tempo e espaço, os quais se apresentam como categorias indissociáveis, capazes de construir “uma teoria crítica mais flexível e equilibrada, que reenlaça a feitura da história com a produção social do espaço” (SOJA, 1993 [1989], p. 19).

Esse modo de abordar uma textualidade que toma forma e se espacializa no mundo a partir da inventividade de uma mente criadora propicia a conjugação dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos que perpassam o texto e, dessa forma, conduz a uma leitura que entende a construção textual como realização no tempo que modifica o espaço. O processo criativo, desse modo, é afetado pela materialidade utilizada pelo artista, a qual atuará como elemento limitador ou libertador da criação.

### **3.1.4 O espaço como elemento limitador ou libertador da criação**

Recorremos, para nossa análise, ao conceito de espaço desenvolvido no âmbito geográfico: “[...] conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações” (SANTOS, 2004 [1996], p. 21). Tal definição pressupõe a atividade humana que modifica o espaço em sua confluência com a dimensão temporal. Servindo de lastro teórico para o estudo da criação literária, podemos pensar o processo de escrita como realização no espaço na medida em que este somente pode ser entendido como forma-conteúdo.

Um conteúdo, não podendo “existir sem a forma que o abrigou” (SANTOS, 2004 [1996], p. 25), atesta a inseparabilidade dos objetos e das ações. De modo que “o espaço não é apenas um receptáculo da história, mas condição de sua realização qualificada” (SANTOS, 2004 [1996], p. 126). A ação, como realização no tempo, pode ser acessada por gerações futuras somente a partir das inscrições que essa ação gera no espaço. Segundo Soja (1993 [1989]),

[...] o que se vê ao olhar para as geografias é obstinadamente simultâneo, mas a linguagem dita uma sucessão linear de afirmações elocutivas, limitadas pela mais espacial das restrições terrenas, a impossibilidade de dois objetos (ou palavras) ocuparem exatamente o mesmo lugar (como numa página). Tudo que podemos fazer

é recompor e justapor criativamente, num experimento com afirmações e inserções do espacial no veio preponderante do tempo (SOJA, 1993 [1989], p. 9).

Ainda segundo esse autor, a inscrição na materialidade acontece de forma sucessiva, fato associado a uma das leis da física, a impossibilidade de dois elementos ocuparem a mesma porção no espaço. Quanto à linearidade, torna-se oportuno ressaltar que nasce com o surgimento da escrita e da história (FLUSSER, 2007), sendo que tal linearidade acaba sendo instaurada como uma condição *sine qua non* para os textos publicados. Ao contrário destes, os manuscritos de trabalho de um autor, quase sempre regidos pelo caos, tornam-se representativos de um pensamento em construção, projetado no papel de forma não-linearizada.

Nas palavras de Hay (2007, p. 42), “[...] os manuscritos nos levam também a afrontar o polimorfo, uma vez que a escritura ultrapassa por todos os lados a linearidade do código e se projeta nos espaços múltiplos”. Isso porque o manuscrito guarda, por vezes, não apenas o trabalho redacional, mas pode surgir entrecortado por uma memória longínqua, por exemplo, o que faz com que o geneticista tenha que considerar em suas análises o heterogêneo (HAY, 2007).

Desse modo, podemos pensar que os documentos de trabalho de um escritor identificam-se mais com um estado caótico do que com os formatos acabados, sobre os quais foi convencionalmente estabelecida uma associação com a perfeição. Na verdade, o processo criativo atestado pelas versões manuscritas articulam-se

[...] num jogo de entropia, embora exista ali uma ordem subjacente que faz o seu fio condutor caminhar de um aparente caos para a ordem desejada, à medida que notas desordenadas vão se associando em conjuntos significativos, em direção a uma meta, num trabalho que compromete não só o consciente como também o inconsciente do criador (ANASTÁCIO, 1999, p. 22).

Alinhando o estudo do processo criativo com uma perspectiva espacial crítica (SOJA, 1993), podemos pensar que a estrutura do prototexto difere da estrutura sequencial de um texto considerado final, no sentido de que a linearidade “[...] predispõe o leitor a pensar em termos históricos, dificultando a visão do texto como um mapa, uma geografia de relações e sentidos simultâneos que se vinculam por uma lógica espacial, e não temporal” (SOJA, 1993 [1989], p. 7).

O texto inacabado, podendo apresentar múltiplas versões, pressupõe um desenvolvimento no tempo, mas antes expõe simultaneidades diversas, inicialmente interpretadas a partir da topografia dos signos na página. A gênese somente pode ser observada porque a sincronia e a diacronia são encontradas em um mesmo suporte de escrita. É a partir de

signos que se apresentam, primeiramente, como simultâneos no prototexto estudado que o geneticista é levado a estabelecer possíveis relações entre os vestígios materiais encontrados.

Tal procedimento possibilita que se visualizem as ações sucessivas que comandam a criação literária ou, como bem lembra Grésillon (2007 [1994], p. 30), a análise da “língua escrita quando o documento empilha o paradigmático sobre o sintagmático”. De modo que é a partir das simultaneidades, isto é, das marcas encontradas no espaço do papel, que se tem acesso à atividade mental do criador, aquela na qual reside o interesse do geneticista: a criação em processo, ou, em outras palavras, uma construção cujas marcas materiais são cadenciadas pela dimensão temporal.

O manuscrito então convida o crítico a deixar de entender o texto somente como fluxo sequencial, assim como costuma ser apresentado pelo texto entregue ao público (GALÍNDEZ-JORGE, 2010), para tomá-lo como manifestação de um ato criativo que se utiliza da espacialidade material do papel, projetando-se em seu estado instável e fluído, como um universo de possibilidades que aponta para outros modos de existência daquela obra. Atesta, portanto, não somente a complexidade mental envolvida na atividade do escritor, mas também a sua materialização como forma.

Segundo Galíndez-Jorge (2010), embora o trabalho do geneticista exija a ordenação dos manuscritos na sequência de seu surgimento, as peças deveriam, qualquer delas, servir de ponto de entrada para o estudo do processo, já que qualquer fragmento deve ser considerado como a própria escrita (GALINDEZ-JORGE, 2010). A proposta é a da desierarquização das peças do dossiê, isto é, um rompimento com o fluxo sequencial do texto considerado final. O prototexto estaria afeito, desse modo, tanto à ideia de simultaneidades quanto à de uma temporalidade própria da rasura.

Quanto ao trabalho do artista com a matéria, Salles (2000a) se reporta à natureza desse material que envolve certas possibilidades relacionadas a limites e liberdade de criação. Há, desse modo, uma tensão que o artista experimenta em relação a seu material de trabalho: o signo linguístico pode funcionar como elemento limitador do processo, pois o artista vê-se diante do enfrentamento de tendências que regem o processo de comunicação, mas também pode deparar-se com a possibilidade infinita de inovação e ruptura com o padrão já estabelecido, o que confere ao trabalho artístico a sua singularidade. Sobre o limite enfrentado pelo sujeito no momento em que decide dar forma a seu pensamento, Hissa (2006) afirma que

[...] é algo que se insinua entre dois ou mais mundos, buscando a sua divisão, procurando anunciar a diferença e apartar o que não pode permanecer ligado. O limite insinua a presença da diferença e sugere a necessidade da separação (HISSA, 2006, p. 19).

Trabalhando com o processo de criação de objetos artísticos de diversas natureza, Salles (2000a) volta-se para a tradução do pensamento em signo materializado, sobre o qual comenta:

O artista tem o horizonte em suas mãos [...]. Aparentemente, ele pode criar tudo – é onipotente. No entanto, a liberdade absoluta é desvinculada de uma intenção e, por consequência, não leva à ação, a existência de um propósito, mesmo que de caráter geral e vago, é o primeiro orientador dessa liberdade ilimitada (SALLES, 2000a, p. 63).

De modo que os manuscritos literários assumem, não raro, um formato caótico, podendo apresentar, inclusive, signos pertencentes a sistemas que dizem respeito a outros formatos artísticos. Levar em consideração o aspecto caótico de um processo criativo requer que se busque uma combinação entre tempo e espaço para que, assim, se possa encontrar nos estudos de gênese um caminho mais elucidativo do modo como um pensamento toma forma. O objetivo é, portanto, “descortinar e explorar um ponto de vista crítico que aflui marcantemente da vibrante interação da sucessão temporal com a simultaneidade espacial” (SOJA, 1993 [1989], p. 9).

O limite interpõe-se, desse modo, entre dois espaços de escrita: o primeiro, configurado como a própria mente criadora na qual o pensamento, de natureza fugaz, vai se organizando, a fim de gerar uma escrita identificada com pressupostos estéticos. Para Genette (2015 [1969]), o pensamento, igualando-se à linguagem, funciona como uma escritura que se espacializa e se apresenta de forma simultânea através dos textos. Em suas palavras,

[...] a linguagem (e, portanto, o pensamento) já é uma espécie de escritura, ou, se preferirmos, a espacialidade manifesta da escritura pode ser tomada como símbolo da espacialidade profunda da linguagem. Para nós, que vivemos em uma civilização na qual a literatura se identifica ao escrito, esse modo espacial de sua existência simplesmente não pode ser tomado como acidental e insignificante. A partir de Mallarmé, aprendemos a reconhecer (a re-conhecer) os recursos ditos visuais da grafia e da distribuição das palavras sobre a página, bem como a experiência do livro como uma espécie de objeto total; essa mudança de perspectiva nos tornou mais atentos à espacialidade da escritura, à disposição atemporal e reversível dos signos, das palavras, das frases e do discurso na simultaneidade disso a que chamamos de texto (GENETTE, 2015 [1969], p. 47).

O segundo espaço de escrita tem um objeto material como suporte. A escrita se utiliza de materiais nos quais formas-pensamentos podem ser projetadas, pois em seu estado mental, são desprovidas de limites. Dar forma a um pensamento exige do escritor um trabalho de burilamento com as palavras, o qual confere uma materialidade a algo de natureza não palpável e fugaz.

A transferência de um processo mental para um suporte físico requer que o sujeito conheça não apenas uma técnica – isto é, o manuseio dos instrumentos de escrita, mas, também,

ou principalmente, a inserção do sujeito no que Chartier (2006, p. 11) chama de “cultura gráfica”, aquela instaurada desde a revolução de Gutenberg.

Tanto os objetos escritos quanto as práticas neles empregadas devem ser pensados com relação a uma sociedade específica para que, assim, se possa melhor compreender “[...] as diferenças existentes entre as diversas formas de escrita, contemporâneas uma das outras, e a inventariar a pluralidade de usos dos quais se encontra investida” (CHARTIER, 2006, p. 10).

Os formatos assumidos pelo texto estão, portanto, intimamente associados ao desenvolvimento técnico e intelectual disponível. Nas palavras de Bolter (2001, p. 19), “[...] *the material condition of writing determine in an exclusive fashion how a literate culture will read and write its texts*”<sup>4</sup>. O escritor, ao apropriar-se dos espaços de escrita disponíveis, beneficia-se, por um lado, de suportes e instrumentos e, por outro, da herança literária sobre a qual Eliot (1968 [1919]) se reporta como a tradição.

Há, portanto, uma ligação da dimensão cultural e técnica da escrita, que inclui estilos e gêneros, além das práticas sociais, políticas e econômicas (BOLTER, 2001, p. 19). O trabalho de escrita, diante de tais aspectos que podem apresentar-se como limitadores da criação, requer um labor com a materialidade dos instrumentos e dos suportes, além do conhecimento dos formatos culturais já estabelecidos (dos quais o artista pode eventualmente afastar-se a fim de apresentar um texto mais inovador).

No processo de criação, o escritor lida com certas limitações que vão sendo contornadas no embate com a materialidade que dá forma ao signo linguístico. Seu manuscrito de trabalho torna-se o *locus* a partir do qual pode operar transformações na linguagem, a fim de atribuir-lhe um caráter inovador e mais estético. Nesse espaço de testagens, o artista lida, portanto, com uma multiplicidade de territórios, sejam eles materiais, econômicos, simbólicos, afetivos, memorialísticos ou ficcionais, os quais estão implicados no processo criativo.

### **3.1.5 O conceito de multiterritorialidade e o processo de criação**

Sobre o processo de escrita, podemos afirmar que o sujeito vê-se diante de certos limites, próprios de qualquer espaço da criação. A partir do entendimento do manuscrito como espaço de testagens do escritor, propomos pensar no modo como conceitos relativos ao território podem ser articulados com a crítica genética para o entendimento do nosso objeto de pesquisa.

---

<sup>4</sup> [...] as condições materiais da escrita determinam de um modo exclusivo como uma cultura letrada lerá e escreverá seus textos.

Adotamos uma abordagem teórica e conceitual de multiterritorialidade, proposta por Haesbaert (2007), pois nos parece apropriada para explicar tanto a trajetória de Bishop nas diversas modalidades que a experiência territorial pode fornecer (a material, a política, a econômica, a simbólica, a afetiva e a cultural), como para dar conta da construção das imagens apresentadas em seus poemas a partir das experiências da escritora no mundo real.

Privilegiamos entender as representações espaciais construídas nos poemas a partir de conceitos que perpassam os campos da geografia e da filosofia. Para esse estudo, a concepção de multiterritorialidade, abrigando os conceitos de territorialização, reterritorialização e desterritorialização inevitavelmente ganha conotações plurais, pois abarca não somente um caráter material, mas surge investido de propriedades mais abstratas. De acordo com Haesbaert (2007),

[...] entendendo território em sentido mais amplo, percebemos que essa necessidade territorial ou de controle e apropriação do espaço pode estender-se desde um nível mais físico ou biológico (enquanto seres com necessidades básicas como água, ar, alimento, abrigo para repousar), até um nível mais imaterial ou simbólico (enquanto seres dotados do poder da representação e da imaginação e que a todo instante re-significam e se apropriam simbolicamente do seu meio), incluindo todas as distinções de classe socioeconômica, gênero, grupo etário, etnia, religião, etc. (HAESBAERT, 2007, p. 340).

No que diz respeito à etimologia, de origem latina, a palavra *territorium* primeiro esteve imbuída de um sentido mais material, referindo-se à terra. No entanto, manteve-se associada a *terrere*, que significa assustar, o que nos permite inferir que as questões relativas ao poder sempre estiveram relacionadas à ideia de território. Ainda nas palavras de Haesbaert (2007),

[...] muito do que se propagou depois sobre território [...] geralmente perpassou, direta ou indiretamente, estes dois sentidos: um, predominante, dizendo respeito à terra e, portanto, ao território como materialidade, outro, minoritário, referindo aos sentimentos que o 'território' inspira (por exemplo, de medo para quem dele é excluído, de satisfação para aqueles que dele usufruem ou com o qual se identificam) (HAESBAERT, 2007, p.43-4).

Possivelmente, esse sentido duplo fez com que disciplinas diversas construíssem conceitos para a palavra território de modo a estarem relacionados ou a um sentido mais material, ou mais abstrato. No âmbito da filosofia, por exemplo, Deleuze e Guatarri (1997 [1980]) reportam-se ao comportamento de alguns animais e observam que o território não estaria apenas imbuído de uma funcionalidade, mas, primeiramente, de uma expressividade que se faz presente por meio da marcação espacial. Por vezes, o próprio corpo assume papel relevante, a exemplo das cores ou dos cantos que alguns animais emitem, os quais funcionam como marcas de uma apropriação territorial:

O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território. É bem nesse sentido que o território e as funções que nele se exercem são produtos da territorialização. A territorialização é o ato do ritmo devindo expressivo, ou dos componentes de meios devindo qualitativos. A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo. Ela conserva o caráter mais geral do ritmo, o de inscrever-se num outro plano que o das ações. Mas agora esses dois planos distinguem-se como o das expressões territorializantes e o das funções territorializadas [...]. O território seria o efeito da arte [...]. A propriedade primeiro é artística, porque a arte é primeiramente *cartaz, placa*. Como diz Lorenz, os peixes de recifes de coral são cartazes. O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser (DELEUZE; GUATARRI, 2012 [1980], p. 128-9).

Segundo essa visão, a expressividade seria já uma forma de apropriação. No que diz respeito à literatura, podemos pensá-la como resultado de uma exploração do mundo (SALLES, 2000a). É como se o sujeito fosse capaz de apreendê-lo (ou seja, possuí-lo) em um texto que ele próprio produz. Como uma expressão que desterritorializa o real, o texto acaba operando uma reterritorialização do objeto representado.

Entretanto, torna-se importante ressaltar que texto e mundo não são equivalentes, e, por isso, afirmamos que a escritura não o decalca. Ao contrário, agrega uma multiplicidade capaz de fazer “[...] rizoma com o mundo [...]”. O livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo” (DELEUZE; GUATARRI, 2011 [1980], p. 28). Isso significa que o texto, como rizoma, gera novos sentidos não idênticos ao objeto representado, pois distancia-se do decalque que, nas palavras de Deleuze e Guatarri (2011 [1980]), volta sempre ao mesmo.

O conceito de multiterritorialidade de Haesbaert (2007), fundado em leituras de textos de Deleuze e Guatarri (2011 [1980]), apoia-se na noção de rizoma. Não sendo “feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças [...] ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda” (DELEUZE; GUATARRI, 2011 [1980], p. 43).

Tomamos então o rizoma como um conceito aplicável ao conjunto de documentos de trabalho de um escritor. Nesses materiais, podemos observar as imagens que vão sendo combinadas a fim de propor novos arranjos com os elementos apreendidos da realidade, o que faz surgir um mundo novo, que abriga um espaço multiescalar.

A construção poética e ficcional apoia-se em uma multiplicidade de territórios, os quais podem ser identificados por meio dos caminhos tomados e, também, daqueles abandonados pelo escritor. Aliás, podemos dizer, nos apropriando do pensamento de Hasbaert (2007, p. 360), que o manuscrito abriga uma multiterritorialidade que “[...] deve ser identificada tanto em seu

sentido potencial ou virtual (a possibilidade de ser acionada) quanto como realização ou acionamento efetivo” (HAESBAERT, 2007, p. 360).

Nesse sentido, os manuscritos e suas rasuras abrigam uma potencialidade não perceptível no texto publicado. Esses documentos, por guardarem os índices de um processo, apontam também para os caminhos não tomados pelo escritor, deflagrando um trabalho artístico que lida com variantes que pressupõem um ato decisório, uma escolha, no sentido de aproximar mais o texto dos pressupostos considerados estéticos. Os esforços do geneticista residem em entender a lógica dessa criação, a qual perpassa a desterritorialização das imagens do mundo que se reterritorializam no espaço da criação, gerando camadas de escritura que vão sendo sobrepostas.

Nos referimos a uma desterritorialização do mundo no sentido de que um escritor ou artista precisa romper com a realidade que alimenta a sua criação para que, assim, possa criar mundos outros. A imagem do mundo, sofrendo um deslocamento, é reelaborada na mente do escritor de forma a criar uma representação. O sujeito experimenta então a materialidade e, por meio de suas percepções, cria um fluxo entre territorialidades diversas, as quais podem ser configuradas como formas de se apossar do mundo.

Nesse sentido, a concepção de território não seria fixa, assim como se pensou no passado. Essa noção, aliás, acabou gerando uma desqualificação da categoria espaço em detrimento do tempo: “[...] O espaço é o que estava morto, fixo, não dialético, imóvel. Em compensação, o tempo era rico, fecundo, vivo, dialético” (FOUCAULT, 2003 [1976], p. 159).

Ao contrário dessa perspectiva, o conceito de território passa a ser entendido, também, como processo (HAESBAERT, 2007, p. 100), pois é nele que o movimento de destruição e reconstrução de diversas instancias da vida (e também do ato de escrever) se marcam. O espaço guarda, portanto, o movimento inerente ao trânsito de um sujeito ao longo da vida. E porque a ação se realiza em diversas temporalidades e espacialidades é que o processo ao qual nos referimos – aquele que almeja a construção de um objeto artístico – se faz múltiplo.

#### 3.1.5.1 A muititerritorialização como processo

Os processos de territorialização surgem como ações relacionadas primeiro a uma instância mais material, como a posse, para depois desdobrar-se de modo tal que Haesbaert (2007) propõe a impossibilidade da desterritorialização, pois existem múltiplos territórios dentro de nós e possibilidade de muitos outros.

O termo desterritorialização, contraditoriamente surgido em um momento em que a capacidade de circulação do sujeito foi potencializada, conduziu ao pensamento de que “[...] o tempo e o espaço desapareceram como dimensões significativas do pensamento e da ação humana” (HARVEY, 2014 [1989], p. 269). Em contraposição a esse pensamento, Haesbaert (2007), apoiado nos estudos de Deleuze e Guatarri, ressalta o fato de que não existe desterritorialização sem uma reterritorialização subsequente. A desterritorialização é então pensada como um mito.

Ao contrário da concepção apresentada por alguns geógrafos e filósofos que consideraram que a destituição de territórios é uma das grandes questões deste milênio, Haesbaert (2007) propõe a existência de um processo mais complexo, responsável por desencadear a produção de outros tantos territórios.

Oportunamente, adverte-nos para a impossibilidade de se pensar em um território no singular, mas aponta para a existência de multiterritórios, pois tendem a assumir uma forma “[...] complexa, em rede e com fortes conotações rizomáticas, ou seja, não-hierárquicas” (HAESBAERT, 2007, p. 343). A territorialização, associada às relações de domínio e de apropriação do espaço, pode ser criada ou destruída pelo indivíduo que tem o poder decisório para tal. Haesbaert (2007) refere-se não somente ao trânsito do indivíduo por diversos espaços materiais, mas, também, à possibilidade de territorializar-se simbólica, econômica, política ou, mesmo, afetivamente.

A ideia de que o ser humano pode viver destituído de um território é revisada com a observação de que o processo de desterritorialização experimentado por um indivíduo significa, ao contrário, uma intensificação dos processos de territorialização. O sujeito, desse modo, logo se reterritorializa em uma das diferentes modalidades associadas ao sentido de território. A integração de territórios é feita de modo a justapor as mais diversas experiências, como a social, a cultural, a econômica ou a política.

No que concerne a uma territorialização em bases culturais, por exemplo, podemos observar que um indivíduo pode experimentar o sentimento de pertença a um local, tendo sua identidade “focada menos no território comum e mais na memória, ou, mais propriamente, na dinâmica social da comemoração” (GILROY apud HAESBAERT, 2007, p. 356).

A evocação de uma memória funciona também como um modo de demarcar um espaço, no sentido de dele apossar-se. Parece que o movimento de desterritorialização e reterritorialização perpassa a ideia de devir, a qual requer uma revisão do passado, tanto na sua relação material quanto simbólica, para que, assim, o indivíduo se sinta “em casa”. Guatarri e Rolink (1996) afirmam que

[...] os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATARRI; ROLINK, 1996, p. 323).

Parece que a articulação de elementos comunicativos diversos está envolvida na territorialização, no sentido de que são capazes de transformar a relação do sujeito com a própria espacialidade (e aqui, incluiremos, também, a materialidade que espacializa a obra literária). O conceito de território passa, desse modo, a agregar a ideia de relação, responsável pela construção de novos significados. Na verdade,

[...] mais do que novas formas, o que interessa são as novas relações que estes múltiplos espaços permitem construir [...]. O território, no sentido relacional com que trabalhamos, não é simplesmente uma coisa que se possui ou uma forma que se constrói, mas sobretudo uma relação social mediada e moldada na/pela materialidade do espaço. Assim, mais importantes do que as formas concretas que construímos são as relações com as quais nós significamos e funcionalizamos o espaço, ainda que num nível mais individual (HAESBAERT, 2007, p. 350).

A noção de relação, pressupondo movimento, se processa por intermédio da conjugação de tempo e de espaço, pois, como bem lembra Milton Santos (2014 [1996], 126), é na existência que “encontramos as coisas em movimento”. A territorialização, igualmente, investida de um sentido relacional, conduz ao entendimento do texto como uma geografia de relações que se estabelece por uma lógica espacial, assim como propõe Soja (1993 [1989], p. 7).

No que diz respeito à crítica genética, tendo, a princípio, se preocupado com a dimensão temporal, busca recuperar o movimento que é inerente à própria criação. A categoria temporal é preponderante, porém acessá-la faz-se possível somente porque as ações do tempo e do movimento se apresentam de forma espacializada.

Aliás, a obra cujo processo criativo não deixou atrás de si rastros, sejam eles de quaisquer espécies, tem o estudo de gênese inviabilizado. Todas as etapas de estudo voltam-se para a materialidade do processo, como as tarefas de localizar, classificar, decifrar. Mesmo a atividade de datar está relacionada às marcas materiais, sejam elas explícitas através do signo linguístico ou não.

Propomos aqui pensar que o crítico genético tem estudado o processo da criação em sua dimensão espaço-temporal, pois, como apontou Kepes (apud SALLES, 2008, p. 51),

[...] a percepção da realidade física não pode desconhecer a propriedade do movimento. A própria compreensão dos fenômenos espaciais, o significado da

extensão ou distância implica a noção de tempo; ou seja, uma fusão de espaço e tempo que é o movimento.

Estudar o manuscrito a partir de uma perspectiva genética e da concepção de multiterritorialidade requer que o crítico focalize a dimensão espacial conjugada com a temporal, o que significa acompanhar o desenvolvimento de uma obra através da materialidade do registro. Entendemos, assim, que o estudo dos espaços ganha uma importância interpretativa no contexto da análise dos manuscritos, servindo de suporte para a análise tanto da topografia da página, quanto para tecer conjecturas a respeito do desenvolvimento mental do escritor.

Nos referimos, portanto, a dois momentos das interpretações das marcas deixadas sobre a página: por um lado, a realização de um estudo microgenético, a fim de identificar os movimentos de gênese e, desse modo, “desdobrar [...] os diferentes estratos enunciativos de uma formulação de pensamento, as diferentes camadas das tentativas antes que seja *inscrito* o enunciado definitivo” (FENOGLIO, 2009, p. 153) para, a partir daí, realizar um estudo de macrogênese, comparando as diferentes versões, e estabelecendo uma relação do escrito com o mundo que lhe serve como referência.

O estudo de uma obra a partir do conceito de multiterritorialidade nos conduz a observar que, ao lado das dimensões relacionadas ao território já apontadas por Haesbaert (2007), podemos propor a existência de uma dimensão ficcional do território, já que o espaço literário pode servir, muitas vezes, como um lugar no qual um escritor pode operar suas reterritorializações.

### 3.2 A EDIÇÃO GENÉTICA DOS POEMAS *THE ARMADILLO* E *NORTH HAVEN*

Para apresentar os manuscritos dos poemas *The Armadillo* e *North Haven*, elegemos realizar uma edição vertical, aquela que, segundo Biasi (2010, p. 104), “interessa-se pelo encadeamento das fases que atravessam o dossiê genético de uma obra, acabada ou não, publicada ou inédita”.

O prototexto relativo ao poema *The Armadillo*, embora menor que o de *North Haven*, ofereceu maiores dificuldades no que se refere à decifração textual, pois quase todo ele foi escrito à mão. Composto por doze fólios, somente dois deles foram datilografados pela escritora. Quanto ao prototexto de *North Haven*, é composto por dezoito fólios. O primeiro, com apenas uma estrofe, foi escrito à mão e, os demais, datilografados.

O trabalho de decifração, embora concentrado na primeira etapa da pesquisa, se estendeu até o momento da escrita da tese, por conta da caligrafia de Bishop, que é de difícil leitura. Desse modo, algumas palavras aparecem conjecturadas, o que pode ainda vir a ser solucionado com as leituras posteriores, empreendidas por esta, ou por outros pesquisadores.

Com a ordenação e a transcrição, cada manuscrito foi classificado, momento em que fizemos uma especificação da fase genética e da localização. A cronologia foi identificada com a sigla MS., seguida por um número representativo de sua ordem.

### 3.2.1 Princípios editoriais

Segundo Grésillon (2007 [1994]), espera-se que uma edição genética inclua a reprodução cronológica das peças do dossiê analisado, que deve ser apresentada ao lado de suas respectivas transcrições; notas esclarecedoras sobre as características do suporte e as marcas nele contidas; e uma introdução que contenha informações a respeito da localização e da análise genética realizada. Com base no exposto, organizamos esta edição da seguinte forma:

Primeiro, discorreremos sobre o dossiê de pesquisa, com informações sobre a sua localização e datação. A seguir, apresentamos uma subseção intitulada de “antecedentes genéticos”, na qual abordamos o que Biasi chama de falsos inícios. Esse material é confrontado com o que Grésillon (2007 [1994], p. 248) denomina de documentos periprototextuais, quais sejam, a “correspondência, o depoimento de terceiros, etc.”.

Ainda, apresentamos cada manuscrito pertencente ao prototexto estudado, acompanhado de uma transcrição semidiplomática, aquela na qual o editor respeita a topografia da página tanto quanto possível, dispondo de operadores capazes de representar os movimentos da gênese.

Seguindo esse procedimento, a transcrição dos manuscritos estudados preservou o espaço gráfico, tal como distribuído por Elizabeth Bishop em seus manuscritos, ao mesmo tempo em que se beneficiou de códigos representativos dos movimentos genéticos. Quanto aos operadores utilizados, adotamos aqueles utilizados por Anastácio (1999):

[ ] eliminação

< > acréscimo

>> acréscimo à margem direita

<< acréscimo à margem esquerda (ANASTÁCIO, 1999, p. 31).

Sentimos, ainda, a necessidade de dispor de outros operadores que dessem conta de movimentos ou de dificuldades encontradas no momento da transcrição, de modo que acrescentamos:

- a) Cada palavra conjecturada aparece acompanhada por um asterisco\*;
- b) Palavras ou estrofes suprimidas por deslocamento são isoladas por setas, indicativas da direção onde o termo ou trecho deve aparecer.

↑deslocamento↑ para cima

↓deslocamento↓ para baixo

←deslocamento← para a esquerda

→deslocamento→ para a direita

O fragmento deslocado reaparece no novo local em cor cinza, fazendo alusão àquela presença virtual.

- c) Uma palavra ilegível será indicada por **X**. Na impossibilidade de leitura de mais de uma palavra em sequência, cada uma delas será representada pelo mesmo símbolo.

Ainda quanto aos deslocamentos, chamamos atenção para o fato de Bishop isolar esses trechos com parênteses, os quais não foram transcritos por tratarem-se apenas de sinais indicativos da movimentação de palavras, estrofes ou versos no espaço da página, o que é representado na transcrição com o uso dos operadores já mencionados.

Além dos códigos de transcrição usados, optamos por usar cores para distinguir certos movimentos e propriedades materiais que somente aqueles sinais não seriam capazes de retratar. Desse modo, a cor azul foi usada para indicar a escrita autógrafa à mão e a preta, à máquina. Quanto às inscrições alógrafas, estas foram indicadas em vermelho. Esse procedimento tentou representar, de alguma forma, a sequência dos movimentos da criação. Segundo Robinson e Solopova (1993, p. 21),

[...] transcription of a primary textual source cannot be regarded as an act of substitution, but as a series of acts of translation from one semiotic system (that of the primary source) to another semiotic system [...]. Like all acts of translation, it must be seen as fundamentally incomplete and fundamentally interpretative<sup>5</sup>.

Acreditamos que essa solução seja útil no sentido de indicar a ordem das inscrições na página, já que provavelmente o que foi datilografado tenha surgido primeiro e, posteriormente, sido feitas as correções à mão. Essa necessidade surgiu durante a realização das transcrições,

<sup>5</sup> [...] transcrições de fonte primária não podem ser percebidas enquanto meros atos de substituição, mas como uma série de atos de tradução de um sistema semiótico (o da fonte primária) para outro sistema semiótico [...]. Como todos os atos de tradução, deve ser percebido como fundamentalmente incompleto e fundamentalmente interpretativo.

especialmente as do poema *North Haven*, porque os manuscritos foram predominantemente datilografados, com muitas rasuras à mão. Quanto à fonte, optamos pela times new roman, tamanho 10.

Adotamos ainda, como critério, a correção da grafia somente nos casos em que há lapso por parte da escritora, o que acontece somente com o uso da máquina de escrever. Raríssimas vezes, faltam letras, como é o caso de “*sty*” no MS. 8 do poema *The Armadillo*, que é normalizado para a forma “*stay*”. Essa decisão se respalda com o próprio objetivo da edição genética, que é tornar um projeto escritural legível e acessível.

Quanto às siglas usadas por Bishop nesses manuscritos, optamos por reescrevê-las em suas formas plenas, com base no mesmo propósito utilizado para a normalização da grafia. Isso porque, no rascunho, o escritor tem certa urgência de anotar as suas ideias, para que elas não se percam e, por vezes, acaba lançando mão do recurso de abreviação de palavras para, mais adiante, na fase das passagens a limpo, reescrevê-las na forma expandida. No MS. 2 do poema *The Armadillo*, encontramos as abreviações “*wd.*”, que é alterada para “*would*”, “*yr.*” para “*your*”, e “*sth.*” para “*something*”. Quanto a outros aspectos, como a pontuação, não propusemos quaisquer alterações.

Tais procedimentos se mostram úteis para representar, de forma simplificada, os movimentos da criação através da própria transcrição, além de facilitar a entrada do leitor no universo da gênese de Bishop. Desse modo, a transcrição que acompanha cada fac-símile funciona como uma representação textual em que o movimento criador é evidenciado e, como consequência, as versões geradas ganham maior visibilidade.

Como a estrutura da tese torna impossível que os documentos e suas transcrições sejam apresentados face a face, cogitamos utilizar a página com a orientação paisagem para que coubessem o fac-símile e a transcrição. No entanto, como a maioria dos manuscritos encontram-se muito rasurados, com uma caligrafia difícil de ler, optamos por apresentar o fac-símile em uma única página e, na seguinte, a transcrição.

Depois de apresentado cada um dos manuscritos acompanhados por suas transcrições, apresentamos uma descrição material, que intenciona, também, participar da identidade visual do manuscrito. A descrição visa a dar uma ideia, o mais precisa possível, a respeito do estado material do documento. Junto a ela, informamos ainda a fase genética e a localização na Universidade de Vassar.

Desse modo, a descrição contemplará cada um dos manuscritos, a fim de explicitar as especificidades de cada documento. Incluímos ainda informação a respeito do estatuto genético e da proveniência dos manuscritos. Por fim, realizamos um estudo de gênese do poema,

seguindo as propostas já anunciadas na seção teórica, além de uma informações sobre a história da leitura e da publicação do poema.

#### 4 CONTEXTOS PARA O ESTUDO DOS POEMAS *THE ARMADILLO* E *NORTH HAVEN*

[...] Do  
 you still hang your words in air, ten years  
 unfinished, glued to your notice board, with gaps  
 or empties for the unimaginable phrase –  
 unerring Muse who makes the casual perfect?  
 (LOWELL, 2003 [1973], p. 595).

*The Armadillo* e *North Haven*, embora não abordem temas semelhantes, são poemas construídos a partir de uma especialização do pensamento de Elizabeth Bishop. As experiências nos lugares onde viveu ou visitou acabam vazando para o texto, interferindo em sua representação poética. Além disso, ambos relacionam, de algum modo, os poetas Elizabeth Bishop e Robert Lowell.

Ao longo da vida, Bishop dedica dois poemas ao amigo, dentre eles *The Armadillo* e *North Haven*, cujos documentos de processo fazem parte de nosso objeto de estudo. Quanto aos poemas de Lowell, um deles é dedicado a Bishop, *Skunk Hour* (1959), e um conjunto de quatro outros a tem como fonte de inspiração. A maioria é escrita a partir do conteúdo de cartas e Lowell inclui, nos títulos, a dedicatória de cada poema, seguida por um subtítulo: *For Elizabeth Bishop 1. Water* (1967); *For Elizabeth Bishop 2. Castine, Maine* (1967); *For Elizabeth Bishop 3. Letter with poems for a letter with poems* (1973); e *For Elizabeth Bishop 4* (1970).

Com vistas a apresentar os contextos envolvidos com a criação ou com a divulgação dos poemas que nos servem como objeto de estudo, primeiro nos reportamos à série dos quatro poemas sobre Bishop escritos por Lowell, pois, embora sejam textos literários, funcionam como o eixo para que apresentemos, de forma oblíqua, um pouco da vida e do modo como a autora relacionava-se com o seu trabalho. Assim, perpassamos fatos de sua vida que, de certa forma, demonstram como ela percebe o mundo e o transforma em linguagem poética.

Ao traçar esse percurso, abordamos a relação de amizade mantida por esses poetas ao longo de trinta anos, que foi, de certa forma, fundamental para a manutenção de Bishop nos espaços literários e para a consequente circulação de sua obra. O modo como Lowell retrata a amiga é, então, confrontado com a percepção da própria Bishop sobre tais poemas (encontrada, especialmente, nas cartas-resposta a Lowell, bem como em entrevistas e ensaios nos quais ela trata da própria criação).

Apresentamos, ainda, a relação de Bishop com a *The New Yorker*, pois essa revista é responsável por publicar muitos de seus poemas inéditos, inclusive *The Armadillo* e *North Haven*. Desse modo, recorreremos, sempre que possível, a cartas, pois nos permitem refazer

alguns dos caminhos, principalmente os relacionados com a publicação e a circulação dos poemas estudados.

O gênero epistolar, segundo Moraes (2006), pode ser explorado no âmbito da crítica genética a partir de, pelo menos, três maneiras diferentes. No contexto desta pesquisa, recuperamos duas delas, de modo a identificar os vestígios que apontam para os bastidores da criação dos poemas e para a construção de relações que favorecem a circulação desses textos.

Com efeito, o exame dos documentos privados de Bishop nos permite recuperar a “expressão testemunhal que define um perfil biográfico” (MORAES 2006, p. 65). Traçar tal perfil torna-se útil para, mais adiante, elucidarmos alguns dos aspectos do processo criativo estudado, como buscar entender a preferência da autora por certos caminhos e a conseqüente escolha de algumas de suas soluções poéticas.

Outra possibilidade, também apontada por Moraes (2007, p.65), é a de “apreender a movimentação nos bastidores da vida artística”. Em se tratando de Elizabeth Bishop, essa movimentação pressupõe o contato com editores, o discernimento crítico que vai se desenvolvendo a partir do envio de cartas para intelectuais com os quais se relacionava (seja profissionalmente ou não), e a circulação dos poemas por meio de revistas ou por divulgação pelos próprios pares.

A partir dessa perspectiva, tomamos as cartas com o intuito de realizar uma contextualização para os poemas em estudo, os quais atestam as relações de Bishop com o amigo e poeta Robert Lowell e com a primeira editora de muitos de seus poemas, a revista *The New Yorker*. Ajudam-nos, portanto, a desvendar os múltiplos níveis dessas relações, tecidas por questões profissionais, de amizade e/ou de afeto.

No que concerne à relação de Bishop com Lowell, flagramos momentos nos quais as palavras de um servem ao outro como fonte de inspiração. Identificamos, ainda, a atuação de Lowell como imprescindível para a manutenção de Bishop em certos espaços, abrindo-lhe caminhos para oportunidades de trabalho em universidades, de leituras, de bolsas e de premiações.

#### 4.1 ELIZABETH BISHOP SOB O OLHAR DE ROBERT LOWELL

A influência que a literatura produzida por Bishop exerce na produção poética de Robert Lowell pode ser observada no poema *For Elizabeth Bishop 3. Letter with poems for a letter with poems*, construído a partir de frases da própria Bishop, escritas em carta datada de 27 de

fevereiro de 1970. Nesse momento, a escritora vive em Ouro Preto e faz comentário sobre as dificuldades enfrentadas com a reforma de uma propriedade em estilo colonial, a qual nomeia de Casa Mariana por estar localizada na estrada que interliga as cidades de Ouro Preto e Mariana, além de servir como uma homenagem à amiga e poeta Marianne Moore. Mas, diante do ambiente hostil que o Brasil se torna em decorrência da morte de sua companheira Lota de Macedo Soares, em 1967, ela desiste de continuar vivendo no país:

Well, you are right to worry about me, only please DON'T! – I am pretty worried about myself. I have somehow got into the worst situation I have ever had to cope with and I can't see the way out. If I could *trust* anybody in this town, I'd close up the house and leave, or leave a maid or two in it- but that would just mean coming back again, sooner or later, and although it would be a tremendous relief to get away – I don't want to do that [...] (BISHOP, 2008 [1970], p. 664-665, grifos da autora)<sup>6</sup>.

É possível que as dificuldades apresentadas possam estar relacionadas à ausência de Lota, pois ela lhe serviu como uma intermediária cultural no Brasil, o que lhe possibilitou uma permanência nesse país por, aproximadamente, vinte anos (BRITTO, 2000). Estar sem a proteção de Lota desencadeia tamanho mal estar em relação aos brasileiros, que o Brasil torna-se, repentinamente, um lugar inóspito.

Além das dificuldades enfrentadas com as pessoas com as quais tinha que lidar em Ouro Preto, ainda havia o fato de muitos amigos de Lota acharem que Bishop não lhe teria dado o devido apoio no momento em que esteve doente (o que teria precipitado o seu suicídio). Sentindo-se desamparada e fragilizada ao se ver sozinha no Brasil, desabafa com Lowell:

Have you ever gone through caves? – I did once, in Mexico, and hated it, so I've never gone through the famous ones right near here. Finally, after hours of stumbling along, one sees daylight ahead, faint blue glimmer – and it never looked so wonderful before. That's what I feel as through I were waiting for now – just the faintest glimmer that I'm going to get out of this somehow, alive. Meanwhile – your letter has helped me tremendously – like being handed a lantern, or a spiked walking stick – Write when you have time – I do know how busy you are (BISHOP, 2008 [1970], p. 665)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Você está certo de se preocupar comigo mas, por favor, NÃO se preocupe! – Eu mesma já estou muito aflita comigo mesma. Eu acabei me envolvendo na pior situação que eu já tive que enfrentar na vida e não consigo encontrar uma saída. Se eu pudesse *acreditar* em alguém nessa cidade, fecharia a casa e iria embora ou deixaria uma ou duas empregadas – mas isso significa que eu teria que voltar aqui de novo, mais cedo ou mais tarde. Embora essa solução me desse um alívio tremendo – essa não era a minha vontade [...]

<sup>7</sup> Você já entrou numa caverna? – Eu entrei uma vez, no México, detestei tanto que nunca fui visitar as famosas que tem aqui perto. Depois de horas de caminhada, tropeçando no chão, a gente vê uma luz ao longe – um fraco brilho azul – e essa luzinha é a coisa mais maravilhosa que a gente já viu. Pois é isso que tenho a impressão de estar esperando agora – uma luzinha, mesmo fraca, que sinalizasse que eu vou sair daqui de alguma forma, e viva. Enquanto isso, a sua carta me ajudou muito – é como uma lanterna, ou um cajado. Me escreva quando você tiver tempo – sei que você vive muito ocupado (tradução de Paulo Henriques Britto, 1995).

Lowell habilmente apropria-se dos trechos recortados da carta de Bishop, transformando-os em um poema intitulado *For Elizabeth Bishop 3. Letter with poems for letter with poems*:

‘You are right to worry, only please DON’T,  
though I’m pretty worried myself. I’ve somehow got  
into the worst situation I’ve ever  
had to cope with. I can’t see the way out.  
Cal, have you ever gone through caves?  
I did in Mexico, and hated them.  
I haven’t done the famous one near here...  
Finally after hours of stumbling along,  
you see daylight ahead, a faint blue glimmer;  
air never looked so beautiful before.  
That is what I feel I’m waiting for:  
a faintest glimmer I am going to get out  
somehow alive from this. Your last letter helped,  
like being mailed a lantern or a spiked stick’  
(LOWELL, 2003 [1973], p. 594)<sup>8</sup>.

Datada de 27 de fevereiro de 1970, a carta que inspira esse poema é escrita após o recebimento, uma semana antes, de correspondência de Lowell, na qual ele demonstra preocupação com a amiga: “*I worry about you so and wish you’d come home*” (LOWELL, 2008 [1970], p. 662)<sup>9</sup>.

Juntamente com essa carta, envia três poemas nos quais vinha trabalhando há algum tempo, a saber: *Water* (mais tarde, passa por revisão e tem título alterado para *For Elizabeth Bishop 1. Water*); *Flying from Bangor to Rio* (modificado para *For Elizabeth Bishop 2. Castine, Maine*); e *Calling*, poema que acabara de escrever, publicado com o título *For Elizabeth Bishop 4*.

Lowell, já prevendo uma reação negativa em relação a esses poemas por parte da amiga, antecipa:

I enclose a long poem to you. It’s the old ‘Water’ poem arranged as blank verse with some care, not to be improved but not to lose. Then the old Castine poem I could never finish, and finally an all new one. I hope they roll up to something more passionate than any of the parts. You may not like it, or what it says, but I hope you will (LOWELL, 2008 [1970], p. 662)<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> ‘Você está certo de se preocupar mas, por favor, NÃO faça isso, / embora eu mesma esteja muito preocupada. De alguma forma, eu / me envolvi na pior situação que já tive de enfrentar. / Não consigo ver uma saída. / Cal, você já entrou numa caverna? / Eu já, no México, e detestei. / Não visitei a caverna famosa perto daqui... / Depois de horas tropeçando / você consegue ver a luz do dia, uma luz azul fraca; / o ar livre nunca me pareceu tão belo. / E é isso o que acho que me espera: / uma luz fraca que vai me ajudar a sair / viva disso tudo. Sua última carta me ajudou, / como se você tivesse enviado uma lanterna ou uma vareta afiada’.

<sup>9</sup> Me preocupo com você e desejo que venha logo pra casa.

<sup>10</sup> Incluí um longo poema para você. É o velho poema ‘Water’ reorganizado em versos brancos com algum cuidado. A intenção não era a de melhorá-lo, mas de que ele não se perdesse. Nunca consegui terminar o velho poema intitulado Castine, mas finalmente tenho um novinho em folha. Espero que eles se transformem em algo mais passional que qualquer uma de suas partes. Você pode não gostar do conteúdo dele, mas eu espero que sim.

Os poemas *Water* e *Flying from Bangor to Rio 1957*, escritos três anos antes, já haviam passado pelo exame de Bishop. Sobre *Water*, ela tinha apresentado ressalvas, por abordar o seu relacionamento com a sua mãe, Gertrude Blummer Bishop, assunto que muito a constrangia. A morte do pai, William Thomas Bishop, quando Elizabeth Bishop tinha apenas oito meses de vida, foi o motivo associado ao colapso nervoso sofrido por Gertrude. Não mais se recuperando, foi confinada em um sanatório no ano de 1916. A partir de então, Bishop viu-se privada do convívio com a mãe, o que resultou em sua itinerância na casa de parentes. Lowell intenta retratar, de alguma forma, esse curto convívio dos primeiros cinco anos de vida de Bishop com a mãe:

Starlike the eagle on my locket watch,  
Mother's sole heirloom. I hear her, 'All I want  
To do is kill you!' – I, a child of four;  
She, early American and militant (LOWELL, 2003, p. 593)<sup>11</sup>.

Esse poema causa grande incômodo à autora, o que é registrado em carta de 11 de dezembro de 1957. Pede, então, ao amigo que modifique o trecho no qual ela estaria relatando um episódio em que a sua mãe tencionara matá-la:

While I remember it – one small item that I may have mentioned before. If you ever do anything with the poem about me, would you change the remark my mother was supposed to have made? She never did make it. In fact I don't remember any direct threats, except the usual maternal ones. Her danger for me was just implied in the things I overheard the grown-ups say before and after her disappearance, poor thing, I don't want to have it any worse than it was (BISHOP, 2008 [1957], p. 243)<sup>12</sup>.

Esse poema, depois de três anos, é novamente enviado a Bishop, totalmente revisado, com a inclusão de dedicatória no título – *For Elizabeth Bishop I. Water*. Na nova versão, Lowell abandona o episódio da primeira infância de Bishop para se apropriar do conteúdo de uma de suas cartas, escrita a partir de Stonington, Maine, em 8 de setembro de 1948, na qual relata um pesadelo com uma sereia: “*I've just been indulging myself in a nightmare of finding a gasping mermaid under one of these exposed docks. You know, trying to tear the mussels off the piles for something to eat,—horrors*” (BISHOP, 2008 [1948], p. 59)<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> A águia do meu relógio medalhão, como uma estrela, / única relíquia de sua mãe. Eu a escuto dizer: ‘Tudo o que eu / quero é matá-la!’ – Eu, uma criança de quatro anos; / Ela, uma Americana militante.

<sup>12</sup> Vou te pedir uma coisa, enquanto eu ainda consigo me lembrar. Talvez eu até já tenha comentado com você. Se você algum dia fizer algo com o poema sobre mim, poderia mudar o comentário sobre o que a minha mãe teria feito? Ela na verdade nunca quis isso. De fato, eu não me lembro de nenhuma ameaça direta, exceto as maternais do dia a dia. O perigo que ela me oferecia estava mais implícito nas coisas que eu ouvia os mais velhos contarem antes e depois do desaparecimento dela. Pobrezinha! Eu não quero tornar as coisas piores do que elas foram.

<sup>13</sup> Ainda há pouco tive um pesadelo em que encontrava uma sereia ofegante em uma daquelas docas, tentando arrancar os mexilhões das colunas para ter algo para comer, - que horror!

O poema é iniciado com a descrição da cidade de Stonington, localizada em Maine, a partir de onde Bishop escreve a sua carta. Apresenta, então, reminiscências de momentos vividos ao lado da amiga para, ao final, apropriar-se do sonho relatado, transmutando-o em texto poético.

[...] One night you dreamed  
you were a mermaid clinging to a wharf-pile,  
and trying to pull  
off the barnacles with your hands.

We wished our two souls  
might return like gulls  
to the rock. In the end,  
the water was too cold for us (LOWELL, 2003 [1967], p. 592)<sup>14</sup>.

Como correspondentes prolíficos, trocam uma média de 459 cartas ao longo de 30 anos, compiladas no livro *Words in air* (HAMILTON; TRAVISANO, 2008), título inspirado por uma construção metafórica apresentada no poema *For Elizabeth Bishop 4*, no qual Lowell faz remissão ao tempo do processo criativo de Bishop:

[...] Do  
you still hang your words in air, ten years  
unfinished, glued to your notice board, with gaps  
or empties for the unimaginable phrase –  
unerring Muse who makes the casual perfect? (LOWELL, 2003 [1970], p. 595)<sup>15</sup>.

Quando Lowell retrata Bishop como uma musa da perfeição, capaz de deixar, por muitos anos, as próprias palavras suspensas no ar, remete ao fato de a autora demorar, por vezes, mais de uma década para a finalização de um poema. Quando entrevistada em 1978 por Johnson (2013 [1978]), afirma que o seu processo criativo pode durar

[...] de dez minutos a quarenta anos. Uma das poucas qualidades que acredito ter como poeta é a paciência. Tenho uma paciência infinita. Algumas vezes, acho que deveria ficar furiosa comigo mesma por esperar vinte anos para terminar um poema. Mas não acho que um bom poeta possa arcar com o preço de ter pressa (BISHOP, 2013 [1978], pg. 126).

Lowell, conhecendo-a bem, recupera para o poema uma de suas principais características, a precisão, cantando-a como uma musa infalível, “*unerring Muse*”. Essa forma de referir-se a Bishop está relacionada com o próprio processo criativo da autora, no qual

<sup>14</sup> [...] Numa noite dessas, você sonhou / que era uma sereia agarrada no cais, / tentando arrancar / as cracas com as suas mãos. / Nós queríamos que nossas duas almas / retornassem como gaivotas / para a rocha. Ao fim, / a água estava muito fria para nós.

<sup>15</sup> [...] Você / ainda pendura as suas palavras no ar por dez anos / não terminadas, afixadas em um quadro de recados, com lacunas / ou vazios a serem preenchidos com frases inimagináveis – / Musa infalível que transforma o comum em perfeição?

podemos observar a constante busca por imagens mais precisas para representar aquilo que vê e experimenta.

Essa busca pela precisão pode ser atestada no exame de seus manuscritos de trabalho, o que é corroborado por depoimentos da própria autora em entrevistas e em ensaios nos quais comenta sobre o próprio processo criativo. Em um de seus ensaios, afirma: “*The three qualities I admire in poetry I like best are: Accuracy, Spontaneity, Mystery*”<sup>16</sup> (BISHOP, 2008 [1950?], p. 703).

Esse modo de lidar com a própria criação reflete a busca pelo que considera o tom ideal a ser alcançado pela representação poética. Como a própria Bishop revela, o real é a grande matriz de sua inspiração. No entanto, sabe que, para transmutar o que observa em imagem literária, precisa espacializar a linguagem, o que lhe exige a realização de ajustes em busca de dotar o seu texto de maior literariedade:

*Sempre digo a verdade em meus poemas. Em ‘O peixe’ foi exatamente aquilo que aconteceu. Eu estava em Key West e o pesquei exatamente como conto no poema. Era 1938. Ah, mas eu mudei uma coisa: o poema dizia que eram cinco anzóis pendendo da boca dele, quando na verdade foram apenas três. Penso que melhorei o poema quando fiz essa mudança. Às vezes um poema faz suas próprias exigências. No entanto, sempre tento me fiar ao máximo no que realmente aconteceu quando descrevo alguma coisa em um poema (BISHOP, 2013 [1966], p. 65).*

A busca incessante pela precisão parece ser uma característica que tem a ver com a tendência de descrever, de forma detalhada, o que vê e sente, resultado de sua observação apurada.

Em carta enviada a Lowell em 27 de Agosto de 1964, comenta: “*My passion for accuracy may strike you as old-maidish – but since we do float on an unknown sea I think we should examine the other floating things that come our way carefully; who knows what might depend on it?*” (BISHOP, 2008 [1964], p. 553)<sup>17</sup>. A concepção de acabamento está diretamente relacionada a um pensamento apurado, que tem o detalhe e a descrição como principais marcas de seu estilo.

Tais características podem ser observadas tanto no texto literário, como na correspondência. Essa última, aliás, serve como o espaço no qual Bishop pode lançar-se no exercício crítico e manter-se conectada com os acontecimentos de seu país de origem (ou, ainda, relatar eventos que estão ocorrendo, também, no Brasil, durante os anos que ali se encontrara).

---

<sup>16</sup> “As três qualidades que eu mais admiro em poesia e que eu mais gosto são: *Precisão, Espontaneidade, Mistério*”.

<sup>17</sup> Você deve pensar que a minha paixão pela precisão seja coisa de solteirona – mas, como flutuamos em um mar desconhecido, eu acho que devemos examinar as outras coisas flutuantes que aparecem em nosso caminho; quem sabe no que isso vai dar?

Serve, ainda, para o fortalecimento de uma amizade mantida essencialmente por meio da escrita epistolográfica, como é o caso da relação singular mantida entre Bishop e Robert Lowell.

#### 4.1.1 O relacionamento de Elizabeth Bishop e Robert Lowell

Elizabeth Bishop e Robert Lowell se conhecem em janeiro de 1947, em um jantar oferecido pelo amigo Randall Jarrell (1914-1965) em Nova York. Desde então, cultivaram uma amizade que durou por trinta anos, até a morte de Lowell, em 1977. As primeiras impressões de Bishop sobre esse encontro estão registradas em um de seus textos, somente publicado em 2008, como anexo da coletânea de cartas *Words in air* (HAMILTON; TRAVISANO, 2008) e cujo original encontra-se em *Vassar College*:

That evening, that I approached in fear and trembling, turned out to be one of the pleasantest I can remember. First I found myself feeling very much at home with Randall Jarrell and his wife, and their big black cat, and Jarrell talked a blue streak while putting Kitten through his tricks. Then Lowell arrived and I loved him at first sight. He was living in a basement room on Third Avenue I think at the time, and he was rather untidy. He was wearing a rumpled dark blue suit; I remember the sad state of his shoes; he needed a hair cut, and he was very handsome and handsome in a[n] almost old-fashioned poetic way. I took to him at once; I didn't feel the least bit afraid, my shyness vanished and we started talking at once [...]. In my taxi on the way home to Greenwich Village [to] my re[ally] genuine garrett I remember thinking that it was the first time I had ever actually talked with some one about how one writes poetry – and thinking that it was[,] that it could be[,] strangely easy ‘Like exchanging recipes for making a cake’ (BISHOP, [1950?], folder 54.6)<sup>18</sup>.

Desde então, os escritores mantêm-se em contato, especialmente através de cartas nas quais tratam não somente de assuntos da vida pessoal, mas também de literatura, de política e das peculiaridades dos lugares que visitavam. Mas são poucas as oportunidades que Bishop tem de estar em companhia do amigo. Após o período entre 1947 e 1950, no qual os poetas se encontraram mais frequentemente, Kalstone (1989) afirma que a amizade foi mantida principalmente por meio de cartas e que as visitas que um faziam ao outro eram muito esparsas.

---

<sup>18</sup> Me aproximei com medo e tremendo, mas aquela noite acabou se tornando uma das mais agradáveis. Primeiro eu estava com esses sentimentos muito fortes na casa de Randall Jarrell e em companhia de sua o gatinho. Foi quando Lowell chegou. Foi amor à primeira vista. Eu acho que ele estava morando em um quarto de porão na Terceira Avenida àquela época, e estava bem desarrumado. Ele usava um terno azul escuro amarrotado. Eu me lembro do estado lastimável de seus sapatos, e os cabelos dele precisavam de um corte, mas mesmo assim ele era bonito de uma forma quase poética e fora de moda. Eu imediatamente me aproximei dele. Não senti nem um pouco de medo. Minha timidez foi embora e logo começamos a conversar [...]. No taxi, a caminho de minha casa em Greenwich Village, eu me lembro que pensei naquele momento como a primeira vez que eu realmente conversei com alguém sobre como se escreve poesia – e pensei também que foi, ou que poderia ter sido, estranhamente fácil ‘como trocar receitas de bolo’

Desses poucos momentos, destacamos o ano de 1948, quando Bishop alugou uma casa em Stonington, Maine, e recebeu a visita do amigo; em julho de 1962, quando Lowell, juntamente com sua esposa, Elizabeth Hardwick e a filha Harriet, visitaram Bishop no Brasil; e 1967, quando, por ocasião da trágica morte de Lota em 19 de setembro, Bishop ficou hospedada em Nova Iorque, na casa do amigo.

Em carta de janeiro de 1954, Lowell comenta: “*We seem attached to each other by some stiff piece of wire, so that each time one moves, the other moves in another direction. We should call a halt to that*” (LOWELL, 2008 [1954], p. 151)<sup>19</sup>. Essa situação propiciou a frequente escrita de cartas, as quais funcionaram como uma via para a manutenção dessa amizade.

O gosto pela escrita epistolar é manifestado por Bishop em diversos momentos. Em agosto de 1963, redige carta para Lowell, na qual inclui uma citação do compositor e crítico norte americano Virgil Thompson sobre a escrita epistolográfica: “Vou começar uma carta pra você e Deus sabe quando vou terminá-la. Diz Virgil Thomson: ‘Uma das coisas estranhas a respeito dos poetas é que eles se mantêm aquecidos escrevendo um para o outro, por todo o mundo afora’” (BISHOP, 1995 [1963], p. 456).

Em julho de 1960, Bishop escreve: “*Dearest Cal: Please never stop writing me letters – they always manage to make me feel like my higher self*” (BISHOP, 2008 [1960], p. 332)<sup>20</sup>. Alguns anos mais tarde, em julho de 1965, Lowell expressa o seu apreço pela amizade de Bishop e demonstra reciprocidade quanto ao gosto de ter notícias da amiga: “*How wonderful you are, Dear, and how wonderful that you write me letters*” (LOWELL, 2008 [1965], p. 582)<sup>21</sup>.

Parece que há um pacto de renovação dessa amizade a cada carta enviada, o que faz com que elogios e palavras de carinho sejam abundantes. Novamente, em 1970, Lowell afirma: “[...] *you [have] always been my favorite poet and favorite friend*” (LOWELL apud HAMILTON; TRAVISANO, 2008, p. ix)<sup>22</sup>.

Bishop e Lowell mantêm-se ligados não somente por terem como interesse comum a escrita literária mas, principalmente, porque apreciam e almejam as qualidades um do outro. Ao recomendar o livro *A Cold Spring* para a senhora Ford, Lowell faz uma descrição de algumas das qualidades de Bishop:

Miss Bishop has a good heart and a good eye. She has three virtues, each in itself enough to make a poet. (1) She knows her own tongue. Her tone can be Venetian

<sup>19</sup> Parece que estamos ligados um ao outro por algum pedaço de fio rígido, que toda vez que um se move, o outro se move na direção oposta. Podíamos dar um basta nisso.

<sup>20</sup> Querido Cal: Por favor, nunca deixe de escrever cartas para mim – elas sempre fazem com que eu me sinta como o meu eu superior.

<sup>21</sup> Como você é maravilhosa, querida, e como é maravilhoso que você sempre escreve para mim.

<sup>22</sup> [...] você sempre foi minha poeta favorita e minha amiga predileta.

gorgeous or Quaker simple; she never falls into cant or miserliness. (2) Her abundance of description reminds one, not of poets, poor symbolic, abstract creatures – but of the Russian novelists. (3) In all matters of form: meter, rhythm, diction, timing, shaping, etc., she is a master (LOWELL, 2008 [1955], p. 157)<sup>23</sup>.

Tais elogios são reportados à própria Bishop, em carta de maio de 1955. Em várias oportunidades, Lowell elogia a produção da autora, chegando mesmo a tecer comparações com o seu próprio modo de escrever. Em 24 de abril de 1952, comenta: “*You always make me feel that I have a rather obvious breezy, impersonal liking for the great and obvious – in contrast with your adult personal feeling for the odd and genuine*” (LOWELL, 2008 [1952], p. 137)<sup>24</sup>.

Em contrapartida, Bishop também demonstra admiração pelos textos de Lowell, especialmente por “[...] *his capacity for hard and persistent poetic labor, his steady productivity, and perhaps most important, his gift for tackling seemingly any subject head-on, without apology and with compelling emotional effect*” (BISHOP apud HAMILTON; TRAVISANO, 2008, p. xvii)<sup>25</sup>.

Ao contrário da abundante produção de Lowell, Bishop publica pouco, situação relacionada a sua busca incessante por imagens mais precisas para a construção de poemas. Sobre o modo de lidar com a própria escrita, afirma: “Nunca tentei publicar nada sem antes trabalhar o material da melhor maneira possível, não importando quantos anos levasse – se não estivesse plenamente satisfeita, talvez nem chegasse mesmo a publicá-lo” (BISHOP apud ANASTÁCIO, 1999, p. 73).

A prolífica produção de Lowell é, de certa forma, algo que Bishop almeja para si. Além disso, admira a escrita do poeta, mesmo tendo, em alguns momentos, sido contrária a conteúdos de algumas de suas publicações, as quais foram consideradas por ela perigosas, no sentido de que poderiam afetar a privacidade de pessoas próximas.

Lowell, como adepto do gênero confessional, acaba desvelando a própria vida em seus poemas e, conseqüentemente, esgarçando a privacidade de familiares e amigos, o que Bishop considera uma exposição desnecessária. Aliás, vez por outra, o advertia quanto à necessidade de preservação da própria intimidade. Quando Lowell escreve *The Dolphin* (1973) e faz uso

<sup>23</sup> A senhorita Bishop tem um bom coração e um olho bom. Ela tem três virtudes, cada uma em si mesma suficiente para se constituir um poeta. (1) Ela conhece a própria língua. Seu tom pode ser de um veneziano esplendoroso ou de um simples Quaker; ela nunca cai em hipocrisia ou avareza. (2) sua abundância de descrições nos lembra não de poetas, essas criaturas abstratas que usam um simbolismo pobre – mas dos novelistas russos. (3) Ela é uma mestra em todas as questões relacionadas ao formato, como: metro, rima, dicção, ritmo, forma etc.

<sup>24</sup> Você sempre faz com que eu sinta que tenho um gosto óbvio e bem impessoal para o grandioso e o previsível – em contraste com a sua sensibilidade muito pessoal e mais adulta para o peculiar e o genuíno.

<sup>25</sup> [...] sua capacidade para o trabalho poético árduo e persistente, sua produção regular e, talvez, o mais importante, o seu visível talento para lidar com qualquer assunto de frente, sem desculpas e com um efeito emocional convincente.

das cartas da ex-mulher, Elizabeth Hardwick, como material para a sua poesia, Bishop reage, escrevendo para demonstrar-se preocupada com a reputação do amigo. Em março de 1972, para criticar alguns dos poemas e, de certa forma, tentar proteger a imagem de Lowell, Bishop inclui em carta citações de outros autores para corroborar o seu pensamento:

[...] Here is a quotation from dear little Hardy that I copied out years ago – long before DOLPHIN, or even the *Notebooks*, were thought of. It's from a letter written in 1911, referring to 'an abuse which was said to have occurred – that of publishing details of a lately deceased man's life under the guise of a novel, with assurances of truth scattered in the newspapers.' (Not exactly the same situation as DOLPHIN, but fairly close.) 'What should certainly be protested against, in cases where there is no authorization, is the mixing of fact and fiction in unknown proportions. Infinite mischief would lie in that. If any statements in the dress of fiction are covertly hinted to be fact, all must be fact, and nothing else but fact, for obvious reasons. The power of getting lies believed about people through that channel after they are dead, by stirring in a few truths, is a horror to contemplate.' I'm sure my point is too plain... Lizzie is not dead, etc. – but there is a 'mixture of fact & fiction,' and you have *changed* her letters. That is 'infinite mischief,' I think. The first one, page 10, is so shocking – well, I don't know what to say. And page 47... and a few after that. One can use one's life as material – one does, anyway – but these letters – aren't you violating a trust? IF you were given permission – IF you hadn't changed them... etc. But *art just isn't worth that much*. I keep remembering Hopkins' marvelous letter to Bridges about the idea of a 'gentleman' being the highest thing ever conceived – higher than a 'Christian' even, certainly than a poet. It is not being 'gentle' to use personal, tragic, anguished letters that way – it's cruel (BISHOP, 2008 [1972], p. 706-707, grifos da autora)<sup>26</sup>.

Suas críticas são, em alguns momentos, expressas como perguntas ou mesmo acompanhadas de desculpas – “*I'm not being 'critical' you know, just curious or dumb*”<sup>27</sup> (BISHOP, 2008 [1947], p. 17) – ou de citações demonstrativas de que outros escritores também admirados por Lowell compartilhavam da mesma opinião.

No momento em que Bishop o adverte quanto ao conteúdo das cartas, ela também demonstra a sua visão sobre a arte, que deve levar em consideração a ética, particularmente quando se representa pessoas nesses textos. Demonstra, na mesma carta, o mal-estar experimentado por ter que confessar a sua reprovação ao texto do amigo: “[...] *It makes me*

<sup>26</sup> [...] Aqui vai uma citação do querido Hardy que eu copiei há anos – bem antes que os livros DOLPHIN ou o *Notebooks* tivessem sido escritos. É de uma carta de 1911 que se reporta a ‘um abuso – o de se publicar detalhes a respeito da vida de um homem que tinha morrido como se o texto fosse um romance, com garantias de verdade espalhadas nos jornais’. (Não é exatamente a mesma situação de DOLPHIN, mas bem próxima). ‘O que devemos protestar, em casos nos quais não há autorização, é a mistura de fato e ficção em proporções desconhecidas. Aí reside infinito prejuízo moral. Se qualquer pronunciamento que se diz ficção estiver secretamente subentendido como fato, tudo então deve ser fato, e nada mais além de fato, por razões óbvias. O poder de se ter as mentiras contadas sobre as pessoas como verdadeiras depois que elas estão mortas, por ativar poucas verdades, é um horror de se contemplar’. Eu estou certa de que meu ponto de vista é muito simples... Lizzie não está morta, etc. – mas há uma “mistura de fato & ficção”, e você *alterou* as cartas dela. Isso é “infinita injúria”, eu acho. A primeira página, a 10, é chocante – bem, eu não sei o que dizer. E a página 47 ... e um pouco mais adiante. É possível usar a própria vida como material – se faz isso, não tem como escapar – mas essas cartas – você não estaria violando uma confiança? SE você tivesse tido permissão – SE você não tivesse alterado as cartas... etc. Mas *o valor da arte não chega a tanto* [...]. Não é ‘gentil’ usar cartas pessoais angustiadas e trágicas desse jeito – é cruel.

<sup>27</sup> Eu não estou sendo ‘crítica’, como você já sabe. Só um pouco curiosa e ignorante.

*feel perfectly awful, to tell the truth – I feel sick for you. I don't want you to appear in that light, to anyone – E, C, - me – your public! And most of all, not to yourself*” (BISHOP, 2008 [1972], p. 708)<sup>28</sup>. Suas ressalvas em relação ao livro de poemas *The Dolphin* (1973), feitas com muito cuidado, revelam o que realmente pensava da poesia confessional:

In general, I deplore the ‘confessional’ – however, when you wrote LIFE STUDIES perhaps it was a necessary movement, and it helped make poetry more real, fresh and immediate, but now – ye gods – anything goes, and I am so sick of poems about the student’s mothers & fathers and sex-lives and so on. All that *can* be done – but at the same time one surely should have a feeling that one can trust the writer – not to distort, tell lies, etc. The letters, as you have used them, present fearful problems: what’s true, what isn’t; how one can bear to witness such suffering and yet not know how much of it one *needn’t* suffer with, how much has been “made up,” and so on (BISHOP, 2008 [1972], p. 708-709, grifos da autora)<sup>29</sup>.

Bishop, por vezes, comenta com amigos sobre sua percepção a respeito desse tipo de poesia. Alguns anos antes, envia carta a Anne Stevenson, em 27 de outubro de 1964, na qual revela:

[...] If I were a critic and had a good brain I think I’d like to write a study of “The Schooll of Anguish” – Lowell (by far the best), Roethke, and Berryman and their descendents [*sic*] like Anne Sexton and Seidel, more and more anguish and less and less poetry. Surely never in all the age has poetry been so personal and confessional – and I don’t think it is what I like, really – although I certainly admire Lowell’s (BISHOP apud MILLIER, p. 361, grifos da autora)<sup>30</sup>.

A crítica que faz à poesia confessional tem relação com o seu modo de estar no mundo e, conseqüentemente, de escrever. Sendo avessa ao sentimento de autopiedade, busca, em seus escritos, a construção de um eu poético que não se abala diante das dificuldades apresentadas pela vida. Sobre a poesia confessional, afirma: “*Now the idea is that we live in a horrible and terrifying world, and the worst moments of horrible and terrifying lives are an allegory of the*

<sup>28</sup> Pra dizer a verdade, estou me sentindo horrível – me sinto péssima por você. Eu não gostaria que você aparecesse desse jeito para ninguém – para Elizabeth, Caroline, - até para mim mesma – e para o seu público! E principalmente, nem para você mesmo”.

<sup>29</sup> [...] No geral, eu condeno o ‘confessional’ – embora eu ache que, quando você escreveu LIFE STUDIES, talvez esse fosse um movimento necessário que ajudou a tornar a poesia mais real, fresca e imediata, mas agora – que surpresa – algo se segue, e eu já estou enjoada de poemas sobre as mães, pais, vida sexual dos alunos e coisas desse tipo. Tudo isso *pode* ser feito – mas ao mesmo tempo se deve ter a sensação de que se pode acreditar no escritor – não distorcer, mentir, etc. As cartas, como você as usou, apresentam terríveis problemas: o que é verdade, o que não é; como se pode suportar ser testemunha de um tamanho sofrimento e não saber o quanto dele se deve ter empatia, o quanto foi ‘inventado’ e assim por diante.

<sup>30</sup> [...] Se eu fosse um crítico e tivesse um bom cérebro eu acho que gostaria de escrever um estudo sobre ‘A Escola da Angústia’ – Lowell (de longe, o melhor), Roethke, e Berryman e seus descendentes como Anne Sexton e Seidel, mais e mais angústia e menos e menos poesia. Certamente em todo esse período, a poesia nunca foi tão pessoal e confessional – e, de fato, eu não penso que isso seja o que eu gosto – embora certamente eu admire o trabalho de Lowell.

*world... The tendency is to overdo the morbidity. You just wish they'd keep some of these things to themselves*" (BISHOP, 1983 [1967], p. 303)<sup>31</sup>.

A poesia, segundo Bishop, não deve funcionar como um palco para lamentações. Antes, deve ser direcionada para a celebração da vida. Em entrevista de 1978, comenta sobre as motivações que deveriam levar uma pessoa a escrever:

[...] talvez as pessoas escrevam por não saber que outro caminho tomar. Elas se sentem traídas pelas instituições e se tornam introspectivas. Mas acho que T. S. Elliot estava certo quando dizia que quanto mais você tenta se expressar, menos você se expressa. Grande parte da poesia que vejo hoje é autoindulgente. Acho que as pessoas não sorvem totalmente a experiência *original* que resulta num poema. A experiência essencial ou, se você preferir, o viver a vida, parece algo incompleto ou algo que falta. Será que as pessoas escrevem mais porque não vivem plenamente? Quem sabe? Só que essa não é a intenção nem o propósito da poesia. A poesia deveria celebrar o que você vê, e não ser um inevitável lamento sobre o que você não viu (BISHOP, 2013 [1978], p. 130-131).

Seu pensamento em torno da poesia confessional não a impede, entretanto, de apreciar o trabalho de Lowell, a quem Bishop considera um dos melhores poetas de sua época. Como primeira leitora dos textos do amigo, Bishop se vê na obrigação de fazer uma crítica séria e, quando necessário, adverti-lo quanto a certas publicações que poderiam, de alguma forma, afetar a sólida imagem que ele já havia construído no cenário da literatura norte-americana.

Tal preocupação se estende para o trabalho de Lowell como tradutor. Em março de 1961, Bishop o adverte quanto o uso da tradução livre em textos escritos por autores muito conhecidos, como Rimbaud e Baudelaire:

[...] once in a while I think you have made changes that *sound* like *mistakes*, and are open to misinterpretation. Or you have made the poet say the opposite of what he said in the original (a few times). The Rimbaud and Baudelaire poems are all so well known that I don't think you should lay yourself open to charges of carelessness or ignorance or willful perversity [...]. I don't want to sound scared, over-cautious, afraid of criticism, but I do want you to keep your reputation for solid, severe, painstaking workmanship. Your star is so very high now [...] and to publish things open to misunderstanding might produce a lot of foolish jealous haggling and criticism that you could easily avoid. The French will say, 'Those Americans who think they know French!' The London *Times*, well you know how they love to niggle and compare and damn. What will Eliot, the old French scholar, think? No, I'm probably saying it all wrong. I don't want you to be attacked. But perhaps that is an idea; perhaps you could consult Eliot? I feel I am running an awful risk and I am suffering, writing this. I think you should consult someone both more scholarly and more "in the world" than I am, while you have time to do something about it (BISHOP, 2008 [1961], p. 356, grifos da autora)<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Agora a ideia é a de que habitamos um mundo horrível e aterrorizante e os piores momentos de vidas horríveis e aterrorizantes é o que se torna uma alegoria do mundo... A tendência deveria ser a superação da morbidez. Só gostaríamos que eles não compartilhassem algumas dessas coisas.

<sup>32</sup> [...] de vez em quando eu acho algumas das alterações feitas no texto *soam* como *enganos*, e desse modo, estão abertas à más interpretações. Ou você fez o poeta dizer o oposto do que ele disse no original (algumas vezes). Os poemas de Rimbaud e de Baudelaire são todos tão conhecidos que eu não penso que você deveria estar aberto a arcar com a responsabilidade por descuido ou ignorância ou por perversidade intencional [...]. Eu não quero

Além dos momentos de crítica e de preocupação com a imagem de Lowell, Bishop tece muitos elogios ao seu modo de escrever. Sobre os poemas publicados no livro *Life Studies* (1959), afirma: “*They really make almost everything I see look pretty dreary, or labored, or absolute silliness [...]. Your poetry is as different from the rest of our contemporaries as, say, ice from slush*” (BISHOP, 2008 [1958], p. 273)<sup>33</sup>.

Segundo Hamilton e Travisano (2008), as críticas trocadas entre Lowell e Bishop, no que diz respeito à produção literária, são muito intensas e se realizam predominantemente através das cartas. A influência que a literatura de um exercia sobre a do outro era nítida. No que diz respeito a Lowell, ele consegue incorporar, de alguma forma, um pouco do detalhamento e da observação acurada de Bishop sem, no entanto, perder as próprias características (HAMILTON; TRAVISANO, 2008).

Ainda segundo Hamilton e Travisano (2008, p. xviii), os livros *Life Studies* (1959) e *For the Union Dead* (1964), “[...] were written under Bishop’s direct influence, as the letters make clear, and despite their power to shock they show traces everywhere of her humor, gentleness, understatement, and eye for ‘the odd and genuine’”<sup>34</sup>.

Contudo, Bishop, com seu apreço pela escrita de Lowell, reconhece que existe certa influência do amigo em seu processo criativo, comentando em carta de 1950: “[...] a sua poesia me influencia tanto que, se começo a lê-la quando estou trabalhando em alguma coisa minha, estou perdida” (BISHOP, 1995 [1950], p. 220). Aliás, parece que Bishop, na condição de leitora, fica impregnada de qualquer texto que lê, impressão que, segundo ela, pode durar um dia inteiro. Em abril de 1962, escreve:

I feel I must write a lot of poems immediately – that is my test for ‘real poetry.’ Only they would come out, if at all, SOUNDING LIKE YOU. But (perhaps I’ve said this before) if after I read a poem the world looks like that poem for 24 hrs. or so I’m sure it’s a good one – and the same goes for paintings. I studied a huge book on Bosch, I have for several days – and the world looked like Bosch-es for a month afterwards –

---

parecer assustada com a minha cautela excessiva ou de estar com medo da crítica, mas eu quero que você mantenha a sua reputação por seu trabalho sólido, sério e meticuloso. Sua estrela brilha muito agora [...] e publicar textos abertos à má interpretações deve levar a várias discussões maldosas e a críticas que poderiam ser facilmente evitadas por você. Os franceses certamente dirão: ‘Aqueles americanos pensam que dominam a língua francesa!’ O *Times* de Londres, bem, você sabe como eles gostam de se prender a ninharias, de comparar e de condenar. O que Eliot, estudioso do francês, pensa a respeito disso? Eu posso estar completamente errada, mas não quero que você seja atacado. Talvez isso tudo seja apenas uma ideia; talvez você devesse consultar Eliot? Eu sei que eu estou correndo um risco terrível e eu estou sofrendo ao escrever isso. Acho que você deve consultar alguém mais acadêmico e alguém mais “do mundo” do que eu, enquanto você ainda tem tempo de fazer algo a respeito disso.

<sup>33</sup>Eles realmente fazem com que quase tudo que eu veja pareça bem chato, ou forçado, ou absoluta bobagem [...]. Sua poesia é muito diferente do resto de nossos contemporâneos.

<sup>34</sup>[...] foram escritos sob a direta influência de Bishop, como fica evidenciado nas cartas e, apesar do seu poder de chocar, demonstra muitos traços do humor, gentileza, entendimento e olho para o ‘estranho e genuíno’.

not that it really doesn't anyway, these days (BISHOP, 2008 [1962] p. 403-404, grifos da autora)<sup>35</sup>.

Segundo Bishop, seu sentimento diante de um objeto artístico é preponderante para que possa tecer um julgamento de valor. No trecho acima, deixa clara a influência que pode sofrer de qualquer obra com a qual tenha contato. Destacamos a sua proximidade com os escritos de Lowell e a influência dessas leituras em sua produção, percebida especialmente nos últimos poemas que adotam tom mais autobiográfico.

Se Bishop herda de Marianne Moore a precisão e a objetividade que resulta em poemas mais descritivos – o que está, segundo Ebberson (2006), patente em suas primeiras produções –, a influência de Lowell imprime em seus textos um tom mais pessoal, introspectivo e emocional, o que fica expresso em seus poemas tardios. De acordo com Ebberson (2006),

Bishop implies that Lowell went accurately in the direction of confessing autobiographical elements, but that he went wrongly in the direction of extremely explicit confessions. Bishop revises his style of poetry by imbedding her confessions deeply into images and descriptions. Bishop successfully combines her two revisions of Moore and Lowell to create a style of poetry suited to her artistic desires (EBBERSON, 2006, online)<sup>36</sup>.

Além da influência na produção literária de Bishop, podemos afirmar que Lowell foi mais importante no que diz respeito à sua vida profissional do que no âmbito da escrita literária (MILLIER, 1993). Bishop, tendo escolhido viver afastada de Nova York – de onde poderia acessar mais facilmente as discussões e oportunidades literárias –, passa a maior parte da vida em locais que considera exóticos e primitivos, como o Brasil e a cidade de Key West.

Embora sua obra poética esteja permeada por temáticas inspiradas por esses lugares, a autora considera que reúnem muitos elementos que lhe dispersam e, desse modo, acabam prejudicando a sua produção poética:

You apparently are able to do the right thing for yourself and your work and don't seem to be attempted by the distractions of traveling – that rarely offers much at all in respect to work. I guess I have liked to travel as much as I have because I have always felt isolated & have known so few of my 'contemporaries' and nothing of

<sup>35</sup> Eu sinto que tenho que escrever muitos poemas imediatamente – este é o meu teste para 'a poesia real'. Mas eles ficariam, se realmente forem escritos, SOANDO COMO VOCÊ. Talvez eu já tenha dito isso mas, se depois de ler um poema o mundo ficar parecendo aquele poema por aproximadamente 24 horas, eu tenho a certeza de que ele é bom – e o mesmo acontece com pinturas. Eu estudei um livro enorme sobre Bosch por muitos dias – e o mundo me pareceu como as pinturas de Bosch no mês subsequente – não que ele não continue parecendo estes dias.

<sup>36</sup> Bishop afirma que Lowell fez uma decisão acertada ao buscar elementos autobiográficos confessionais, mas que ele não fez bem em usar confissões extremamente explícitas. Bishop, quando recorre ao estilo de poesia de Lowell, incorpora as próprias confissões nas imagens e descrições criadas. Com êxito, consegue combinar os estilos de Moore e Lowell para criar um estilo de poesia condizente com os próprios desejos artísticos.

‘intellectual’ life in New York or anywhere. Actually, it may be all to the good (BISHOP, 2008 [1948], p. 23)<sup>37</sup>.

O sentimento de estar distanciada da vida intelectual de Nova York é apontado como o motivo que a faz optar por empreender constantes viagens. Tal escolha poderia resultar em real isolamento, caso Lowell não atuasse como intermediário de sua relação com o círculo intelectual da época, informando-a das possibilidades de premiações ou de trabalhos que veio a aceitar, como a leitura em público de seus textos poéticos ou, ainda, a oportunidade de ensinar em universidades como em Havard e Washington.

#### **4.1.2 A manutenção dos textos de Bishop nos espaços de circulação da crítica literária norte-americana**

Elizabeth Bishop, escolhendo viver em locais mais afastados da vida intelectual norte-americana, experimenta um certo isolamento que, no entanto, não lhe impede de manter uma ativa comunicação com os seus pares. Acaba participando do meio literário dos Estados Unidos, sendo beneficiada com diversos prêmios e bolsas fornecidos por instituições de fomento da literatura, o que lhe permite viver da própria escrita. Embora tenha publicado poucos textos, recebe prêmios e bolsas, dentre eles: o *Pulitzer Prize* (1965), o *National Book Award* (1970), o *Chapelbrook Fellowship* (1962), o *Amy Lowell Travelling Fellowship* (1950), dentre outros.

A concessão desses benefícios é favorecida pelas intervenções de Robert Lowell, que a mantém informada sobre os processos seletivos, além de ser, ele mesmo, um divulgador do trabalho de Bishop. No mesmo ano em que a conhece, em 1947, faz convite para a realização de gravações de poemas em áudio para a Biblioteca do Congresso. Bishop aceita a tarefa. No entanto, quando o material é conferido por uma equipe especializada, problemas de ordem técnica são identificados, o que resulta na não publicação de suas gravações.

Ao dar essa notícia à amiga, Lowell primeiro elogia as gravações de *Faustina, or Rock Roses* (1955), *Seascape* (1946), *Large Bad Picture* (1946), *The Fish* (1946) e *At the Fish-Houses* (1955), exceto a de *Roosters* (1946), sobre a qual apresenta críticas. Segundo Millier

---

<sup>37</sup> Você é aparentemente capaz de tomar as decisões mais acertadas para a sua própria vida e para o seu trabalho e não parece ficar tentado com as distrações da viagem – que não ajuda muito no que diz respeito ao trabalho. Eu acho que eu gosto de viajar tanto porque eu sempre me senti isolada e conheci muito poucos dos meus ‘contemporâneos’ e nada de vida ‘intellectual’ em Nova Iorque ou em qualquer outro lugar. Na verdade, deve ter sido melhor assim.

(1993), enquanto consultor da Biblioteca do Congresso, Lowell tem como projeto equipar a seção de poesia com gravações feitas pelos próprios poetas.

Em relação a leituras em público e realização de palestras, Bishop demonstra, nas cartas, certa aversão a essas exposições. Intenta, muitas vezes, encontrar desculpas para declinar certos convites. Quando convidada, pela primeira vez, para proferir uma palestra na Universidade de Wellesley, em janeiro de 1948, Bishop confidencia a Lowell o seu temor. No entanto, rememora o que lhe dissera o amigo sobre essa atividade, o que, de alguma forma, lhe traz um pouco de segurança.

Now I am wondering if it is really worth it to go all the way back north at that time of year when: 1. I don't think I have much to say. 2. The English teacher who wrote me is an old boarding school teacher of mine, a Miss Prentiss. She was very nice to me in those days but she is a very sentimental creature who doesn't really like anything she considers 'modern.' And I gather the audience would be mostly like her. This is in confidence – I'm sort of scared. But I remember the little you told me about your speaking experiences in Washington cheered me up tremendously and I suppose I should or must begin sometime (BISHOP, 2008 [1948], p. 23)<sup>38</sup>.

Lowell está sempre a apontar novos caminhos para a vida profissional de Bishop, seja por meio de indicações ou de orientações em relação ao trabalho que deve ser realizado. Mesmo relutante, a poeta apresenta a palestra em Wellesley, sobre a qual comenta: “[...] *Another thing I think I was pretty cheered up by is the Wellesley business which really went off quite well*” (BISHOP, 2008 [1949], p. 81)<sup>39</sup>.

Meses depois, ainda morando em Key West, na Flórida, Bishop demonstra incômodo com a sua falta de atividades: “*I guess it is time to move north [...]. I am very sick of sounding so quiet* (BISHOP, 2008 [1948], p. 32)<sup>40</sup>. Lowell, não medindo esforços para ajudá-la, faz indicação de seu nome para a vaga de consultora de poesia da Biblioteca do Congresso. Em dezembro de 1948, tenta convencê-la a aceitar o trabalho:

Here's what happened in Washington – since I can no longer use it to lure you to Yaddo. If Miss Moore declines, you will be the next consultant, unless you decline. You'd better keep this to yourself. The details of the selection are intriguing, but

---

<sup>38</sup> Eu fico pensando se realmente vale à pena fazer todo esse caminho de volta ao norte nessa época do ano em um momento em que: 1. Eu não acho que eu tenha algo a dizer; 2. A professora de inglês que me convidou foi uma antiga professora minha, a senhorita Prentiss. Ela era muito simpática comigo naquela época, mas é uma criatura muito sentimental que não gosta de nada que considere ‘moderno’. E eu aposto que o público será, a maioria, como ela. Eu confesso – estou um tanto assustada. Mas lembro-me do pouco que você me falou sobre suas experiências com palestras em Washington, o que me animou muito, e eu sei que eu tenho que começar mais cedo ou mais tarde.

<sup>39</sup> Uma coisa que me animou bastante foi a experiência em Wellesley que foi realmente muito boa.

<sup>40</sup> Eu acho que é hora de ir para o norte [...]. Estou cansada de me sentir tão parada.

you've got to come here to hear them. You see what pressure I'm putting on you (LOWELL, 2008 [1948], p. 70)<sup>41</sup>.

A recusa de Bishop tem como pano de fundo uma timidez que, em suas palavras, a prejudicou por toda a vida, chegando mesmo a referir-se a si mesma como “dolorosamente – não, torturadamente - tímida” (GIROUX, 1995, p. 5). Não satisfeito, Lowell insiste em carta de janeiro do ano seguinte, fornecendo informações mais precisas sobre a atividade de consultoria, de modo a convencê-la:

I don't want to force advice on you – one's dear friends can be so obtuse that way; but I think you would enjoy it. The salary is \$5700. You work five days a week and *more or less* have to be there; but what you actually have to do for the Library takes no more than 2 days. The records (at least all the heavy work) will be finished, so your year will be an exceptionally light one. The duties are simple and untechnical – nothing you couldn't do better than I, except the meeting (you couldn't be more nervous than Léonie [Adams]). That's not hard, & mustn't excite you. Could come down a few days early – in fact, we will all help you conduct it. The group (with the exception of Ted Spencer) is the pleasantest and most talented I've ever known. You have all the time in the world to write – you can shut yourself up alone in the office. [...] I'm sure you'd be just swell for what little there is to do and pretty sure you'd enjoy yourself. Well, enough. Why don't you come here in July – the month doesn't matter much (June or August might be more convenient for you) but write right away before the lists are made out. With your money, you may want to go abroad – but pray come! (LOWELL, 2008 [1949], p. 79, grifos do autor)<sup>42</sup>.

Lowell logo anuncia as vantagens proporcionadas pelo trabalho como consultora e tenta, de alguma forma, minimizar as dificuldades a serem enfrentadas por Bishop. Esse trabalho envolve atividades como: “*supervising the acquisition and maintenance of the Library of Congress's holdings in poetry, organizing meetings of the Society of Fellows, and serving as a clearinghouse for information about poetry in the government*” (MILLIER, 1993 p. 200)<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Trago notícias do que aconteceu em Washington – e sei que eu não posso usar isso para te atrair para Yaddo: se a senhorita Moore recusar ao convite, você será a próxima consultora, a menos que você também recuse. É melhor que você aceite. Os detalhes da seleção são intrigantes, mas você tem que vir aqui para ouvi-los. Veja quanta pressão eu estou fazendo!

<sup>42</sup> Eu não quero te obrigar a aceitar o meu conselho – seu amigo querido pode ser muito obtuso! Mas eu acho que você iria gostar desse trabalho. O salário é \$5700. São cinco dias de trabalho por semana e tem *mais ou menos* que estar lá; mas o que você tem que fazer mesmo para a Biblioteca não ocupa mais que 2 dias. As gravações (pelo menos todo o trabalho mais pesado) serão logo terminadas, então o seu ano será excepcionalmente leve. As tarefas são simples e não-técnicas – nada que você não possa fazer melhor do que eu, exceto os encontros (você não deve ficar mais nervosa do que Léonie [consultora da biblioteca do Congresso, sucessora de Lowell e antecessora de Bishop]). Não é difícil, e não é também um trabalho muito estimulante. Você pode vir algumas semanas antes – na verdade, nós todos iremos te ajudar a lidar com isso. O grupo (com a exceção de Ted Spencer) é o mais agradável e o mais talentoso que eu já conheci. Você terá todo o tempo do mundo para escrever – pode se trancar em seu escritório e fazer muitas leituras (até aprender o seu alemão). Eu mesmo preferi escrever pouco e gastei muito tempo com o trabalho (e bem gastado!), mas eu não sabia realmente se estava desempenhando as funções do trabalho. Eu tenho certeza que você ficará satisfeita com o pouco que terá para fazer e que vai gostar muito. Por que você não vem aqui em julho? – o mês não importa muito (junho ou agosto deve ser mais conveniente para você). Escreva logo antes que as listas sejam feitas. Com o dinheiro, você pode viajar para o estrangeiro – por favor, venha!

<sup>43</sup> Supervisar a aquisição e manutenção dos livros de poesia, organizar encontros entre os membros da Biblioteca do Congresso e o trabalhar como agente de informação sobre poesia a serviço do governo.

Embora Bishop não aprecie o trabalho administrativo, sente-se mais confortável diante de tais tarefas do que das que envolvem o contato direto com o público, como a leitura de poemas. Ao contrário dessa postura, Lowell concebe a atividade de escrever poesia como uma profissão que, como tal, requer tarefas complementares, como a leitura e a gravação de poemas pelo próprio autor, além do trabalho com a crítica literária e com o ensino (MILLIER, 1993), o que Bishop acredita-se incapaz de realizar.

De antemão, a maior angústia da escritora é com a sua produção poética. Demonstra interesse em produzir mais antes de iniciar o trabalho como consultora na Biblioteca do Congresso. Em suas palavras:

I've always felt that I've written poetry more by not writing it than writing it, and now this Library business makes me really feel like the 'poet by default.' At first I felt a little over-come and inclined to write you a frantic 'no,' but after having thought about it for a day or two, I've concluded that it is something I *could* do (there isn't much, heaven knows) and that even if I feel I haven't written nearly enough poetry to warrant it that maybe it will be all right... particularly if I work hard from now until then [...]. But I haven't heard anything from Washington so of course I suspect that everyone has changed his mind. I am not breathing any of this to anyone and if they have changed their minds I hope you're not going to be embarrassed (BISHOP, 2008 [1949], p. 81, grifos da autora)<sup>44</sup>.

Nessa mesma carta, Bishop comenta sobre um convite de Léonie Adams para a realização de uma leitura e se diz feliz por estar distante de Nova York (nesse momento, Bishop está passando uma temporada Key West); acredita então que essa seja uma boa desculpa para justificar a sua recusa.

O temor da exposição em público e a sua escassa produção fazem com que Bishop se compare a Lowell, admitindo que ele é um poeta mais completo. Em 1961, usa uma símile para aproximar a imagem do amigo a de um dos maiores corpos celestes que se pode observar a olho nu: "*Your star couldn't be higher—and looking as big and bright as Venus does here these evenings*" (BISHOP 2008 [1961], p. 354)<sup>45</sup>.

Nas cartas subsequentes, os poetas continuam discutindo as vantagens obtidas com a atividade de leitura em público. Quando Bishop pergunta se será obrigada a realizar essa tarefa, Lowell responde que não, mas que a Biblioteca do Congresso paga um valor extra, \$500. A

---

<sup>44</sup> Eu sempre senti que eu escrevo mais poesia quando não a escrevo e, agora, esse trabalho na Biblioteca me faz realmente sentir como se eu fosse uma 'poeta por falta'. A princípio, me senti um pouco derrotada e inclinada a te dar como resposta um 'não', mas depois de pensar na proposta por um dia ou dois, concluí que isso é algo que eu *possa* fazer (não há muitas coisas que eu possa, Deus sabe) e que, mesmo sentindo que não escrevi quase nenhuma poesia para garantir esse posto, talvez isso não tenha importância se eu trabalhar muito daqui até lá [...]. Mas como não tive notícias de Washington, suspeito que todos mudaram de ideia. Eu não estou contando nada disso para ninguém e, se eles tiverem mudado de ideia realmente, eu espero que você não fique envergonhado.

<sup>45</sup> Sua estrela não podia ser maior – parece tão grande e brilhante como Vênus nessas noites.

escritora acaba se interessando pela realização de leituras, pois percebe nessa atividade uma oportunidade de ganhar dinheiro e, assim, poder viajar mais.

No início de 1960, depois de queixar-se de problemas financeiros, Lowell sugere que a autora escreva uma carta para a Chapelbrook Foundation, a fim de inscrever-se para a seleção de uma bolsa de fomento à criação artística. Lowell, então, faz indicação das pessoas a quem Bishop deve se endereçar, além de informar sobre os valores a serem pagos por essa instituição.

The grants are from three to four thousand for a year [...]. What you should tell them is a) your financial circumstances, b) how the money would forward your work by allowing you to come here or go to Europe. This can be quite natural: your nearly completed book of poems, your prose, and your fears of becoming an exclusively Brazilian poet – more or less what you wrote me and in the same easy-going, sensible, personal style. Jack and I will get in touch with Archie and Murdock. *I don't think other sponsors will be necessary, but if they re, we will dig them up* (LOWELL, 2008 [1960], p. 324, grifo nosso)<sup>46</sup>.

Lowell, desde sempre empenhado em ajudar a amiga, não mede esforços para buscar suprir, de algum modo, suas necessidades financeiras. Em outubro do mesmo ano, Bishop lhe comunica a boa notícia:

The good news came yesterday and what wonderful lovely \$\$\$\$ 7,000 of them [Chapelbrook Foundation] for 2 years... It is all thanks to you, I know, I know perfectly well [...]. We are both delighted, naturally, and I honestly did not expect to receive it. It seems to me that I have a lucky streak every once in a while that I don't deserve – or perhaps it is awfully good friends (BISHOP, 2008 [1960], p. 340)<sup>47</sup>.

Creditando a sorte que tem aos amigos, especialmente à atuação de Lowell em sua vida profissional, Bishop frequentemente o agradece em suas cartas. Escolhendo viver em lugares afastados, revela para o amigo que não lhe faz falta participar da vida intelectual de Nova York. Entretanto, ressalta a necessidade que tem da presença do amigo em sua vida: “*I don't seem to need or enjoy a lot of intellectual society – but I certainly need you*” (BISHOP, 2008 [1962], p. 388)<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> As bolsas são de três ou quatro mil por ano [...]. As informações que você deve dar são: a) sua situação financeira, b) como o dinheiro aceleraria o seu trabalho ao financiar uma viagem para aqui ou para a Europa. Isso pode ser feito de modo bem natural: o seu livro de poesia quase completo, a sua prosa e seus medos de se tornar uma poeta exclusivamente brasileira – mais ou menos o que você já escreveu pra mim e com o mesmo estilo pessoal, sensível e tranquilo. Jack e eu entraremos em contato com Archie e Murdock. *Eu não penso que outros patrocinadores serão necessários, mas se forem, nós vamos providenciá-los.*

<sup>47</sup> A boa notícia veio ontem, e que maravilhosos \$\$\$\$ 7,000 recebi da Chapelbrook Foundation por dois anos... Tudo graças à você, tenho certeza [...]. É evidente que estamos encantadas, e eu honestamente não esperava receber a bolsa. Me parece que, de vez em quando, eu entro em uma mare de sorte que não mereço – ou talvez isso seja os muito bons amigos que tenho.

<sup>48</sup> Eu não preciso ou aprecio muito a sociedade intelectual – mas eu certamente preciso de você.

Lowell certamente foi capaz de suprir diversas necessidades de Bishop, em especial, quando lhe fornece os contatos e as informações necessárias para o sustento de sua obra. Dois anos mais tarde, novamente agradece a atuação de Lowell em sua vida profissional:

You have no idea, Cal, how really grateful to you I am and how fortunate I feel myself in knowing you, having you for a friend. When I think of how the world and my life would look to me if you weren't in either of them at all – they'd look very empty, I think (BISHOP 2008 [1962], p. 388)<sup>49</sup>.

Em 1970, a escritora é premiada com o *National Book Award* por *Complete Poems* (1969), livro editado por Farrar, Strauss e Giroux. Não podendo comparecer à cerimônia de entrega do prêmio, pede ao amigo que a represente. Agradecendo-lhe antecipadamente, Bishop reconhece que muitos dos favores que pede ao amigo poderiam ser realizados por ela própria: *“It seems to me you are always doing things for me that I should somehow be able to do for myself, and I am really profoundly grateful”* (BISHOP, 2008 [1970], p. 668)<sup>50</sup>.

Novamente, agradece ao amigo por representá-la, creditando o prêmio recebido à atuação de Lowell: *“Well, I am sure I owe it all to you and thank you, as well as for the helping hand at the announcement ceremonies”* (BISHOP, 2008 [1970], p. 668)<sup>51</sup>. O discurso proferido naquela celebração é enviado a Bishop, sobre o qual ela tece elogios: *“[It was] charming, generous, and awfully nice all around, and really felt deeply grateful for[...] I had several accounts, including clippings, but of course yours was best”* (BISHOP, 2008 [1970], p. 672)<sup>52</sup>.

Em entrevista, Lowell faz comentário sobre o que pensa a respeito da poesia de Bishop: *“Elizabeth Bishop’s poems, as I said, are more personal, more something she did herself, and she’s not a critic but has her own tastes, which may be very idiosyncratic. I enjoy her poems more than anybody else’s* (LOWELL, 1961, online)<sup>53</sup>.

Sua admiração por Bishop e por seus escritos o move à busca por oportunidades para que ela sempre se mantenha produtiva. Em 1965, sugere que concorra a uma bolsa da Rockfeller Fellowship:

---

<sup>49</sup> Você não tem ideia, Cal, do quanto agradecida eu sou e quão afortunada eu me sinto por te conhecer e por ter você como amigo. Quando eu penso como o mundo e a minha vida seriam se você não fizesse parte deles, penso que pareceriam bem vazios.

<sup>50</sup> Me parece que você está sempre a fazer coisas para mim as quais eu deveria, de algum modo, ser capaz de fazer por mim mesma, e eu sou eternamente grata a você.

<sup>51</sup> Tenho certeza que devo tudo isso a você e agradeço-lhe também pela ajuda com a cerimônia de premiação.

<sup>52</sup> Foi encantador, generoso e muito delicado e eu me senti extremamente agradecida [...]. Eu tinha vários relatos, incluindo recortes, mas claro que o seu discurso foi bem melhor.

<sup>53</sup> Os poemas de Elizabeth Bishop são mais pessoais, mais algo feito por ela mesma, e embora não realize trabalhos críticos, ela tem um gosto próprio que podem ser bem idiossincrático. Eu gosto mais dos poemas dela do que qualquer outra pessoa.

I've been remiss about saying something to you about Rockefeller Fellowship. Did you get any application? Kunitz and I are on an advisory committee and I think could promise you a grant, if you sent in your request. The awards, however, have been made for the moment. I'm not sure what we can do to determine grants in the future. [...] but I think the odds are that anything reasonable you ask for (up to ten or twelve thousand) will be given. Please write in (LOWELL, 2008 [1965], p. 576)<sup>54</sup>.

Lowell menciona que Bishop somente precisaria enviar um formulário preenchido pois, sendo ele próprio um membro do comitê avaliativo, tal aprovação estaria já garantida. No que concerne ao ensino, Bishop demonstra, algumas vezes, falta de afinidade com essa tarefa. Em 1964, afirma: *"I really feel teaching is not my line at all, and I'd do better to dig in and write"* (BISHOP, 2008 [1964], p. 551)<sup>55</sup>.

No entanto, quando convidada para lecionar na Universidade de Washington, pede ajuda a Lowell para que lhe forneça informações quanto ao conteúdo do material didático e quanto à indicação das melhores antologias para o trabalho em sala de aula (BISHOP 2008 [1965]).

Alguns tempo depois, Lowell é convidado a trabalhar na Universidade de Essex por dois anos. Tendo que se ausentar da Universidade de Harvard por esse período, indica Bishop para professora substituta, pois acredita que ela, com alguma experiência no ensino de poesia, seja capaz de assumir esse cargo. Como resposta, Bishop escreve em junho de 1970: *"I hope you received my postcard on which I said I was accepting the Harvard job – your job, that I'm sure you are responsible for being offered to me, my dear boy – I hope I can do it well enough"* (BISHOP, 2008 [1970], p. 675)<sup>56</sup>.

Embora entusiasmada com o trabalho, em entrevista, no ano de 1978, afirma que nunca pretendeu ensinar na vida. Bishop aceita o trabalho por necessidade de dinheiro e pela vontade de sair do Brasil. Na verdade, não acredita que o ensino de poesia seja possível, principalmente porque o professor, com tantos poemas de alunos para ler, acaba perdendo a capacidade de criticá-los de forma adequada (BISHOP, 2013 [1978]).

Assim como em relação à atividade de lecionar, Bishop não se sente confortável com as leituras em público. Rememora, nessa mesma entrevista, uma leitura realizada na Universidade de Wellesley, em 1947, depois da qual fica doente por vários dias. Essa situação torna a se repetir dois anos depois, desta vez em Washington, quando fica doente, perdendo a voz depois

---

<sup>54</sup> Fui negligente quando não falei com você sobre a Rockefeller Fellowship. Você recebeu algum formulário? Kunitz e eu estamos no comitê consultivo e acho que posso prometer uma bolsa se você enviar o pedido. Os prêmios, por enquanto, foram mantidos, mas não sei o que poderemos fazer para determinar os valores das bolsas no futuro. [...] eu penso que a probabilidade é que qualquer quantia razoável que você peça (acima de dez ou doze mil) seja dada. Por favor, escreva.

<sup>55</sup> Eu realmente acho que ensinar não é a minha e o que eu poderia fazer de melhor era mergulhar na escrita.

<sup>56</sup> Espero que você tenha recebido o meu cartão postal no qual eu disse que aceitaria o trabalho de Harvard – quer dizer, o seu trabalho. Eu tenho certeza que você é o responsável por ele estar sendo oferecido a mim, meu querido rapaz – e espero que eu possa fazer isso bem.

de fazer uma leitura de seus textos. Diante de tal fragilidade, decide não mais insistir com essa atividade, somente voltando a retomá-la após vinte e seis anos (HAMILTON; TRAVISANO, 2008).

Leituras em públicos somente se tornam possíveis para Bishop porque parece que a atividade como professora fez com que conseguisse diminuir, em alguma medida, a sua extrema timidez: “Agora já não me preocupo com as leituras. Superei um pouco da minha timidez. Acho que dar aulas ajuda. Percebi que professores não são tímidos. É mais provável que sejam agressivos. Acabam se tornando agressivos” (BISHOP, 2013 [1978], p. 149).

Se, por um lado, as atividades incentivadas por Lowell, como gravação, leitura e ensino ajudam Bishop a lidar tardiamente com o público, por outro lado, as bolsas são responsáveis por garantir que a autora desvie a sua atenção das questões financeiras e, desse modo, procure aumentar a sua produção literária. Seara na qual está acostumada a transitar, a literatura lhe serve como o espaço no qual pode expressar-se. Sua notoriedade, construída com uma produção escassa, vai aumentando pela reconhecida qualidade de seus escritos e pelas premiações que recebe ao longo da vida. A trajetória construída por Bishop é o que lhe garante a boa aceitação de seus textos para serem editados em revistas, como a *Partisan Review* e a *The New Yorker*.

#### 4.2 ELIZABETH BISHOP E A REVISTA *THE NEW YORKER*

Os poemas *The Armadillo* e *North Haven*, tendo primeiro sido publicados pela *The New Yorker*, têm, nesta seção do trabalho, a respectiva fase editorial comentada, logo após a apresentação do estudo de gênese, o que foi feito com o auxílio dos seus manuscritos e das cartas trocadas com os editores sobre o formato que esses textos deveriam assumir.

Nesse momento, com o propósito de explicar os contextos, tanto das últimas fases da criação, como do momento da publicação, reportamos os principais eventos que fizeram com que Elizabeth Bishop tivesse os seus escritos, por muito tempo, associados à revista *The New Yorker*.

Essa relação inicia-se em 1940, quando a revista publica *Cirque d’Hiver*. Desde então, os editores se encarregam de sugerir mudanças aos poemas enviados, seja no léxico ou na pontuação. Bishop, quase sempre receptiva a tais sugestões, acaba alterando o título desse primeiro poema publicado. A princípio intitulado *Spleen*, é posteriormente modificado por

sugestão do editor Charles Pearce. Bishop envia o título *History*, o qual é igualmente rejeitado, sendo aceito o terceiro, *Cirque d’Hiver* (BIELE, 2011).

Depois dessa publicação, Bishop tem diversos poemas e textos em prosa rejeitados por Pearce. A autora decide, então, usar um pseudônimo, nome de sua avó paterna, Sarah Foster, para submeter o conto *The Housekeeper* (1948). Segundo Biele (2011), Pearce costumava enviar cartas com pedidos de novos poemas – não somente para Bishop, mas também para outros autores que surgiam no panorama da literatura norte-americana, e, quando recebidos, não os publicava.

Essa era uma atitude recorrente do editor, sendo ainda relatado por Biele (2011) que, para um dos poemas não aceitos de Bishop, Pearce envia carta contendo mensagem idêntica à enviada ao imigrante russo Vladimir Nabokov, um dia antes: “*We’d be particularly grateful to see a manuscript of yours in the mails one of these fine mornings*” (PEARCE apud BIELE, 2011, p. ix)<sup>57</sup>.

Charles Pearce, tendo deixado de trabalhar na *The New Yorker* em 1944, é substituído por Katharine White. Essa mudança é imprescindível para que os textos de Bishop ganhem visibilidade entre os editores. A escritora passa, então, a contribuir regularmente com essa revista, e White torna-se não somente admiradora de seu trabalho mas, também, uma grande amiga. Em carta enviada aos amigos Kit e Ilse Barker, em 14 junho de 1956, Bishop comenta:

As you know, she is quite a good friend of mine and has been extremely nice to me, and I don’t think you could have a better person interested in you – she fights for what she likes, and I think her taste is less ‘safe’ and conservative than the rest of them’s – I think she got them to take my very long story all by herself and also fought, with the poetry editor [Moss] [...] and I’ve always found her criticism intelligent and to the point – not insulting! (BISHOP apud BIELE, 2011 [1956], p. xii)<sup>58</sup>.

Segundo Biele (2011), os colaboradores da revista que lidam diretamente com White têm por ela uma verdadeira devoção. Em contrapartida, White acredita que seu dever como editora perpassa o envolvimento não somente com o trabalho, mas também com o bem estar desses escritores, o que a leva, até mesmo, a fiscalizar suas produções.

Em relação a Bishop, White interessa-se por sua saúde, pois a autora sofre de constantes crises de asma. Interessa-se, também, pelo ritmo de sua produção literária. Em uma

---

<sup>57</sup> Nós estamos muito agradecidos por encontrar um manuscrito seu em nossa correspondência em uma dessas belas manhãs.

<sup>58</sup> Como você sabe, ela é uma das minhas boas amigas e tem sido extremamente legal comigo. Eu não creio que você possa ter melhor pessoa para estar interessada em seu trabalho – ela luta pelo que gosta e seu gosto é menos ‘seguro’ e conservador do que o do resto deles – eu acho que ela fez com que aceitassem minha estória muito longa e ainda brigou por conta disso com o editor de poesia [Moss] [...] e eu sempre achei a crítica dela inteligente e ao ponto – não é insultante!

oportunidade, a editora lhe cobra textos os quais tinha certeza já estarem escritos, mas que não foram enviados a *The New Yorker*.

A essa altura, já sabe lidar com uma escritora que costuma buscar imagens mais precisas para a construção de seus poemas, o que faz com que demore muito tempo para finalizá-los. Em novembro de 1954, lhe envia palavras de incentivo, na tentativa de fazer com que Bishop decida mandar os textos censurados por si mesma:

I hate to act like a whipping boy, but honestly, it is wicked to see anybody so talented as you not producing and I can't help having the uneasy feeling that you have a lot of stuff up your sleeve that you have not sent us just because you feel that it is not perfect yet (WHITE, 2011 [1954], p. 140)<sup>59</sup>.

Embora Bishop seja uma escritora com uma produção pequena, a qualidade de seus textos, corroborada pelos diversos prêmios que recebe ao longo da vida – naquele momento, ano de 1946, ganha o concurso da *Houghton Mifflin*, que lhe garante a publicação do livro *North & South* –, faz com que seus poemas sejam lançados primeira e predominantemente pela *The New Yorker*.

Neste mesmo ano, assina contrato, firmando exclusividade das primeiras leituras com a revista, o que abarca não somente os poemas, mas, também, quaisquer textos em prosa, fossem eles ficcionais ou relatos de viagem. Caso o texto submetido não fosse aceito, a autora poderia enviá-lo para outras revistas.

Diante dessa situação, Bishop sente-se obrigada a comunicar a Ferris Greenslet, diretor da *Houghton Mifflin*, sobre o contrato a ser assinado. Em carta de setembro de 1946, escreve:

Ainda pretendo ir a Boston em breve para conversar com o senhor ou outra pessoa mais adequada sobre meus planos literários, mas neste ínterim aconteceu uma coisa que talvez seja melhor eu contar-lhe antes de aceitar definitivamente. A *New Yorker* ofereceu-me um contrato de 'primeira leitura', se é assim mesmo que se diz. O senhor decerto sabe do que se trata – eles teriam o direito de examinar tudo o que eu viesse a escrever no próximo ano, em verso ou em prosa, antes de qualquer um, e se aceitassem me pagariam 25% mais do que o preço de tabela. Fiquei sabendo através da senhora Katharine White que eles já fizeram esse tipo de contrato com vários escritores publicados pela sua editora, e por isso imagino que não haja nenhum problema, mas de qualquer modo achei que devia avisá-lo antes (BISHOP, 1994 [1946], p. 144-145).

Seu compromisso com a *Houghton Mifflin* é de que o próximo livro seja publicado por essa editora. De modo que Bishop, na mesma carta, busca alternativas que atendam às duas editoras com as quais ela se relaciona naquele momento. Ainda na carta a Ferris Greenslet, explica:

---

<sup>59</sup> Eu odeio agir como um garoto chorão mas, honestamente, é ruim ver alguém tão talentosa como você não produzindo e eu não posso evitar ter um sentimento ansioso de que você tem um monte de coisas escondidas que não nos enviou somente porque julga não estar ainda perfeito.

[...] Acho pouco provável que a revista [*New Yorker*] venha a se interessar pelos poemas mais sérios que pretendo escrever no ano que vem. A prosa que eu tinha em mente seria um livro de ensaio sobre viagens a certas regiões da América do Sul, animais, prédios etc. Gostaria de saber se vocês estão interessados em me pagar um adiantamento para eu escrever um livro assim. No momento não tenho nenhum texto em prosa meu que lhe dê uma idéia de minhas qualificações para escrever esse tipo de coisa, mas dentro de poucos dias vou poder lhe mandar algo. Porém saiu um conto no número mais recente da *Partisan Reader* [*In Prison*]. Estou também trabalhando numas duas histórias passadas no México que talvez se encaixem, e vou enviá-las quando estiverem prontas. Tenho várias ideias que a meu ver talvez o interessem. Vou fechar negócio com a *New Yorker* assim que receber resposta da sua editora. (BISHOP, 1994 [1946], p. 145).

Quanto a *The New Yorker*, Bishop, por vezes, comenta sobre a superioridade de suas publicações, quando comparadas a de outras revistas. No entanto, critica os conteúdos dos textos lançados, referindo-se a ela como a “revista da família”. A respeito disso, Biele (2011) afirma que a *The New Yorker* rejeita textos com temas que fujam a uma proposta familiar, o que leva à não aprovação de alguns poemas, como *The Shampoo* (1955) e a maior parte dos textos autobiográficos.

Sobre o método adotado pela *The New Yorker* para a edição de textos, Bishop faz uma crítica em carta a Pearl Kazin, datada de fevereiro de 1953. Referindo-se ao conto *In the Village* (1953), relata como os editores tentam modificar a narração dos fatos apresentados:

[...] Não sei o que é que eles têm medo de perder, mas deve ser uma coisa muito precária. Pena que você não está aqui para eu lhe mostrar meu conto [*In the Village*] e toda a correspondência que ele gerou – é fantástico [...]. Eles realmente querem o conto, mas eu me recuso a escrever ‘disse ele’ e ‘disse ela’ e ‘eram quatro horas da tarde de um dia muito quente de verão, 16 de agosto de 1917, Great Village, Nova Escócia, e meu pai chamava-se William Thomas Bishop’ só para fazer a vontade deles. Mas algumas das sugestões deles são boas, sim. Os lugares que eles escolhem para criticar normalmente são mesmo os mais criticáveis, só que as sugestões que me dão são infelizes [...]. Parece que eles acham que o leitor da *New Yorker* nunca deve parar para pensar nem por um segundo, porém precisa ser informado e tranquilizado o tempo todo, como se estivesse lendo um jornal – mas se a gente está tentando publicar alguma coisa lá, talvez não tenha o direito de reclamar (BISHOP, 1995 [1953], p. 261-262).

Embora Bishop se recuse a fazer os ajustes solicitados, o conto é publicado. Isso lhe causa preocupações, as quais compartilha com Lowell: “*Please tell me exactly what you think. At first I thought it was my best, but after they took it naturally I had serious doubts. However, they keep assuring me it is extremely ‘experimental’ for them*” (BISHOP, 2008 [1953], p. 149)<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Por favor, diga-me exatamente o que pensa. A princípio, achei que este fosse o meu melhor conto, mas, depois que eles o aceitaram muito tranquilamente, eu comeci a ter sérias dúvidas. No entanto, eles continuam afirmando que é extremamente ‘experimental’ para eles.

Não aceitando todas as sugestões feitas para *In the Village*, Bishop acaba acatando algumas delas, ou as discutindo com os editores, os quais buscam sempre a sua aprovação em relação a modificações a serem feitas no momento da edição. Muitas das sugestões dizem respeito a pontuação. Segundo Bishop, “they once put 23 commas in a long poem of mine – settled finally for 8 or 9” (BISHOP apud BIELLE, 2011 [1953], p. xliii)<sup>61</sup>.

Depois de alguns anos de contrato com a *The New Yorker*, Bishop começa a sentir-se insatisfeita, não somente por ter manifestado a vontade de escrever poemas mais autobiográficos – tipo de escrita que os editores costumam rejeitar –, mas porque percebe que há uma intenção, por parte da revista, de classificá-la como escritora sul-americana, o que se evidencia com os pedidos de inclusão dos locais que ambientam seus poemas.

Segundo Biele (2011), *Brazil, January 1, 1502* (1965) tem a inclusão da palavra *Brazil* por sugestão de White. A mesma sugestão, aplicada a *Song for the Rainy Season* (1965), é desconsiderada pela autora. Quanto a *The Armadillo*, a inclusão da palavra *Brazil* aparece na publicação da *The New Yorker* mas, no entanto, é abandonada nas edições subsequentes.

O descontentamento de Bishop faz com que ela, em dezembro de 1956, devolva um cheque e um contrato enviados pela *The New Yorker*, com a justificativa de ter recebido o prêmio da *Partisan Review* e, portanto, estaria em débito com essa revista, no que diz respeito ao envio de textos:

I’m also sending back the contract & check that came two days ago. I’m sure you’ll understand my reasons for doing this. Partisan Review gave me that fellowship for poetry, although I haven’t appeared in their pages for a good many years now. Naturally I feel that since they were so generous I am really obliged to send them some poems when I can. If I were more prolific, had a big ‘back-log’, etc., it would be different [...]. So I can’t count on having enough poems, of different sorts, in the next few months, for both places, and yet I certainly feel I should be represented in *PR*, if I can, by a poem or group of poems while I’m still enjoying the benefits of their fellowship. I’m sure you’ll see my position (BISHOP, 2011 [1956], p. 191)<sup>62</sup>.

Sobre a premiação da *Partisan Review* em março de 1956, com o recebimento da quantia de \$ 2.700, Bishop comenta com a doutora Anny Bauman ter sido “extremamente simpático da parte deles, pois há anos que não publico nada nessa revista” (BISHOP, 1994 [1956], p. 335).

<sup>61</sup> Uma vez, eles acrescentaram 23 vírgulas em um poema longo meu – ao fim, reduziram para 8 ou 9.

<sup>62</sup> Estou devolvendo o contrato e o cheque que recebi há dois dias. Estou certa de que você entenderá as minhas razões de estar fazendo isso. A *Partisan Review* concedeu a mim aquele prêmio de poesia, mesmo eu não aparecendo nas páginas deles nos últimos anos. Naturalmente sinto que, diante de tanta generosidade, fico obrigada a enviar alguns poemas para eles assim que puder. Se eu fosse mais prolífica e tivesse uma grande ‘reserva’, etc., tudo isso seria diferente [...]. Então não posso garantir que eu produza poemas o suficiente e de diferentes tipos para ambas as revistas nos próximos meses. Ainda sinto que devo ser representada na *PR*, se eu puder, por um poema ou grupo de poemas enquanto eu ainda me benefico da bolsa deles. Estou certa de que você entenderá a minha posição.

Embora, por vezes, opte por publicar em outras revistas, seus textos continuam a aparecer na *The New Yorker* mais esparsamente.

Diante da preferência de Bishop pela *Partisan Review*, White manifesta interesse em continuar com o contrato de primeira leitura, com a proposta de incluir uma cláusula que permita a Bishop o envio de poemas àquela revista, mesmo sem a primeira leitura da *The New Yorker*. White justifica o posicionamento dos editores em relação aos textos de Bishop:

You have for so long been so valued a poet of ours and we all of us so greatly admire your work that we can't bear at this point not to have you have the financial benefits of a first reading agreement and us not to have the first chance at any poems you may write after your obligation to the *Partisan Review* is fulfilled. If we have realized your dilemma earlier, we could, perhaps, have solved it sooner (WHITE, 2011 [1956], p. 192)<sup>63</sup>.

Neste momento, a *The New Yorker* ainda possui três poemas já aceitos e ainda não publicados: *Squatter's Children* (1965), *Sunday, 4 A. M.* (1965) e *The Armadillo* (1965). White informa que o hiato entre as publicações de poemas se deve ao fato de Bishop não produzir prolificamente. Um dia depois, Howard Moss envia outra carta, de modo a ratificar as palavras da colega White. Nessa oportunidade, evidencia o prazer de editar textos de Bishop:

For me, personally, not having your poems to look forward to is a rather dismal prospect, since publishing you is one of the really unalloyed joys of my job. Our enthusiasm for your work is no secret, and we would do almost anything within reason to be in a position to publish your poems (MOSS, 2011 [1956], p. 192-193)<sup>64</sup>.

Howard Moss inclui, nessa carta, o novo contrato já anunciado por White. Bishop, no entanto, demonstra pouco interesse, voltando a mencionar o seu compromisso com a *Partisan Review*. No ano seguinte, a autora não envia poemas para a *The New Yorker*. A publicação de seus textos torna-se cada vez mais infrequente nessa revista.

Em novembro de 1959, os editores novamente enviam um contrato que fica esquecido em uma gaveta. Quando cobrada, em junho de 1961, usa como justificativa para tal esquecimento o seu trânsito frequente entre o Rio de Janeiro e Petrópolis. Usa ainda essa oportunidade para recusar a assinatura daquele contrato:

This year [...] I have decided not to renew the agreement because I want to try some experimental poems and some other kind of prose, as well, neither at all in the line of

<sup>63</sup> Você tem sido uma estimada poeta nossa por muito tempo e nós todos admiramos tanto o seu trabalho que não podemos suportar a ideia de que você não tenha os benefícios financeiros de um contrato de primeira leitura e nós, de não ter a primeira oportunidade de ler os poemas que você venha a escrever depois de passada a sua obrigação com a *Partisan Review*. Se tivéssemos imaginado o seu dilema, talvez tivéssemos podido solucioná-lo antes.

<sup>64</sup> Para mim, pessoalmente, não ter que aguardar por seus poemas é uma perspectiva bastante sombria, uma vez que publicar seus textos é uma das maiores alegrias do meu trabalho. Nosso entusiasmo por seu trabalho não é segredo, de modo que faríamos quase qualquer coisa dentro de nossas possibilidades para poder publicar os seus poemas.

*The New Yorker*, so that it seems simpler just not to sign the agreement. This is far from meaning I don't intend to send things to the magazine [...]. It is just that, partly because of distance and mailing difficulties as well as my plans, it really seems easier, for me and for you, not to renew it for this time, at least (BISHOP, 2011 [1961], p. 239)<sup>65</sup>.

Nesse momento, Bishop tem interesse em dissociar a sua imagem da *The New Yorker*. Embora essa revista tenha cultivado uma boa reputação desde que foi criada, começa, naquele momento, a receber críticas, vindas particularmente de escritores que publicavam na *Partisan Review* (BIELE, 2011).

Já há algum tempo, Bishop vinha se incomodando com a morosidade em relação às publicações de seus poemas. O tempo de espera dura, geralmente, entre quatro a dez meses ou, em alguns casos, um tempo maior, como acontece com o poema *In the Waiting Room* (1976). Tendo esperado um ano para vê-lo publicado, escreve para Moss, informando que devolveria o cheque pago. Desse modo, ficaria livre para tentar publicá-lo em outra revista. Informa, também, que não pretende renovar o seu contrato, caso não haja a garantia de que os poemas sejam lançados em, no máximo, três meses (BIELE, 2011).

A busca de Bishop por promover uma dissociação entre o seu nome e o da *The New Yorker* resulta na escrita de poemas mais autobiográficos, que são mais tarde reunidos em 1976 no livro *Geography III*. A mudança de direcionamento de sua escrita não implica, no entanto, no rompimento com a revista. Ao contrário, tem o apreço desses editores durante toda a vida.

---

<sup>65</sup> Este ano [...] decidi não renovar o contrato porque eu quero tentar escrever alguns poemas experimentais e um outro tipo de prosa, não na linha da *The New Yorker*, então me parece mais simples não assinar o contrato. Isso não significa que eu não pretendo enviar textos para a revista [...]. Apenas tomei essa decisão por causa da distância, das dificuldades com os correios e, também, por causa de meus planos. Diante disso, parece realmente mais fácil, para mim e para você, não renová-lo pelo menos dessa vez.

## 5 O DOSSIÊ DE *THE ARMADILLO*

O dossiê de *The Armadillo* é composto por doze fôlios, dez deles escritos à mão e dois datilografados. Salientamos as dificuldades impostas pela caligrafia de Bishop, pois esta, além de ser de difícil decifração, encontra-se em um contexto de rasuras.

Esses manuscritos são originários da Universidade de Vassar, organizados e agrupados em conjuntos, na ordem que a autora os deixou, nos sendo útil tal classificação apenas por questão de localização dos originais. Por exemplo, algumas das páginas são provenientes de cadernos, estando ora misturadas a outros processos criativos, ora agrupadas separadamente, por figurarem como *notebooks*. Diante desses manuscritos dispersos, a primeira tarefa foi dar-lhes uma nova ordenação, já que a organização daquela universidade seguiu uma classificação que respeitou outros critérios que não o cronológico.

A ordenação cronológica, como parte da constituição do prototexto, tem por fim a viabilização do estudo de gênese. Os manuscritos, dispersos em diferentes pastas na Vassar College, foram reagrupados, já que entendemos que essas peças fazem parte de um mesmo processo criativo. Utilizamos, assim, documentos pertencentes a pastas distintas, classificadas pela Vassar como folder 57.13, 64.10, 67.6, 73.2 e 113.13.

### 5.1 DATAÇÃO

Os manuscritos de Bishop relativos a esse dossiê não foram datados pela autora. No entanto, buscamos nos aproximar, tanto quanto possível, do período da escrita do poema a partir de documentos periprototextuais.

Segundo Biasi (2010), além do prototexto organizado, há a opção de se utilizar outros documentos que podem ser autógrafos ou não, com o intuito de contribuir para a abordagem genética. Neste sentido, as cartas escritas por Bishop são valiosas, especialmente, no que diz respeito à datação, pois a autora costumava abordar, em sua correspondência, as temáticas que lhe chamavam atenção e que, mais adiante, acabariam sendo adaptadas para o formato de poemas. É, de certa forma, um modo que a escritora dispõe para ensaiar em prosa o conteúdo a ser, posteriormente, adotado em seus poemas.

Ainda para desvendar o tempo da criação, por vezes, o geneticista deve seguir por caminhos não lineares que o ajude a fazer a datação de um determinado processo criativo, assim como a tecer conjecturas a respeito do momento em que uma ideia passa a habitar a mente do

escritor, mesmo que fique, por anos, em estado latente. Segundo Anastácio (1999), Bishop costumava iniciar um poema e, depois de certo tempo, abandoná-lo. Essa lacuna entre as fases de escritura, podendo durar um longo período, acabava fazendo com que a autora desse um novo rumo a sua escrita.

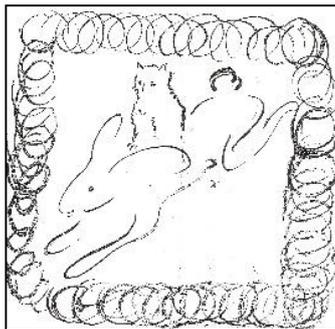
Durante as pesquisas no arquivo de Bishop, localizamos manuscritos que adotam a mesma temática de *The Armadillo*. Por terem sido escritos algum tempo antes desse prototexto e por serem configurados como criação análoga, recebem a classificação de “falsos inícios” (BIASI, 2010, p. 49). Quando comparado a esses falsos inícios, o prototexto de *The Armadillo* mostra a retomada de alguns dos elementos previamente trabalhados. Por isso, estes documentos podem ser incluídos no dossiê de estudos a critério do pesquisador, os quais devem ser entendidos como “[...] fases preliminares abortadas e que exploraram a mesma ideia de redação, com variações que podem evidentemente ser consideráveis a cada nova tentativa” (BIASI, 2010, p. 49).

Relacionado a esse prototexto, encontramos dois falsos inícios em fase redacional. No entanto, optamos por, como sugere Biasi (2010, p. 49), tratar esses materiais em sua “relativa independência”, sem deixar de dar notícia de sua existência e de discutir o seu conteúdo, bem como as suas datações, para que possamos divisar o tempo aproximado em que Bishop nutriu ideias relacionadas à criação de *The Armadillo*.

## 5.2 ANTECEDENTES DA GÊNESE

Dois dos animais que aparecem em *The Armadillo* fazem parte de um fragmento escrito por Bishop, intitulado *The Owl's Journey*: o coelho e a coruja. Esse fragmento tem como suporte um caderno no qual Bishop costumava anotar os seus sonhos e que remonta ao período que estudou na Vassar College, entre os anos de 1930 e 1934 (PAGE, 2014).

Muitos anos depois, em Saratoga Springs, Nova York, envia carta endereçada ao amigo Frankenberg, datada de 10 de novembro de 1950, na qual adiciona uma cópia datilografada de *The Owl's Journey* e um desenho de um coelho com uma coruja cravada nas costas. Estes animais, mais adiante, fariam parte do poema *The Armadillo*, enviado para publicação em 1957. O conjunto de manuscritos está localizado na pasta 64.10 da Vassar College. Nessa carta, Bishop inclui um desenho:



(BISHOP, [1949?], folder 64.10)

Segundo Anastácio (1999), um dos possíveis títulos de *The Armadillo* seria *From a Letter*, o que indicia que Bishop buscou, a princípio, fazer uma alusão em seu poema àquela carta enviada ao amigo Frankenberg, anos antes. Esse fato atesta, de certa forma, que os rascunhos datados da década de 30 seriam, de fato, um falso início para *The Armadillo*.

Já no Brasil, Bishop escreve um poema não publicado intitulado *St. John's Day*. Esses rascunhos, também anteriores a *The Armadillo*, foram possivelmente escritos entre 1955 e 1956, conforme datação fornecida pela edição mais recente dos poemas de Bishop, organizada por Giroux e Schwartz (2008). Esses manuscritos podem ser localizados na Vassar College, em pastas identificadas com os números 67.6 (os três primeiros) e 73.2 (o quarto); compõe-se, portanto, de quatro fólios, sendo que os três primeiros fazem parte do que Biasi chama de fase pré-redacional. No quarto fólio, encontramos um poema bem estruturado, característico da fase redacional.

Assim como *The Armadillo*, o poema *St. John's Day* é organizado em quartetos. Nele, Bishop inclui uma epígrafe com um dito popular que se refere à homenagem feita a São João no dia 24 de junho: “*If St. John only knew it was his day, / He would descend from heaven & be gay*” (BISHOP, 2008 [1955?], p. 238). Para corroborar esse dito, há uma constatação ao fim do poema de que, neste dia, o santo homenageado costuma dormir, enquanto todos celebram a sua festa:

But no prayer  
can Wake him. Is it cowardice?  
He sleeps, he always sleeps the solstice.  
If he didn't his party might be gayer (BISHOP, 2008 [1955?], p. 239).

Os elementos usados nestes poemas e presentes em *The Armadillo* já vinham sendo trabalhados em cartas, como era seu costume fazer. Em junho de 1955, escreve a Anny Bauman, fazendo um relato de como os brasileiros gostam de soltar balões nas festas de São João:

Fire balloons are supposed to be illegal but everyone sends them up anyway and we usually spend St. John's night and the nights before and after watching the balloons drifting right up the mountain towards the house – there seems to be a special draught:

Lota has a sprinkling system on the roof just because of them. & They are so pretty – one’s of two minds about them (BISHOP apud MILLIER, 1993 [1955], p. 275)<sup>66</sup>.

Não somente o elemento balão foi tema de suas cartas, mas, também, a catástrofe que ele pode causar quando se choca contra o solo. Não raro, esses balões caíam nas florestas, prejudicando a fauna e a flora. Soltar balões foi uma prática tradicional no Brasil, especialmente no período de São João, até o ano de 1998, quando foi sancionada a lei 9.605, que os tornou ilegais. Bishop menciona para a amiga o perigo desses balões, embora revele que não abre mão de apreciá-los.

Em maio de 1956, Bishop escreve para Marianne Moore a respeito dos animais que habitavam uma dessas matas, situada próximo à casa onde morou em Petrópolis, com Lota de Macedo Soares:

After all this time, I’ve just found out we have armadillos here – I see one crossing the road in the headlights at night, with his head and tail down – very lonely and glisteny. There’s also a kind of small owl that sits in the road at night – I had to get out and shoo one away from the front of the car last night. They have large eyes; when they fly off look exactly like pin-wheels – black and white (BISHOP apud MILLIER, 1993 [1956], p. 275)<sup>67</sup>.

A recorrência de temas nos diversos textos de Elizabeth Bishop, sejam eles em prosa ou em verso, parece estar relacionada com a busca por imagens mais precisas, o que contribui para construção de poemas descritivos que adotam a paisagem e seus elementos como imagens que preponderam em seus escritos poéticos.

### 5.3 FAC-SÍMILE, TRANSCRIÇÃO E DESCRIÇÃO DOS MANUSCRITOS

O dossiê de *The Armadillo* foi organizado na Vassar College nas pastas: 73.2, na qual encontramos oito rascunhos escritos à mão; 57.13, com um rascunho à mão e dois datiloscritos; e 113.13, com um único manuscrito datilografado.

Nessa seção, apresentamos o fac-símile, acompanhado por uma transcrição e uma descrição, além de informações a respeito da fase genética, da proveniência do manuscrito e de

<sup>66</sup> Balões juninos são ilegais, mas todos os soltam. Geralmente passamos a noite de São João e as noites anteriores e posteriores assistindo os balões flutuarem perto da montanha em direção à casa, e parece que há um projeto especial: Lota tem um sistema de aspersão no telhado por causa deles. São muito bonitos – uma entre duas pessoas prestam atenção a eles.

<sup>67</sup> Depois de todo esse tempo, eu descobri que temos tatus aqui – eu vi um atravessando a estrada iluminado pelos faróis à noite, com cabeça e rabo baixos – muito solitário e cintilante. Há também um tipo de coruja pequena que fica na estrada à noite – a noite passada eu tive que sair e espantar uma da frente do carro. Elas têm olhos grandes e quando voam, parecem cataventos preto e branco.

sua localização na biblioteca de origem. Apresentamos, ainda, a análise genética, na qual usamos trechos dos manuscritos para corroborar a construção de nosso pensamento. Tais fragmentos explorados são extraídos do fac-símile e são seguidos da respectiva transcrição.

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 1

Este manuscrito, autógrafo, foi identificado em nossa pesquisa como MS1. Escrito à mão, em caderno tipo brochura, apresenta a imagem geradora do poema, um ninho de coruja (*owl's nest*) e um tatu (*armadillo*), correspondente à sétima estrofe. Acima do trecho manuscrito relativo à criação de *The Armadillo*, Bishop inicia outro texto em prosa, o qual será mantido na versão fac-similar, a fim de preservarmos a identidade do manuscrito. Porém, esse jato de escritura não aparece na transcrição, já que não faz parte desse processo criativo.

O fragmento do poema está estruturado em uma estrofe, sem rasuras e sem título. Contém parte de uma seta, que se completa no fôlio seguinte, o que indica uma continuidade. Há um timbre da Vassar College Library, de cor preta, carimbado sobre o documento original, do qual somente podemos visualizar as bordas superior e direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 73.2

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 2

Identificado como MS2, este manuscrito autógrafo apresenta quatro estrofes, todas trabalhando a imagem de um filhote de coelho [*baby rabbit*], correspondente à nona estrofe do poema publicado. Escrito à mão, apresenta rasuras em todas as estrofes, com supressões e acréscimos; há diversas palavras ilegíveis, dois acréscimos à margem direita e um à esquerda. Há, ainda, uma seta apontada para a quarta estrofe, a qual foi iniciada na página anterior, indicando uma continuação. Carimbo da Vassar College Library, em preto, quase apagado, ficando aparentes apenas as bordas superior, inferior e direita. Não há título.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 73.2

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

### Descrição do manuscrito 3

O MS 3, autógrafo, foi escrito à mão, com o título *From a Letter*, o qual se encontra rasurado. Há três estrofes numeradas, sendo que a primeira já se apresenta em quarteto; a segunda apenas com um verso e, abaixo dele, quatro linhas em branco; a terceira com três versos, sendo que, logo após o terceiro verso, Bishop inicia a reescritura da terceira estrofe, com muitas supressões e vários acréscimos. Essa reescritura ocupa seis linhas, acrescidas à direita. Há carimbo da Vassar College Library, quase totalmente apagado.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 73.2

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 4

Documento autógrafo, escrito à mão e identificado como MS 4. Não há título. Faz uso da margem superior com um dos quartetos, aquele que, no publicado, aparece também no início do poema. Texto bastante rasurado, apresenta considerável número de palavras ilegíveis. Possivelmente, Bishop tenha iniciado a escrita desse fólio a partir da terceira estrofe, deixando espaço para elaborar melhor aspectos do poema nascente, com o qual ela não estava satisfeita. A margem das quatro últimas estrofes tem alinhamento diferente das duas primeiras, o que indica que estas tenham sido escritas *a posteriori*. O texto contém seis estrofes, sendo que a quinta é formada por apenas uma linha. Há carimbo da Vassar College Library posicionado no fim da página, à direita, em cor preta e quase totalmente apagado, estando aparentes somente as margens, exceto a inferior.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 73.2

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 5

Manuscrito autógrafo, escrito à mão, identificado como MS 5, apresenta três títulos, a saber: *Minor Tragedy*, *The Owl's Nest* e *From a Letter*, sendo que os dois primeiros se encontram rasurados. Apresenta cinco estrofes, sendo que a segunda se encontra bastante rasurada, a terceira com um verso rasurado e mais três linhas brancas, marcadas por travessões, os quais parecem ser uma marca usada para chamar a própria atenção para aquelas lacunas. Há números na margem esquerda de algumas das estrofes que servem para organizá-las, conforme o que a autora já imaginava ser a estrutura do poema final. Fólio muito rasurado, com diversas supressões, acréscimos e palavras ilegíveis. Marca do carimbo da Vassar College Library em preto, sem nitidez.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 73.2

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 6

Identificado como MS 6, este autógrafo encontra-se bastante rasurado. Escrito à mão, apresenta três estrofes, sendo que, entre a segunda e a terceira, há um espaço de quatro linhas no qual Bishop rabisca algumas palavras com a finalidade de serem substitutivas das segunda e terceira palavras do primeiro verso da terceira estrofe. Não há título. A segunda estrofe foi marcada com grandes colchetes, como que as isolando. As estrofes não seguem o formato de quarteto já estabelecido. Há carimbo da Vassar College Library ao fim da página, um pouco deslocado para a esquerda, cobrindo as duas últimas linhas, mas, no entanto, não impede a leitura, visto que este, como os carimbos nos outros fólios, encontram-se bastante apagados.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 73.2

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

### Descrição do manuscrito 7

Manuscrito autógrafo, escrito à mão, identificado como MS 7, apresenta seis estrofes, sendo que a terceira está limpa, apenas com linhas marcadas por travessões, a serem preenchidas posteriormente. Apresenta o título *Minor Catastrophe*, com marca de supressão. Há uma linha horizontal, que corta toda a página, entre as estrofes quatro e cinco. A primeira estrofe está ocupando a margem superior, dividindo o espaço com o título. Pouco rasurado, o documento apresenta apenas uma palavra ilegível. Há carimbo da Vassar College Library, em cor preta, quase que totalmente apagado.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 73.2

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 8

Documento autógrafo, escrito à mão, identificado como MS 8. Sem título, apresenta seis estrofes, sendo que a primeira ocupa a margem superior, e a última, a inferior. Há duas linhas traçadas pela escritora: a primeira, localizada na margem superior, é curta e separa os três primeiros versos dos dois subsequentes; a segunda atravessa todo o fólio, separando a primeira estrofe das demais. Acreditamos que Bishop tenha começado a escrita do poema a partir desta linha, e tenha usado a margem superior posteriormente, depois de já ter preenchido toda a página. Contém muitas rasuras, deslocamentos e acréscimos à margem esquerda. Apresenta carimbo da Vassar College Library, cor preta, quase que totalmente apagado.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 73.2

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 9

Documento autógrafo, escrito à mão, identificado como MS 9. Apresenta os títulos *The Owl's Nest* e, abaixo dele, *From a Letter*, este último rasurado. Os dois primeiros quartetos aparenta ser um bloco com nove versos no fac-símile; no entanto, na transcrição, separamos esses quartetos, e os acréscimos que ocupam a quinta linha foram inseridos nos espaços a partir dos quais surgiram, no primeiro verso da segunda estrofe. Há marcas do grampo que prendia este manuscrito a outros, provavelmente um conjunto de três páginas classificadas pela Vassar College como folder 57.13. Há também marcas feitas por Bishop, dois parênteses esquinados, com ângulos voltados para o interior da linha, posicionados entre as duas últimas estrofes. Há carimbo da Vassar College Library, cor preta, quase que totalmente apagado.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 57.13

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

#### 4.3.10.1 Descrição do manuscrito 10

Manuscrito autógrafo, identificado como MS 10. Escrito à mão, encontra-se bastante rasurado, com acréscimo de estrofe na margem superior com marca de supressão, exceto das palavras escritas na margem direita, que foram preservadas. Além dessa estrofe, o documento apresenta outras cinco. Na margem esquerda, há uma linha sinuosa separando o poema de uma inscrição alógrafa, uma lista de compras. Essas palavras não fazem parte desse processo de criação e apresentam caligrafia mais arredondada, distinta da de Bishop. Tais vocábulos, por não fazerem parte desse processo de criação, foram transcritos em cor vermelha. Bishop reaproveita essa folha de caderno para revisar o poema e, por vezes, quando precisa de mais espaço, rasura ou escreve por cima dessas palavras.

Há duas palavras, “*set*” e “*still*”, envoltas por um círculo entre as quarta e quinta estrofes. Possui carimbo da Vassar College Library, posicionado na margem inferior, de cor vermelha e muito apagado.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 57.13

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 11

Manuscrito autógrafo, datilografado, identificado como MS 11, possui adições, supressões e acréscimos à direita e à esquerda. Contém nome e endereço da autora na margem superior, à direita. Apresenta um título sublinhado, “*The Owl’s Nest*”. Dez das estrofes foram datilografadas. Apenas a última estrofe datilografada é reescrita à mão. Há uma marca de clipes na margem superior esquerda e um carimbo da Vassar College, em vermelho, posicionado à margem esquerda.

Estatuto genético: Passagem a limpo

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 57.13

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 12

Datiloscrito autógrafo identificado como MS 12. Recebe o título de *The Owl's Nest*, que é alterado para *The Armadillo*. Apresenta apenas um acréscimo à direita, à mão, posicionado entre as duas primeiras linhas da quinta estrofe, e um outro, indicativo do formato do tipo de fonte a ser usado na última estrofe, o itálico. Aliás, essa estrofe está toda sublinhada, certamente para indicar uma formatação diferenciada do restante do poema escrito, já que a máquina de escrever não dispunha do recurso que a autora necessitava, naquele momento. Há uma marca de cliques na margem superior esquerda e carimbo da Vassar College Library em cor vermelha.

Estatuto genético: Manuscrito entregue ao editor

Fase genética: Pré-editorial

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 113.13

#### 5.4 A ANÁLISE GENÉTICA DE *THE ARMADILLO*

Em *The Armadillo*, escrito e publicado no ano de 1957, Bishop adota um dos temas que lhe é caro, a presença de animais e de paisagens, desenvolvendo um poema descritivo cujos elementos são observados à distância (KALSTONE, 1989). Constrói, então, um cenário no qual o espectador ocupa um espaço menor. Desse modo, o leitor é quem deve inferir essa presença, já que o referido observador não recebe destaque no poema.

Nesse processo criativo, as imagens literárias são desenvolvidas de forma binária, o que Anastácio (1999) identifica como um dos principais eixos do pensamento de Bishop, o dialético. No poema, a beleza dos balões recebe destaque nas cinco primeiras estrofes, para, nas cinco finais, contar o drama vivido pelos animais da floresta.

O tatu torna-se o animal que ocupa lugar privilegiado, figurando, também, no título do poema. Além disso, são retratados um par de corujas e um filhote de coelho. Segundo Goldenshon (1992, p. 6, tradução nossa), Bishop usa uma linguagem “filtrada por uma sensibilidade estética de longo alcance que responde, primeiro, aos estímulos da paisagem, com destaque para a fauna e a flora”.

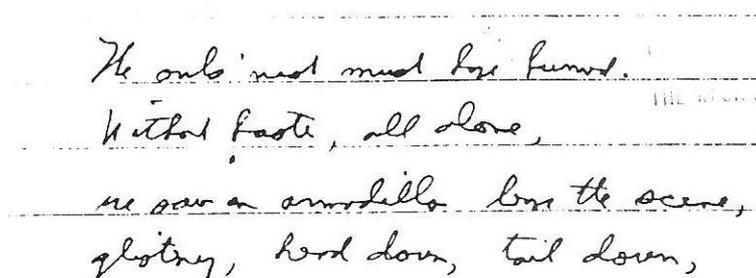
Novamente, observamos a prática recorrente no processo criativo da autora de usar em seus poemas temas já explorados em prosa. Costello (1991, p. 207) observa que elementos como o balão, o tatu, a coruja e o filhote de coelho já vinham aparecendo em suas cartas.

Quanto às imagens construídas, Bishop habilmente focaliza os diversos deslocamentos no espaço observado: o balão delineia uma trajetória até o céu, podendo até mesmo ser confundido com as estrelas; acabado o combustível, retorna ao solo em chamas, causando incêndio na floresta. Em consequência, um par de corujas abandona o seu ninho, o coelho foge, chamuscado pelo fogo, e o tatu, cabisbaixo, sai com a sua couraça salpicada de rosa.

Para realizar a análise genética proposta, utilizamos como referência a ordem das estrofes dada ao formato final do poema. Cabe ressaltar que o publicado não reflete a ordem de nascimento de cada estrofe; no entanto, sentimos a necessidade de situar cada fragmento em relação a seu vir-a-ser, dando visibilidade a uma das características do processo criativo de Bishop, o registro de um pensamento que nasce de forma não-linear. Torna-se possível, então, testemunhar um processo criativo que não segue a linearidade do publicado.

O dossiê genético desse poema é formado por doze fólios. Dez deles escritos à mão e dois datilografados. Para esta pesquisa, numeramos esses documentos de 1 a 12, sequência representativa de uma ordem cronológica. Interessa-nos observar nesse material o desenvolvimento de um processo criativo que se utiliza de imagens espaciais.

O primeiro jato de escritura compreende os fólhos 1 e 2, quando Bishop se ocupa com a imagem geradora do poema, que focaliza animais afetados pelas chamas. O balão ainda não aparece nesse primeiro jato, embora a autora tenha dedicado as seis primeiras estrofes da versão final à descrição do referido objeto. No primeiro fólho, há uma única estrofe que menciona o ninho das corujas e o tatu:



The owls' nest must have burned.  
 Without haste, all alone,  
 we saw an armadillo leave the scene,  
 glistening, head down, tail down,

The owls' nest must have burned  
 Without haste, all alone,  
 we saw an armadillo leave the scene,  
 glistening, head down, tail down, (BISHOP, [1955], folder 73.2, MS. 1)

Consideramos ser esta a imagem geradora, na qual observamos o movimento de um animal desterritorializado por um incidente promovido pela ação humana. Esse incidente altera o cenário da floresta, tornando-o impróprio para que seja habitado. Bishop habilmente focaliza os diversos deslocamentos delineados no espaço, dando destaque para o tatu.

Já o MS. 2 é usado para a escrita da nona estrofe do poema publicado. Bishop então revisa o mesmo trecho quatro vezes na mesma página, o que reflete a sua insistência em encontrar uma imagem mais precisa do que deseja representar. Em busca de trabalhar a imagem do coelho recém-nascido, a autora parece já ter uma ideia em torno da qual a estrofe deve se desenvolver; no entanto, ocupa-se em testar palavras, rimas e ritmo.

Embora esse manuscrito contenha muitas palavras ilegíveis, podemos observar a repetição dos mesmos vocábulos, que vão sendo ora acrescentados, ora suprimidos. Para escrever sobre o estado do coelho, cheio de cinzas, Bishop usa palavras que funcionam como sinonímia, como “*burning*” (queimando) e “*blazing*” (em chamas) para adjetivar os olhos do animal, ou uma adjetivação e quantificação dessas cinzas, como “*full of*” (cheio de), “*intangible [handful] blossom*” (intangível [punhado] florescer), “*intangible blossom*” (intangível florescer) ou apenas “*intangible*” (intangível). Em relação ao espaço gráfico, chamamos atenção para uma prática escritural de Bishop, a de manter lacunas para serem preenchidas *a posteriori*.

>>full of                      ashes, >> (BISHOP, [1955] folder 73.2, MS. 2).

No texto publicado, permanece a única opção rejeitada por Bishop, “*handful*” (punhado), ao lado da palavra “*intangible*” (intangível), esta última repetida em todas as reescrituras dessa estrofe nesse fólio. Todos esses adjetivos foram pensados como soluções possíveis para uma lacuna deixada antes da palavra *ashes* (cinzas), na primeira versão dessa estrofe.

A respeito da imagem representada, o corpo do animal, refletindo os estragos causados na floresta, alinha-se com o fato de a configuração espacial interferir nos processos de territorialização animal.

No MS. 3, o poema, ainda em sua forma incipiente, vai já assumindo contornos de sua forma final. Nele aparece, pela primeira vez, um título: “*From a Letter*”. Bishop escreve a primeira estrofe, que já nasce muito semelhante a seu formato publicado, seguida por outras duas. Cada estrofe recebe numeração de um a três.

Na segunda estrofe, há apenas um verso seguido por três linhas em branco. Essa prática aponta para uma escrita que não respeita a linearidade sugerida pela folha de caderno. Aponta, também, para a impossibilidade de sabermos em quais outros casos a escritora procedeu da mesma forma, deixando linhas para serem escritas mais adiante.

Nesse manuscrito, surge, pela primeira vez, jatos da terceira estrofe. Entram em cena os balões e as estrelas que, a princípio, seriam confundidos: “[*at least the bigger, lower ones*]”<sup>68</sup>. Então, Bishop suprime esse trecho e reserva o espaço à direita para que possa reescrever tal estrofe, alterando o elemento estrelas para planetas, nomeando-os: Vênus e Marte.

Parece haver, a princípio, a busca por uma harmonização ente os balões e o espaço celeste, com o acréscimo de “<*safe & up*>” (seguro & para cima). Embora apenas presente nesse manuscrito, a atmosfera de beleza e segurança dará o tom até a quinta estrofe do poema final, cuja semente já se manifesta no referido fólio, nas duas últimas linhas escritas. Com a inserção da palavra “*dangerous*” (perigoso), há a pretensão de se operar uma modificação no cenário até então apresentado. Bishop, a partir desse ponto, se põe a descrever o drama vivenciado pelos animais da floresta, porém os fatos são apresentados de forma impassível e há uma busca por afastar-se de quaisquer sentimentos de comiseração.

---

<sup>68</sup> Pelo menos os maiores e mais baixos.

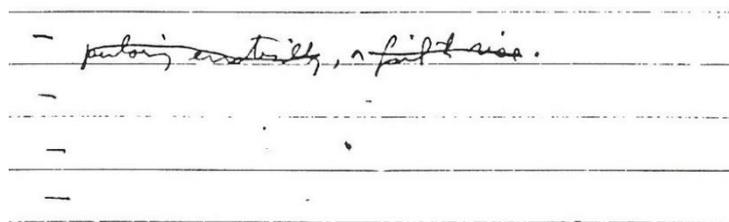
No manuscrito 4, Bishop reescreve a primeira e a segunda estrofe, revisando-as em seguida, em uma nova campanha de escritura. Este espaço de revisão tem o recuo da margem esquerda. Há o acréscimo de “*vague*” (vago), seguida por “*flash*” (reluzente), palavras que não permanecem no formato final, embora as concepções que esses vocábulos carregam sejam mantidas. “*Vague*” (vago), termo mais abstrato, se transforma em “*comes and goes*” (vem e vai) nos MS. 9, 11 e 12, delineando-se um movimento mais preciso daquele percurso. Há, então, a montagem de um cenário no qual a subida do balão, apreciada durante os festejos juninos, é também a anunciadora da destruição do habitat dos animais personagens do poema, já trabalhados por Bishop, nos MS 1, com a construção das imagens do ninho de corujas queimado e do tatu, que abandona aquele espaço; e no MS. 2, com a imagem do coelho chamuscado.

Além dessa revisão, Bishop segue com uma estrofe de apenas três linhas, a qual identificamos como a nona estrofe do poema, em sua forma final. Reescreve também a oitava estrofe, na qual insere, à margem esquerda, um indício da existência de sujeitos observadores “<<*we saw*>>” (nós vimos).

The owls' nest must have burned.  
 Without haste [all] <all> alone,  
 <<we saw<< [a glistening] an armadillo [left] <leaves> the scene,  
 glistening, head down, tail down (BISHOP, [1955], folder 73.2, MS. 4).

No MS. 5, aparecem dois títulos, lado a lado, suprimidos: “[*Minor Tragedy*]” e “[*The Owl's Nest*]”, logo substituídos por “<From a Letter>”. A respeito do título “[*Minor Tragedy*]”, destacamos a prática de Bishop de abordar temas que envolvem a dor de forma impassível. Segundo Brandão (2013), os poemas descritivos de Bishop buscam retratar um mundo prévio à sua própria existência. À essa tendência, relaciona-se a supressão da presença daqueles observadores, marcada no MS. 4. Seres humanos reaparecem apenas no MS 6, na construção de uma imagem que apresenta esses possíveis observadores como vítimas da catástrofe causada pelo balão junino, representados pelo pronome oblíquo “*us*”.

Novamente, as estrofes estão numeradas, exceto a segunda, seguida por outra com apenas um verso escrito. Abaixo dele, há três linhas em branco.



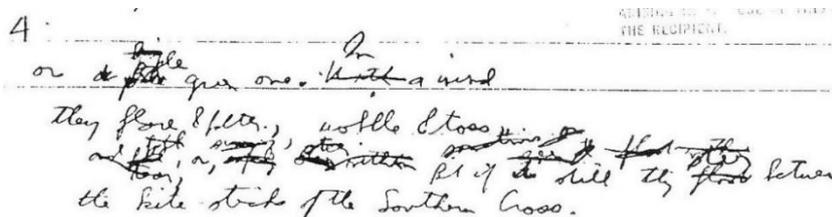
- [pulsing entirely, fail to rise]

(BISHOP, 1955, folder 73.2, MS. 5).

O verso “[*pulsing entirely, fail to rise*]”<sup>69</sup>, suprimido, se alinha a uma tentativa de caracterizar o balão junino que, em seu momento de maior esplendor, pulsava mais (*pulsing entirely*), sendo até mesmo confundido com os planetas Marte e Vênus; entretanto, em certo momento, ao esgotar as suas possibilidades de manter-se no ar, o balão começa a perder a sua potência (*fail to rise*).

A rejeição desse verso parece estar relacionada com a busca por uma textualidade que, embora carregue a marca da precisão, busca meios de apresentar ao leitor uma descrição mais oblíqua, mais sutil, mais reticente, o que caracteriza a escrita literária, especialmente a dessa autora.

Ainda no MS. 5, aparece a semente da quarta estrofe, precedida pelo número 4, indicativo da ordenação dada pela escritora para o formato final de seu poema, em relação ao qual sofre poucos ajustes. Ainda relacionando o balão chamejante aos corpos celestes, Bishop cria textualmente a situação de um dia sem vento, o que faria com que o balão permanecesse no céu, ocupando um espaço localizado no centro da Constelação do Cruzeiro do Sul.



4.

or [a pale] <X pale> green one. [With] <In> a wind

they flare & falter, wobble & toss;

[and tear] <X>, a <X X X> [stir within] <sometimes>. But if it's <X X X X> still they glare\* between

the kite sticks of the Southern Cross (BISHOP, 1955, folder 73.2 MS. 5).

<sup>69</sup> Pulsando inteiramente, falha em sua subida.

Além da criação da estrofe acima, são revisadas nesse manuscrito as estrofes primeira, segunda e terceira, com poucos movimentos de gênese.

No MS. 6, Bishop faz revisão das segunda e terceira estrofes, além de desenvolver a quinta. Nessa fase da escritura, ela não tem a preocupação de preservar os quartetos, mas em testar palavras, a fim de encontrar o melhor ritmo para o poema. Na primeira estrofe, acrescenta a palavra “*minor*” para caracterizar o santo homenageado, que tem boa reputação naquele lugar, que ela qualifica como distante: “*well thought-of in these <distant> parts*”<sup>70</sup>.

- pulsing white\*  
 in honor of a <minor\*> saint, [or saints,] <or saints,>  
 2 well thought-of in these <distant> parts (BISHOP, 1955, folder 73.2, MS. 6).

O sintagma usado para retratar o espaço brasileiro, “*in these <distant> parts*”, embora a autora viva nesse país há cinco anos, revela não somente a focalização de um público leitor específico, o americano, mas que o sentimento de posse relacionado ao território material pode estar dissociado de outros níveis da territorialização, como dos simbólico, econômico e emocional. Não raro, Bishop utiliza, em seus textos, sejam eles ficcionais ou não, marcas que identificam um leitor situado no contexto de seu país de origem, como é o caso do fragmento em questão.

Esses vestígios apontam para uma experiência territorial efetivada em vários níveis. O fato de Bishop escolher o Brasil como território material e adotar os Estados Unidos como território simbólico, econômico e afetivo, parece ser o resultado de uma fuga dos locais onde a intelectualidade ou a vida urbana se constituem. Opta então por viver em um espaço e voltar a sua escrita para outro.

Torna-se oportuno mencionar que Bishop nunca falou o português durante o tempo que morou no Brasil. Em 1966, quando perguntada em entrevista sobre a sua relação com a língua portuguesa, ela afirma: “Eu não tenho o costume de ler em português – apenas jornais e alguns livros. Depois de todos esses anos, sou como um cachorro. Compreendo tudo o que me dizem, mas não me comunico muito bem” (BISHOP, 2013 [1966], p. 43).

<sup>70</sup> Com boa reputação nesse lugar distante.

Ainda nesse fragmento, Bishop acrescenta informações acerca do funcionamento dos balões, que podem fazer uso de combustível: “*pulsing at fuel, (Some don’t use at all)*”<sup>71</sup>, detalhe que não mais aparece nos manuscritos seguintes.

Há, ainda, a remissão ao tempo, no verso “*on rain X, like hearts*”<sup>72</sup>. Acreditamos que a intenção de incluir o cenário de um dia chuvoso seja uma remissão a um dia de São João no qual Bishop escreve uma carta à sua médica, Anny Bauman, datada de 24 de junho de 1955: “*This is Saint John’s Day [...]. It is pouring rain which is too bad because it’s a day for fireworks and bonfires, etc. – but very good, really, because there may not be so many forest fires and accidents*” (BISHOP apud COSTELLO, 1991 [1955], p. 76)<sup>73</sup>.

No mesmo ano, em agosto, Bishop envia nova carta a Bauman, desta vez descrevendo os resultados da devastação do fogo causado pelos balões: “*Now all our scenery, all the mountains, are burned black with what trees survived all singed pale yellow, or white – it looks exactly like the negative of a photograph, awful, but beautiful, in a way*” (BISHOP apud COSTELLO, 1991 [1955], p. 76)<sup>74</sup>.

O novo cenário influencia a construção da imagem da sexta estrofe, cuja escrita é iniciada nesse manuscrito, surgida em meio a frases que compõem a quinta estrofe. A descida do balão, provocada por um vento vindo do alto de uma montanha, “*<or else a down-draught form the peak>*”<sup>75</sup>, figura como o início de um desfecho em que o artefato retorna ao solo. Esse verso, “*& quickly [come] <start> down, after us*”<sup>76</sup> é posteriormente abandonado e, assim, Bishop inclui como vítimas da catástrofe apenas seres do reino animal.

Quanto à ideia apresentada, entendemos que se relaciona com o estilo de Bishop de organizar o seu pensamento. Por vezes, o jogo dialético prevalece, como é o caso do referido poema. É como se, depois de apreciar a subida para prestar homenagem ao santo, do qual não se menciona o nome, o balão retornasse e viesse atrás de nós ou dos animais da floresta para uma prestação de contas.

Segundo Anastácio (1999), a dialética é um dos eixos usados pela autora para a construção de seus poemas, explicando que esse tipo de pensamento é “[...] aquele que lida com

<sup>71</sup> Pulsando com combustível, (alguns não usam).

<sup>72</sup> Na chuva, como corações.

<sup>73</sup> Este é o dia de São João [...]. Está chovendo, o que é muito ruim porque este é um dia para se soltar balões juninos e fogos de artifício, etc. – mas, por outro lado, é bom porque, assim, pode não haver tantos incêndios e acidentes nas florestas.

<sup>74</sup> Agora todo o nosso cenário, todas as montanhas estão queimadas, pintadas de preto com o que restou de algumas árvores tudo chamuscado de um amarelo descorado, ou de branco – está parecendo exatamente um negativo de uma fotografia. Medonho mas, de certo modo, bonito.

<sup>75</sup> Ou mesmo uma corrente de ar vinda de um pico.

<sup>76</sup> & rapidamente [vem] <começa> para baixo, atrás de nós.

a arte de argumentar, discutir ou raciocinar; uma lógica argumentativa ou um sistema de raciocínio utilizado na investigação da verdade, onde Bishop parece exercer o papel de ‘advogado do diabo’ do próprio texto” (ANASTÁCIO, 1999, p. 116).

O poema é construído, desse modo, em torno de jogos de oposição entre o espaço natural e o técnico, este último, representado no poema pelo balão, que traz consequências para o que Santos (2002 [1996], p. 38) denomina tecnoestrutura. Segundo esse autor, a tecnoestrutura é o “resultado das inter-relações essenciais do sistema de objetos técnicos com as estruturas sociais e as estruturas ecológicas”. No poema, o resultado dessa interação é representado pelo incêndio na floresta, causado pela queda do balão. Nesse sentido, podemos dizer que o espaço é que redefine a utilização ou a existência desses objetos. O balão junino, objeto técnico que serviu, por algum tempo, como meio de entretenimento, acabou sendo considerado um objeto proibido, por oferecer perigo não somente a animais e a florestas, mas também ao próprio ser humano.

No MS. 6, Bishop inicia a escrita da quinta estrofe. Podemos observar acréscimos e supressões, movimentos que indiciam uma testagem de palavras, além da repetição de vocábulos como no verso “& [*steadily steadily*] *dwindle, dwindle steadily <solemnly,>*”<sup>77</sup>. Há o acréscimo da palavra “solenemente,” como uma alusão à homenagem ao santo, como se o balão, no momento que retorna ao solo, estivesse ainda lhe prestando reverência.

No MS. 7, Bishop reescreve as estrofes que ela já havia, de algum modo, testado nos manuscritos um, dois e três. Entre as segunda e terceira estrofes, há um espaço em branco, marcado por travessões, como se ali a escritora quisesse incluir mais um quarteto, o qual nunca seria escrito. Abaixo da terceira estrofe, com recuo da margem esquerda, reescreve as outras duas estrofes já trabalhadas: a oitava e a nona.

Nesse fólio, o título volta a ser “[*Minor Catastrophe*]”. Quanto ao santo, caracterizado no MS. 6 como “*minor*”, aqui aparece adjetivado com a palavra “*some*”; continua, desse modo, usando um termo que minimiza a importância do santo, já que não lhe é dado um nome. Nesse sentido, Bishop traz para o poema a ironia que é própria de seus textos.

Poderíamos, então, ler esse fragmento como indicativo de que a insignificância do santo em face da catástrofe ocorrida por motivo de sua homenagem é, nessa etapa da escritura, transferida para o título “[*Minor Catastrophe*]”; opera-se, assim, uma inversão do peso que se esperaria que fosse dado a cada situação. No última versão do poema, embora o verso “*still honored in these parts*”<sup>78</sup> arrefeça, de alguma forma, o sentido da menor importância dada ao santo em todo o prototexto, ele ainda não recebe o lugar de destaque dado pela cultura brasileira.

<sup>77</sup> (& [firme firme] diminuindo, diminuindo com firmeza <solene,>).

<sup>78</sup> Ainda homenageado nessas partes.

Em poema não publicado, que foi classificado nesta pesquisa como um falso início de *The Armadillo*, intitulado *St. John's Day*, Bishop inclui a epígrafe: “*If St. John only knew it was his day / He would descend from heaven & be gay*”<sup>79</sup>. Com esse dito antigo, chama atenção para o que seria a atitude do santo a respeito desse dia, o que é reforçado pela última estrofe: “*But no, no prayer / can wake him. Is it cowardice? / He sleeps, he always sleeps away the solstice. If he didn't his party might be gayer*”<sup>80</sup>.

No MS. 8, podemos observar que Bishop reescreve na margem superior algumas estrofes, como a quarta, com apenas dois versos e separada da anterior por uma linha traçada pela escritora; e a quinta, com três versos. Traça, novamente, uma linha abaixo dessas estrofes, parecendo querer isolá-las e, assim, reiniciar uma nova fase de escritura.

Desenvolve, então, as sexta, sétima – com primeiro jato de escritura nesse manuscrito –, oitava e nona estrofes. Nesse manuscrito, sinalizamos o uso de palavras que apontam para a fragilidade dos animais representados “[*little*] *owls*” (pequenas corujas) e “<*baby [tiny]*> *rabbit*” (<bebê [minúsculo] coelho>), as quais desaparecem nos manuscritos seguintes.

Na sexta estrofe, Bishop descreve a descida do balão, comparando-o a um “*egg of fire*” (ovo de fogo). O primeiro verso “*Last night a big one fell*”<sup>81</sup> reaparece no MS. 9 com o acréscimo de “<*another*>” (outro) em substituição ao artigo definido, o que indicia a frequência de acidentes causados por balões no período de São João. Possivelmente, Bishop estaria usando a sua própria casa, em Petrópolis, como referência do local da queda do balão: “*against the cliff behind the house*”<sup>82</sup>.

Essa inferência tem respaldo em nossas observações do projeto poético de Bishop, no qual há uma tendência de usar a própria realidade como ponto de partida para a criação literária. No entanto, no universo literário, prevalece a verdade artística, pois, no processo de representação, as imagens do mundo real vão sendo permeadas pela própria imaginação da autora. É a imaginação que funciona como um dispositivo que movimenta a criação (HISSA, 2006).

Portanto, podemos afirmar que o estado imaginativo funciona como um reflexo da disponibilidade de imagens provindas do mundo real, as quais podem se potencializar, tornando-se mais complexas. Diante disso, o referente passa a depender da capacidade imaginativa do sujeito para que possa ser representado artisticamente. Segundo Hissa (2006):

<sup>79</sup> Se São João soubesse que este era o seu dia / Ele desceria do céu & ficaria contente.

<sup>80</sup> Mas nenhuma, nenhuma oração / pode acordá-lo. É covardia? / Ele dorme, ele sempre dorme por todo solstício. Se ele não dormisse, sua festa seria mais alegre.

<sup>81</sup> Na noite passada, um grande caiu.

<sup>82</sup> Em direção ao penhasco atrás da casa.

Pensa-se que as imagens decorrem do mundo físico, corpóreo, essencialmente visual. Mas elas não são apenas isso. As imagens e a visão são processadas por todos os sentidos, incluindo o tato, a audição, o olfato e o paladar. São organizadas também com base em experiências (coletivas e individuais) acumuladas. A visão, assim, solicita experiências que se encontrem além do mundo visual e além do mundo físico. O olhar físico, por si só, não garante a visão no sentido aqui empregado. Não se está referindo à visão física, ótica, mecânica. Pode-se olhar e não ver. A visão, assim, é resultado do processo de sensibilidades que ultrapassam o ‘olhar físico’ e solicitam um ‘olhar interior’ (HISSA, 2006, p. 117).

Para que o objeto seja conhecido, o sujeito mobiliza suas estruturas mental e sensorial, que são tocadas pelos estímulos do mundo exterior. Desse modo, podemos dizer que o conhecimento sofre interferências das disposições internas do indivíduo, mas também, da expressão que assume no momento da representação. A imaginação, associada à criatividade, é uma forma de reordenar o mundo.

A respeito do processo criativo de Bishop, notamos que há um trânsito entre o real e o literário, o que nos conduziu a buscar em textos mais referenciais, como em suas cartas, algumas das imagens geradoras de seu poema.

Novamente buscando na vida de Bishop fatos que vazam para o território ficcional a fim lhe servirem como solução estética, observamos que na sétima estrofe há a descrição de corujas saindo de cena em rodopios, movimento no qual as cores desses animais se destacam, o preto e o branco. Tal imagem pode ser relacionada com um impulso da autora de traçar, tanto para si própria como para as suas personas poéticas, diversas linhas de fuga. Segundo Deleuze e Guatarri (2014 [1980]), essas linhas atravessam as territorialidades e “dão prova da presença, nelas, de movimentos de desterritorialização e reterritorialização.” Esses movimentos, característicos tanto da vida como da obra, dizem respeito à própria existência.

Os poemas de Bishop tendem a abordar questões relacionadas ao humano, mesmo quando usa a figuras de animais como personas poéticas. Essas questões partem, muitas vezes, de um contexto particular, geralmente relacionado às próprias experiências, para serem revisadas de modo a atingir um tom mais universal. Em sua vida, experimentou os processos de desterritorialização desde cedo, com a perda dos pais, o que a obrigou a buscar estratégias para se reterritorializar.

Em entrevista, comenta sobre esse trânsito pela casa de parentes, o que fez com que se sentisse sempre como uma visita nesses locais:

Meu pai morreu, minha mãe enlouqueceu quando eu tinha quatro ou cinco anos. Meus parentes, acho que sentiram tanta pena dessa criança, que todos tentaram dar o melhor de si. E acho que conseguiram. Morei com meus avós da Nova Escócia. Depois com os de Worcester, Massachusetts, por pouco tempo, e fiquei muito doente. Isso quando eu tinha seis ou sete anos. Depois morei com uma irmã mais velha de minha mãe em

Boston. Costumava ir para a Nova Escócia passar o verão. Quando eu tinha doze ou treze anos, estava madura o suficiente para ir para o acampamento de verão de Wellfleet, até que fui para o colégio interno quando tinha quinze ou dezesseis anos. Minha tia se dedicou a mim e era maravilhosa. Ela era casada e não tinha filhos. Mas meu relacionamento com meus parentes – eu sempre fui uma espécie de visita e acho que sempre me senti assim (BISHOP apud SPIRES, 2013 [1978], p. 155).

Como o seu processo de reterritorialização material era sempre revivido – com uma territorialização mais duradoura no Brasil, quando residiu com Lota de Macedo Soares por aproximadamente vinte anos –, Bishop acostumou-se a traçar rotas de fuga, fazendo não somente da itinerância o seu porto seguro, mas aprendendo a direcionar a sua reterritorialização para a esfera literária. Quando perguntada em entrevista por Alexandra Johnson (2013 [1978], p. 129) se o livro *Geography III* (1976) seria uma “busca por uma definição de ‘lar’”, Bishop responde:

O curioso é que muitos poemas desse livro foram escritos quando decidi me mudar do Brasil, onde vivi por muito tempo. Isso pode ter colaborado para essa impressão. Nunca me senti uma exilada, mas também nunca me senti exatamente em casa. Creio que essa é uma boa descrição daquilo que um poeta sente como sua casa. É o que ele carrega dentro de si (BISHOP, 2013 [1978], p. 129).

Essa concepção de lar é transferida para os animais retratados no poema, quando eles têm que, de alguma forma, se apoiar no próprio corpo, fazendo da expressão um meio de reinventar-se. Para Deleuze e Guatarri (2014 [1980]), o meio no qual o animal vive está sempre a ser confrontado pelo meio externo, situação que faz desencadear dois tipos de linhas de fuga: a primeira, gerada pela incursão do animal no meio exterior, garante o seu retorno ao seu meio associado; a segunda, a que relacionamos ao incêndio causado pelo balão, “[...] aparece quando o meio se acha transtornado sob os impactos do exterior, e o animal deve abandoná-lo para associar a si novas porções de exterioridade, apoiando-se nos meios interiores como frágeis muletas” (DELEUZE; GUATARRI, 2014 [1980], p. 91).

No poema, o animal que encontra meios para reinventar-se, expressando revolta, é o tatu. Com sua armadura protetora, sofre, em menor escala, as consequências da catástrofe. Mesmo que sua couraça tenha ficado cintilante e manchada de rosa, ele encontra forças para, de alguma forma, se expressar. Sua reação, escrita nos dois últimos fólios desse dossiê, é transformar seu corpo em um punho cerrado, voltado contra o céu. A última estrofe é, então, desenvolvida de modo a soar como um protesto, como se o próprio mundo animal manifestasse indignação em relação àquela catástrofe:

Too pretty, dream-like mimicry!  
O[h,] falling fire and piercing [d]<c>ry <Italics>  
and panic, and [the] <a> weak mailed fist  
clenched ignorant against the sky (BISHOP, 1956, folder 113,13, MS. 12).

Grafada com destaque, essa estrofe descreve um tatu que usa o próprio corpo como o espaço de protesto, tendo como possíveis antagonistas o balão, o céu ou o próprio São João. Fazendo um paralelo com o pensamento de Deleuze e Guatarri (1997 [1980]), podemos afirmar que a reação do tatu deve estar associada a um ato de criação ou à reinvenção de si próprio. Tendo sido expulso do seu território, esse animal precisou traçar uma linha de fuga a fim de se desterritorializar e, assim, encontrar um novo lar. Desse modo, podemos dizer que,

[...] de uma maneira ou de outra, o animal é mais aquele que foge do que aquele que ataca, mas suas fugas são igualmente conquistas, criações. As territorialidades são, pois, atravessadas, de um lado a outro, por linhas de fuga que dão prova da presença, nelas, de movimentos de desterritorialização e reterritorialização (DELEUZE; GUATARRI, 2014 [1980], p. 91).

Nessa mesma direção, podemos ainda afirmar, com Deleuze e Guatarri (2014 [1980], p. 91), que a reação do tatu seria um indício territorial pois, “[...] quando o meio se acha transtornado sob os impactos do exterior, e o animal deve abandoná-lo para associar a si novas porções de exterioridade, acaba apoiando-se, desta vez, nos meios interiores como frágeis muletas”.

A atitude do tatu pode ser lida, ainda, como uma expressão que funciona, também, como uma forma de arte:

O artista, primeiro homem que erige um marco ou faz uma marca... A propriedade, de grupo ou individual. Decorre disso, mesmo que seja para a guerra e a opressão. A propriedade é primeiro artística, porque a arte é primeiramente *cartaz, placa* [...]. Os peixes de recifes de coral são cartazes. O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser. Não no sentido em que essas qualidades pertenceriam a um sujeito, mas no sentido em que elas desenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as reproduz. Essas qualidades são assinaturas, mas a assinatura, o nome próprio, não é a marca construída de um sujeito, é a marca constituinte de um domínio, de uma morada (DELEUZE; GUATARRI, 2012 [1997], p. 129-30, grifos dos autores).

No MS. 9, Bishop reescreve as primeira, segunda, terceira, quarta e sexta estrofes. Quanto à topografia da página, não deixa espaço para a escrita da quinta estrofe, mas faz indicação desse local com dois parênteses esquinados, cada um apontando para o espaço no qual haveria de estar a referida estrofe. Ao lado dos parênteses esquinados, à direita, há uma interrogação, possivelmente indicativa da dúvida quanto ao preenchimento daquele espaço. São considerados, nessa fase de escritura, os títulos “*The Owl’s Nest*” e “[*From a Letter*]”.

No MS. 10, Bishop redige as estrofes sete, oito, nove, e revisa a quinta estrofe nas margens superior (totalmente rasurada) e inferior. Ainda na margem superior, usa o canto direito para testar algumas palavras. Sobre a criação de seus poemas, afirma: “[...] alguns



direita, acrescenta o adjetivo “*piercing*” (pungente). O poema é, então, reescrito com as novas palavras. No restante do texto, pequenas alterações são feitas, configurando-se a estrofe cinco como a mais rasurada.

Quanto ao último fólio, o MS. 12, o identificamos como um texto passado a limpo a ser enviado aos editores. Pertence à fase pré-editorial pois, segundo Biasi (2010), quando atinge esse estado, o texto ainda está passível de alterações, embora se encontre no momento de deixar “[...] progressivamente o espaço do manuscrito, onde tudo ainda é – de direito – possível, para entrar em uma nova dimensão, na qual a intervenção do autor vai tornar-se (salvo caso excepcional) cada vez mais pontual” (BIASI, 2010, p. 59).

Visualizamos, assim, um manuscrito mais limpo, com apenas uma substituição, sem a eliminação do termo a ser substituído. A confirmação da rasura não se dá no espaço do manuscrito, mas na correspondência com a *The New Yorker*, revista na qual costumava publicar seus poemas inéditos.

## 5.5 A PUBLICAÇÃO E A CIRCULAÇÃO DE *THE ARMADILLO*

No que diz respeito à publicação, *The Armadillo* surge primeiro editado na revista *New Yorker*, em 22 de junho de 1957. Em novembro de 1965, o poema é publicado no livro *Questions of Travel*, pela editora Farrar, Strauss e Giroux.

Para contarmos a história que envolve a sua primeira edição, acessamos a correspondência de Bishop com os editores da *The New Yorker*. No que concerne à circulação e à recepção, optamos por privilegiar os momentos em que as histórias dos poemas *The Armadillo*, de Bishop, e *Skunk Hour*, de Lowell, convergiram. Essa escolha se justifica porque esses dois poemas estão, de certa forma, relacionados, o que faz com que cada um dos poetas dedique ao outro esses textos. Além disso, Lowell pode ser considerado um grande divulgador não somente deste poema, mas de toda a obra de Bishop.

Destacamos, assim, os papéis de Robert Lowell, quem contribui, de certa forma, para a divulgação de *The Armadillo* no meio literário (seja através da leitura pública ou em sala de aula) e a *The New Yorker* que, na condição de revista semanal e de ampla circulação, é o meio através do qual o poema se faz conhecer.

### 5.5.1 A edição de *The Armadillo* pela revista *The New Yorker*

Quanto à publicação do poema *The Armadillo* na revista *New Yorker*, Bishop envia para o editor Howard Moss o MS. 12 em 15 de agosto de 1956, demonstrando certa reserva em seu modo de apresentá-lo:

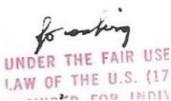
Here is a Nature Note [The Armadillo]. Since I realize you really don't want to run a Brazilian column, I won't be surprised if you feel you can't use it. Send it back and I'll save it for a Brazilian group I'm working on (BISHOP, 2011 [1956], p. 180)<sup>83</sup>.

O poema é publicado quase um ano depois, no período de São João. Moss, tendo respondido a Bishop em 24 de agosto de 1956, demonstra interesse pelo poema, sem deixar de sugerir a inclusão de informações que o situem em um tempo e um espaço específicos:

We love THE ARMADILLO, which is charming and much more. We would like, if you don't mind, to put 'Brazil' in parentheses under the title to place the poem, and a word from you about what 'time of year' these fire-balloons are used would help us run it at the right time to go with the suggested sub-title. Many thanks for THE ARMADILLO, and we are anxious, as always, to see others (MOSS, 2011 [1956], p. 180)<sup>84</sup>.

Bishop prontamente fornece as informações solicitadas. Nesse momento, observamos uma ampliação do seu atelier de escritura, com o transbordamento do espaço dos manuscritos para as cartas, pois é na correspondência que confirmamos a supressão de um vocábulo não rasurado. Desse modo, a palavra “<*forsaking*>” (abandonando) aparece como única adição à mão em um manuscrito datilografado, à margem direita, para servir de termo substitutivo para “*escaping*”.

receding, dwindling, solemnly  
and steadily escaping us,  
or in the down-draught from a peak  
suddenly turning dangerous.



(BISHOP, 1956, folder 113.13, MS. 12).

Ao enviar carta ao editor Howard Moss, Bishop reforça uma anotação, já incluída no MS. 12, de que se escreva a última estrofe em itálico. Em 3 de setembro de 1956, envia carta ao editor, incluindo as informações solicitadas:

<sup>83</sup> Envio aqui uma nota sobre a natureza [*The Armadillo*]. Como percebo que você não quer lançar uma coluna brasileira, eu não ficarei surpresa se você sentir que não pode usar esse poema. Envie-o de volta e eu vou guardá-lo para um grupo de poemas brasileiros no qual estou trabalhando.

<sup>84</sup> Amamos THE ARMADILLO, que é charmoso e muito mais. Gostaríamos, se você não se importar, de colocar a palavra 'Brazil' em parênteses abaixo do título para situar o poema, e algumas palavras suas sobre que 'momento do ano' esses balões juninos são usados para nos ajudar a lançá-lo no momento certo com o subtítulo sugerido. Muito obrigado por THE ARMADILLO e estamos ansiosos, como sempre, para ler outros poemas.

I'm glad you liked *The Armadillo*. I wish I wrote prophetic poems sometimes instead of the recollected kind – the fire-balloons start appearing in June. They are used mostly to celebrate St. John's day – that's either June 14th or 15th – the biggest holiday here. I think they are also used for another saint sometime in August – anyway, one sees them frequently in the month of June, and occasionally in July and August. I think that perhaps the last stanza would look better italicized; what do you think? If it is, perhaps I could leave off the final exclamation point. I also think that 'escaping' in the fifth stanza would be better exchanged for 'forsaking'. I trust that's my final tinkering (BISHOP, 2011 [1956], p. 181)<sup>85</sup>.

Bishop, não obtendo resposta, entra em contato com a Katharine White em 18 de setembro de 1956, para sondar a respeito do recebimento da carta enviada a Moss. Três dias depois, Moss responde, ocasião em que envia o pagamento, além de uma prova tipográfica do poema. Nesse momento, o editor ainda sugere alterações a serem feitas e inclui pedidos de esclarecimentos, a fim de que ele possa discernir acerca da pontuação empregada.

Here's the proof of THE ARMADILLO, and your check. We've had a change of mind about the title. We think it looks better if Brazil is put into the title after a dash – rather than the sub-title I first suggested. We also think putting the last stanza into italics is a good idea, and if you still think so, we'll have it set up that way before it comes out. I think all the other suggestions are clear, except I'm not sure about the commas in the last line of stanza 3. It depends, I think, on whether you mean Mars to be going down, as well as Venus, or whether you're simply qualifying Venus, then refer to Mars with no qualification, and then go on to the pale green one. I hope that makes sense, but please do what you want with the punctuation. I think the line is clearer with commas if you're referring to three separate things, each with or without its own qualifiers. We hope, as always, that there will be more poems coming soon, and thanks again for this one (HOWARD, 2011 [1956], p. 182)<sup>86</sup>.

Acatando naquele momento a sugestão de Moss, Bishop aceita que seja incluída no título a palavra *Brazil*, antecedida por um hífen. A identificação do cenário do poema somente aparece na publicação da *The New Yorker*. Quando o poema reaparece em 1965 no livro

---

<sup>85</sup> Estou feliz que você gostou de *The Armadillo*. Espero escrever poemas proféticos às vezes, em vez do tipo lembrado – os balões começam a aparecer em junho. Eles são usados principalmente para celebrar o dia de São João – comemorado no dia 14 ou 15 – o maior feriado daqui. Eu acho que eles também são usados para outro santo em algum momento de Agosto – de qualquer modo, podemos vê-los frequentemente no mês de junho e ocasionalmente nos meses de julho e agosto. Acho que talvez a última estrofe fique melhor com itálicos. O que você acha? Se for desse jeito, talvez eu possa eliminar a exclamação final. Eu também penso que a palavra 'escapando', na quinta estrofe, fica melhor se for trocada por 'abandonando'. Eu acredito que estes são os meus últimos ajustes.

<sup>86</sup> Aqui está a prova de THE ARMADILLO e o seu cheque. Nós mudamos de ideia a respeito do título. Pensamos que ficará melhor se a palavra *Brazil* for colocada no próprio título, depois de um travessão, do que no subtítulo, como eu havia sugerido. Também achamos que o itálico na última estrofe é uma boa ideia, e se você ainda concordar, nós organizaremos o poema dessa forma antes de ele ser lançado. Todas as outras sugestões estão claras, exceto a respeito das vírgulas usadas na última linha da terceira estrofe. U acho que depende se você quer dizer que Marte desce, assim como Vênus, ou se está apenas qualificando Vênus, fazendo referência a Marte sem o uso de qualificações, e então passa para os esverdeados pálidos. Espero que isso faça sentido, mas por favor, faça o que você quiser com a pontuação. Eu acho esta linha fica mais clara com vírgulas se você estiver se referindo a três coisas separadas, cada uma delas com ou sem seus qualificadores. Esperamos, como sempre, que haja mais poemas vindo logo, e obrigado novamente por esse.

*Questions of Travel*, Bishop elimina quaisquer vestígios que correlacione a sua poesia a um lugar específico.

Bishop, por vezes, demonstra certa preocupação com o direcionamento que a *The New Yorker* pretende dar a seu trabalho, chegando a expor que não gostaria de ser reconhecida como uma poeta que só sabe falar sobre a América do Sul. Em carta enviada a Lowell, revela:

But I worry a great deal about what to do with all this accumulation of exotic or picturesque or charming detail, and I don't want to become a poet who can only write about South America, etc. – it is one of my greatest worries now – how to use everything and keep on living here, most of the time, probably – and yet be a New Englander-herring-choker-bluesoser at the same time (BISHOP apud GOLDENSOHN, 1992, p. 17)<sup>87</sup>.

Em uma tentativa de se definir, Bishop reúne signos que apontam para uma identificação com os lares do Norte: New Englander, uma pessoa nascida na Nova Inglaterra, região situada no nordeste dos Estados Unidos; e herring-choker, proveniente das províncias marítimas canadenses, ou Nova Escócia (CASSIDY; HALL, 1991, p. 980); bluesoser, um nativo do leste do Canadá, particularmente da Nova Escócia, New Brunswick ou Ilha Prince Edward (CASSIDY; HALL, 1985, p. 307).

Embora o Brasil seja o lugar no qual Bishop decide viver, não se configura, porém, como um território ao qual se identifique. Parece que sua imaginação lhe permite vivenciar o lar em realidade e virtualidade através de pensamentos e sonhos, o que lhe permite viver em um lugar e, ao mesmo tempo, não se identificar com ele. Observamos que a manutenção de amigos, sua fonte de renda, o direcionamento de seu trabalho e de sua voz voltam-se para a América do Norte, o que não lhe impede, entretanto, de ter o espaço brasileiro como fornecedor de subsídios para a sua escrita literária.

A vida no Brasil (servindo como uma forma de se proteger da sociedade norte-americana à qual ela não se sentia capaz de enfrentar), lhe concede a sensação de bem-estar propiciado pelo ambiente familiar, pois sua imaginação tornara-se capaz de pôr em contato lares reais e simbólicos.

Somente pode considerar o Brasil como um lar porque a sensação de bem estar é despertada não somente pela materialidade da casa, a qual chama de lar, mas também pelas relações de amizade e trabalho que pôde continuar mantendo com os seus compatriotas.

---

<sup>87</sup> Mas eu me preocupo muito com o que fazer com todo esse acúmulo de detalhes charmosos ou pitorescos ou exóticos, e eu não quero me tornar uma poeta que só pode escrever sobre a América do Sul, etc. – esta é uma das minhas maiores preocupações agora – como aproveitar tudo isso e ainda continuar morando aqui, a maior parte do tempo, provavelmente – e continuar sendo uma New Englander herring-choker-bluesoser ao mesmo tempo.

Empenhando-se em construir uma identificação para si como poeta norte-americana e, desse modo, delinear o seu público específico, Bishop começa a eliminar de seus textos as marcas que os associem ao espaço brasileiro.

A *The New Yorker*, entretanto, continua a insistir na identificação de Bishop com o Brasil, de modo que a autora vai buscando, cada vez mais, afastar-se daquela revista e reduzir, tanto quanto possível, a quantidade de suas publicações, deixando de assinar os contratos de primeiras leituras, mesmo quando a revista lhe oferece privilégios.

No ano de 1957, quando Bishop ganha o prêmio da *Partisan Review*, anuncia a necessidade de enviar “um grupo de poemas” para essa revista. Os editores da *The New Yorker* demonstram preocupação por correrem o risco de perder a colaboradora. Em diversas cartas, expressam contentamento em editar os textos de Bishop. Aliás, o trabalho com tais textos parecia ia além da obrigação que esses editores tinham de encontrar bons poetas e divulgá-los. Frequentemente faziam comentários sobre o prazer e orgulho que sentiam ao editar textos de qualidade ímpar, como os de Bishop.

Segundo Biele (2011), a admiração de Moss por Bishop é tamanha, que o editor mantém uma foto da autora acima de sua mesa de trabalho. Embora Moss evite fazer crítica sobre textos de autores que edita, em relação a Bishop essa regra não se aplica. De fato, costuma escrever seus textos, a exemplo da crítica ao livro *Questions of Travel* intitulada *All Praise*, publicada na revista *Kenyon Review* em 1966, e em 1985, *A long voyage home*, texto crítico sobre o livro *The Collected Prose*, publicado na *The New Yorker* (BIELE, 2011). Além disso, Moss ainda costuma ler poemas de Bishop entre os seus amigos, o que serve como um modo de fazer o poema circular em menor escala.

A quantidade de admiradores da poeta, embora ainda pequena naquele momento, vai aumentando à medida que seus textos vão sendo apresentados ao público, seja por meio impresso ou pela divulgação feita por seus amigos. Aliás, em 1965 Bishop revela a forma como gostaria que os poemas circulassem: “[I] really often think I would have preferred the days when poems just got handed around among friends” (BISHOP apud BIELE, 2011 [1965], p. viii)<sup>88</sup>.

Entretanto, é o trabalho de Moss que faz seus textos circularem em grande escala e, desse modo, chegar às mãos de outros editores que também se interessariam pelos textos de Bishop. Logo após a publicação de *The Armadillo*, Moss recebe uma carta de Frances Lindley,

---

<sup>88</sup> Penso realmente que eu teria preferido os dias em que os poemas eram passados de mão em mão e circulava entre os amigos,

editora da revista *Harper's*, tecendo elogios ao poema recém publicado. Moss prontamente comunica a Bishop o elogio recebido em carta de 28 de junho de 1957:

A line from a letter from Frances Lindley, who is an editor at Harper's: 'It seems to me that the Elizabeth Bishop *Fire-Balloons* poem is one of her very, very best.' And then Jean Stafford spoke of you highly, indeed, last night over the phone (MOSS, 2011 [1957], p. 199)<sup>89</sup>.

A qualidade de *The Armadillo*, primeiro atestada por Robert Lowell e, em seguida, por Moss, vai sendo ratificada, também, por outros críticos. Para Lowell, trata-se de um dos melhores poemas da autora. Como ele próprio afirmara, esse poema exerceu tal influência em seu processo criativo, que ele foi compelido à escrita de *Skunk Hour*. Por isso, dedicou o seu poema a amiga.

### 5.5.2 *The Armadillo e Skunk Hour*

Os poemas *The Armadillo* e *Skunk Hour* podem ser pensados como emblemas do trabalho de seus autores, principalmente quando propomos fazer abordagem das relações existentes entre esses poetas. Servem, ainda, como uma amostragem de que a escrita criativa, às vezes, pode ser inspirada por outra escrita criativa ou, ainda, por coincidências que envolvem sujeitos que pouco estavam em presença, mas que muito tinham a compartilhar um com o outro.

Diante disso, recuperamos, por meio das cartas, alguns dos pontos de ligação entre os poemas em apreço e as circunstâncias que levaram Bishop a dedicar o seu *The Armadillo* a Robert Lowell. Ao refazer esse percurso, tecemos comentários a respeito da criação do poema *Skunk Hour*, acessadas por depoimentos do próprio Lowell que, por ser inspirado no poema de Bishop, é também a ela dedicado.

Para traçar esse caminho, retomamos o momento em que Lowell lê *The Armadillo* pela primeira vez, um pouco antes de sua publicação na revista *The New Yorker*, em 22 de junho de 1957.

I've read your poems many times. I think I read you with more interest than anyone now writing. I know I do, but I think I would even if it weren't for personal reasons. 'The Armadillo' is surely one of your three or four very best. I thought the title mistaken at first, a Moore name – though I suppose the armadillo is a much too popular and common garden animal for her – for an out-of-doors, personally seen and utterly un-Moore poem. However, 'Armadillo' is right, for the title creature, given

<sup>89</sup> Algumas palavras de uma carta enviada por Frances Lindley, editora da Harper: 'Me parece que o poema de Elizabeth Bishop sobre os balões juninos é um dos melhores dela'. Também Jean Stafford falou muito bem de você na noite passada ao telefone.

only five lines, runs off with the whole poem. Weak and armored, I suppose he is those people carrying balloons-illegal-to their local saint (LOWELL, 2008 [1957], p. 204)<sup>90</sup>.

A princípio, Lowell percebe o título como equivocado. No entanto, depois de várias leituras, chega à conclusão de que *The Armadillo* se harmoniza com o conteúdo apresentado, mesmo que esse animal apareça, somente, nas últimas estrofes. Anos depois, em carta de abril de 1960, confessa sempre carregar uma cópia desse poema consigo: “*I carry ‘The Armadillo’ in my billfold and occasionally amaze people with it* (LOWELL, 2008 [1950], p. 324)<sup>91</sup>.”

*The Armadillo* não somente torna-se um dos textos favoritos de Lowell, mas também lhe serve como fonte de inspiração. No mesmo ano da primeira publicação desse poema, põe-se a escrever *Skunk Hour*, buscando uma variação no próprio estilo, a partir de uma tentativa de se aproximar do tom poético usado por Bishop. Quanto ao seu empenho em escrever algo diferente, Lowell comenta sobre os seus dias em Maine, os quais foram usados para produzir poemas. É como se *The Armadillo* tivesse gerado um certo incômodo que movimentou o seu processo criativo:

[...] I’ve been furiously writing at poems and spent whole blue and golden Maine days in my bedroom with a ghastly utility beside lamp on, my pajamas turning oily with sweat, and I have six poems started. They beat the big drum too much. Here’s one in a small voice that’s fairy charming written I hope (called ‘Skunk Hour,’ not in your style yet indebted a little to your ‘Armadillo.’) If I can get two short lines and a word, I’ll mail it to you. The others, God willing, will come to something in the course of the winter. At least I feel I have armloads of lines and leads [...] (LOWELL, 2008 [1957], p. 230)<sup>92</sup>.

A influência exercida por Bishop e, em especial, por esse poema, é percebida, segundo Kalstone (1989), quando, na criação de *Skunk Hour*, não há uma tentativa de incorporar dados da biografia da amiga ou trechos de suas cartas, como costumava fazer em seus poemas confessionais; busca, antes, uma renovação das próprias estratégias utilizadas, com a imitação do estilo de Bishop, tendo *The Armadillo* como modelo (KALSTONE, 1989).

---

<sup>90</sup> Li seus poemas muitas vezes. Eu acho que eu tenho mais interesse por seus textos do que por qualquer outro autor contemporâneo. Eu te lería mesmo que não fosse por razões pessoais. ‘The Armadillo’ é certamente um dos seus três melhores poemas. A princípio, eu achei que o título estava equivocado, um título no estilo de [Marianne] Moore – embora eu suponha que o tatu seja um animal muito comum e popular para ela – mas, na condição de animal de hábitos externos, é muito mais um poema anti-Moore. ‘Armadillo’ é perfeito como criatura que figura no título, pois mesmo lhe sendo dadas apenas cinco linhas, sua ideia perpassa por todo o poema. Frágil, porém blindado, eu suponho que ele seja aquelas pessoas carregando seus balões ilegais para o santo local.

<sup>91</sup> Eu carrego ‘The Armadillo’ em minha pasta e, ocasionalmente, consigo impressionar as pessoas.

<sup>92</sup> [...] tenho escrito poemas freneticamente e passei os dias azuis de Maine em meu quarto com uma luminária sinistra ao meu lado, com meus pijamas oleosos de suor. Já tenho seis poemas iniciados. Eles são muito pretensiosos. Tenho um mais moderado, bem agradável, eu espero (intitulado ‘Skunk Hour’ (Hora do Gambá), não tem o seu estilo, ainda que um pouco da inspiração dele tenha vindo de seu ‘Armadillo’). Se eu conseguir escrever mais algumas linhas, eu o enviarei para você. Os outros, se Deus quiser, serão terminados no decorrer do inverno. Pelo menos eu sinto que tenho um punhado de linhas, além de caminhos de escrita [...].

Elizabeth Bishop, com uma escrita poética de característica mais impessoal e descritiva, ganhou, desde muito cedo, a admiração de Lowell. A partir de então, o seu trabalho poético foi recebendo certas influências que podem ser melhor entendidas a partir do depoimento do próprio autor, no qual esclarece a relação entre *Skunk Hour* e *The Armadillo*:

The dedication is to Elizabeth Bishop, because re-reading her suggested a way of breaking through the shell of my old manner. Her rhythms, idiom, images, and stanza structure seemed to belong to a later century. ‘Skunk Hour’ is modeled on Miss Bishop’s ‘The Armadillo,’ a much better poem and one I had heard her read and had later carried around with me. Both ‘Skunk Hour’ and ‘The Armadillo’ use short line stanzas, start with drifting description and end with a single animal. This was the main source (LOWELL, 1983 [1964], p. 199)<sup>93</sup>.

Diante de demonstrações tão entusiasmadas de admiração pelo trabalho de Bishop e, em especial, da maneira como Lowell se reportava a *The Armadillo*, a autora decide também incluir uma dedicatória em seu poema. Outros motivos foram algumas coincidências ocorridas em Maine, no ano de 1957, quando ambos os poetas estavam naquela cidade. Em entrevista de 1978, quando questionada por que *The Armadillo* homenageia o escritor, Bishop responde:

Visitei Robert em Castine, Maine, em 1957. Estava chagando do Brasil com uma amiga brasileira. Havia um problema com um gambá na porta dos fundos, onde o víamos usando uma lanterna. Então ele escreveu: ‘Hora do Gambá’ [*Skunk Hour*]. Eu já tinha escrito ‘O tatu’, e ele achou que o meu poema influenciou o dele, o que não era verdade. Era uma coisa muito séria, completamente diferente. Eu tinha um livro para ser publicado, e ele também. Pensei que seria bom ter algo dedicado a ele, já que o poema do gambá era tão lindo, mas eu não tinha nada. Então dediquei ‘O tatu’ para ele depois que o escrevi. Acho isso muito engraçado. Marianne Moore dedicou um poema para a sua grande amiga, Hildegarde Waston, chamado ‘The Wood Weasel’ [A doninha da floresta]. Se você ler as letras iniciais dos versos desde o topo, lerá Hildegarde Watson. Acho muito estranho que pessoas dediquem poemas sobre gambás a quem amam – sei de dois casos até agora (BISHOP, 2013 [1978], p. 137).

Conforme depoimento de Bishop, seu poema é dedicado a Lowell logo quando o termina, 1957. No entanto, isso acontece somente oito anos depois, com o lançamento do livro *Questions of Travel*, em novembro de 1965 por Farrar, Strauss and Giroux. É nesse momento que envia carta ao amigo, informando-lhe sobre tal decisão:

I don’t think I told you – but I finally decided to put your name under the Armadillo poem, since you have liked it. I have a longer, grimmer one, about Copacabana beach, too, that is to be dedicated to you – but I didn’t get it done in time and I did want to mention you somehow or other in this book. Well when it appears, it may be a bit better than ‘The Armadillo.’ And well – we may be a terrible pair of log-rollers, I

<sup>93</sup> É dedicado a Elizabeth Bishop porque, relendo-a, fui sugestionado a quebrar as amarras que envolviam a minha maneira antiga de escrever. Seus ritmos, expressões, imagens e estruturação de estrofes pareciam pertencer a um século subsequente. ‘Skunk Hour’ tem como modelo ‘The Armadillo’ de Bishop, sendo este um poema muito melhor. Foi um dos que eu a ouvi lendo e que, a partir de então, o tenho carregado comigo. Tanto ‘Skunk Hour’ quanto ‘The Armadillo’ usam estrofes de linhas curtas, começam com uma descrição vaga e termina com um único animal. Essa foi a minha principal fonte.

don't know – however – I do know that I meant every word I said and I think you do too, in the kindness of your heart (BISHOP, 2011 [1965], p. 582-83)<sup>94</sup>.

Por conta dessa dedicatória, segundo Schwartz (2004), alguns críticos da obra de Bishop foram levados a leituras equivocadas do poema, com a busca por uma imagem que pudesse ser associada a Lowell como, por exemplo, a de um tatu ameaçado. Uma outra leitura tem como possível contraponto o fato de Lowell ter atuado como ativista contra a guerra do Vietnam. Laurans (1983), como primeira crítica a estabelecer tal associação, afirma:

Bishop dedicated this poem to Robert Lowell, who became a conscientious objector when the Allied command began fire-bombing German cities. Bishop's poem points directly to these fire bombings, which wreaked the same kind of horrifying destruction on a part of our universe that the fire balloons wreak on the animals. In the last quatrain, the "mailed fist," besides being a familiar figure of speech for threats of war-making, represents the protective "armor" of a soldier which is suggested by the armadillo's carapace (LAURANS, 1983, p. 81)<sup>95</sup>.

Com o exame dos manuscritos e cartas de Bishop, podemos constatar o equívoco e, desse modo, afirmar que a dedicatória somente foi feita muito tempo depois da publicação de *The Armadillo* na revista *The New Yorker*, em 1957, e que foi motivada tanto pelas coincidências apontadas em entrevista, como pelo gosto que Lowell demonstrava ter as repetidas leituras que fazia daquele poema.

Ao contrário do que pensou Laurans (1983), Bishop considerava que dedicar textos sobre tatus ou gambás a um amigo fosse algo estranho. Com a reunião de poemas a serem publicados em *Questions of Travel* em 1965, Bishop cogitou prestar uma homenagem a Lowell com o poema *Apartment in Copacabana Beach*, cujo início do processo de criação data de 1963. Como esse poema não estava finalizado a tempo de ser incluído nessa coletânea (aliás, ele nunca fora publicado), Bishop informa ao amigo que, na falta de outro poema, lhe dedicaria *The Armadillo*.

Da parte de Lowell, Bishop recebe uma resposta entusiasmada. Suas palavras refletem a grande admiração pela forma como ela escrevia e, em especial, pelo poema que tanto celebrou: “[...] *How proud and swell-headed I am about the dedication, one of your absolutely top poems,*

<sup>94</sup> Acho que não te contei: finalmente decidi colocar o seu nome no poema *The Armadillo* porque você gostou dele. Eu tenho um mais longo e mais austero sobre a praia de Copacabana, que será também dedicado a você, mas não consegui terminá-lo ainda, e gostaria de mencionar você de uma forma ou de outra nesse livro. Quando o novo poema estiver acabado, será um pouco melhor que ‘*The Armadillo*’. [Com essas dedicatórias], parece que estamos trocando favores. De qualquer modo, fui sincera em tudo o que disse, e acho que o mesmo se aplica a você, na imensa bondade de seu coração.

<sup>95</sup> Bishop dedicou esse poema a Robert Lowell por ele ter se tornado um opositor consciencioso quando o comando aliado incendiou cidades alemãs. O poema de Bishop aponta para aqueles bombardeios que causaram destruição em uma parte de nosso planeta como sendo da mesma ordem da destruição causada pelos balões aos animais. No último quarteto, o ‘pulso cerrado’, embora seja um símbolo usado por quem está fazendo uma ameaça, representa a ‘armadura’ protetora de um soldado que é sugerida pela carapaça do tatu.

*your greatest quatrain poem, I mean it has a wonderful formal-informal grandeur [...]*” (LOWELL, 2011 [1965], p. 590-591)<sup>96</sup>.

Essa exultação resultou em uma escrita renovada, o que permitiu a Lowell a produção de novos poemas a serem compilados em seu livro *Life Studies* (1959). Depois da criação de *Skunk Hour*, parece que o autor ganhou novo fôlego para que a sua produção voltasse a ser prolífica. Em suas palavras, *Skunk Hour* “[...] *became my test of what I somewhat grandiosely felt was my battle with the impossible*” (LOWELL apud KALSTONE, 1989, p. 173)<sup>97</sup>.

Pouco antes de escrever *Skunk Hour*, Lowell vinha apresentando queixas a respeito de sua produção que, nos últimos cinco anos, se tornara mais escassa, possivelmente por não estar satisfeito com o próprio estilo. Ao fazer uma crítica severa de si mesmo, comparou os seus escritos com os de Bishop e, naquele momento, os considerou encapsulados em uma armadura, sentimento resultante do descontento com os próprios poemas, os quais eram, em suas palavras, “[...] *like pre-historic monsters dragged down into the bog and death by their ponderous armor*” (LOWELL apud KALSTONE, 1989, p. 172)<sup>98</sup>.

Parece que os poemas de Bishop (e, em especial, do poema *The Armadillo*) serviram, naquele momento, como um ponto de ancoragem no qual Lowell pôde encontrar um caminho para a renovação do próprio modo de criar poesia. Desde que se conheceram, o trabalho de cada um dos poetas foi sendo influenciado pelo do outro, o que significou a possibilidade de diversificação não somente dos temas escolhidos, mas da própria forma de escrever poemas.

---

<sup>96</sup> Como estou orgulhoso e presumido com a dedicação. Sem dúvidas, este é um dos seus melhores poemas, o seu melhor escrito em quartetos. Ele tem uma grandeza maravilhosa, mesclando formalidade e informalidade.

<sup>97</sup> [...] tornou-se meu teste para algo que eu, de certo modo, sentia ser a minha batalha com o impossível.

<sup>98</sup> [...] como monstros pré-históricos arrastados para o brejo e mortos pelas próprias couraças pesadas.

## 6 O DOSSIÊ DE *NORTH HAVEN*

O prototexto do poema *North Haven* é composto por dezoito manuscritos, identificados pela sigla MS., seguida por um número representativo da ordem cronológica. Todos os fólios desse conjunto encontram-se datilografados, exceto o primeiro, que foi escrito à mão. Os primeiros quinze manuscritos pertencem à fase redacional, na qual encontramos rasuras de tipos variados, como supressões, acréscimos e deslocamentos de vocábulos ou de estrofes inteiras, o que Bishop costuma indicar com uma seta.

O MS. 16, último fólio representativo da fase redacional, completamente sem rasuras, é o elemento de transição para a fase pré-editorial e, por esse motivo, a abordagem de tal manuscrito, juntamente com o MS. 17 e 18, é feita na seção *Publicação e circulação de North Haven*. Quanto às características desses dois fólios, o MS. 17 é um autógrafo, porém com muitas inscrições alógrafas à mão, que indicam certos procedimentos editoriais a serem adotados; e o MS. 18 é uma cópia impressa pela *The New Yorker*, que apresenta rasuras autógrafas que dizem respeito à organização visual do poema.

Originários da Vassar College, esse material pode ser localizado na pasta 60.5, na seção que reúne os documentos publicados da autora. Cópias em fac-símiles preto e branco estão arquivadas na sala 206 do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, tanto em materialidade física como digital. Tais documentos configuram-se como objeto de estudo desta pesquisa.

### 6.1 DATAÇÃO

Os manuscritos do poema *North Haven*, embora não datados por Bishop, não ofereceram maiores dificuldades para o estabelecimento do tempo da escritura. Isso porque o processo foi iniciado após o evento que motivou a escrita da referida elegia: a morte de Robert Lowell, ocorrida em 12 de setembro 1977. Além disso, pelas mãos de terceiros, mais especificamente as dos editores, há a inserção de uma data para a publicação (DEC 11 1978), com um carimbo em cor vermelha, em documento classificado por nós como prova tipográfica.

Como o restante dos manuscritos não apresenta data, a ordem cronológica estabelecida foi realizada a partir de um estudo comparativo. Nesse aspecto, as técnicas adotadas pela codicologia nos foram úteis, pois subsidiam a análise do suporte no qual o texto se encontra, com a observação de seu estado material, dos instrumentos de escrita e dos seus respectivos

traçados. Como o material consultado nesta pesquisa foi reproduzido em preto e branco, restou-nos a análise do traçado e, mais especificamente, o estágio de desenvolvimento do poema em cada um dos fólios.

É importante notar que, por vezes, alguns manuscritos parecem caminhar para os estágios de finalização do poema e, novamente, voltam a ser revisados e reescritos. Nesse estágio de movência, podemos observar um texto que ora se expande, com a apresentação de todas as estrofes que compõem o poema em seu formato a ser entregue ao público, ora volta a adotar um estado visualmente caótico e, nesse caso, o manuscrito serve como palco para que uma estrofe ou duas sejam revisadas, apresentando, assim, mais de uma versão do mesmo fragmento escrito.

Além do conjunto de manuscritos que elegemos para compor o nosso prototexto, pudemos localizar um material escrito em caderno, que é representativo do que Biasi (2010) denomina falso início. Essa textualidade, produzida em momento anterior à morte de Lowell, data, provavelmente, dos meses de julho e agosto de 1977, quando Bishop está em North Haven e, a partir de onde, escreve cartas, nas quais se torna possível localizar informações sobre o que a autora vinha lendo e escrevendo.

## 6.2 ANTECEDENTES DA GÊNESE

A gênese do poema *North Haven* remonta a um período anterior à morte de Robert Lowell, ocorrida em 12 de setembro de 1977. Envolve não somente material periprototextual, mas, também, acontecimentos que serviram como motivações para que Bishop realizasse pesquisas e acumulasse um material a ser posteriormente utilizado no processo criativo desse poema.

Nos meses de julho e agosto de 1977, Bishop, por motivo de saúde, afastou-se de suas atividades como professora na Universidade de Harvard. Por sofrer de constantes crises de asma, foi submetida a um tratamento com cortisona, o que lhe ocasionou outros problemas de saúde, dentre os quais hemorragia em uma hérnia de hiato. Muito anêmica, começou a sentir-se extremamente cansada. Nessa ocasião, procurou um médico, de quem recebeu recomendações para afastar-se do trabalho. Decidiu então passar dois meses em North Haven, com o propósito de se recuperar (MILLIER, 1993, p. 530).

Nessa ilha, realizou um trabalho de pesquisa cuidadoso, fazendo anotações em um caderno de viagens sobre a vegetação e os pássaros ali encontrados, material arquivado em Vassar na pasta 121.1:

(as usual)

(Barn-swallows; Cliff Swallows; White-throated sparrows; Warblers-Tennessee (?) – others; Red-winged Blackbirds; Goldfinches (very close to the house); Ducks (?) some Eider ducks; Cormorants [?] Black-beaked gulls; Jays; Cow-birds; song-sparrow - & others – came, went away, back again – bobolinks; pine siskin; cedar wax wings (BISHOP, 1955, folder 121.1)<sup>99</sup>.

Estar em North Haven favoreceu a leitura de textos específicos sobre a fauna e a flora, assuntos que muito interessavam a Bishop. Segundo Nash (1983), aluno de um curso de escrita poética ministrado por Bishop na Universidade de Harvard, ao ajudá-la a organizar a sua biblioteca pessoal em 1978, encontrou livros com temas variados, incluindo uma estante exclusiva de volumes que versavam sobre pássaros, flores silvestres, praias, rochas, dentre outros.

Quando ia a North Haven, Bishop certamente costumava levar consigo o seu material de pesquisa, como livros sobre flores e pássaros. Na última carta que escreveu para Lowell, em 2 de agosto de 1977, deu notícias sobre as leituras que vinha realizando: “*I look up flowers in my flower guide several times a day here, so I’m very aware of them. There are many, many good [...]. I’ll show you my underlinings sometime*” (BISHOP, 2008 [1977], p. 797-798)<sup>100</sup>.

Três anos antes, Bishop demonstrou interesse em conhecer as peculiaridades da natureza de North Haven, o que lhe fez adquirir livros sobre os mais diversos temas: “*Well, I have Peterson’s Bird Guide, a book about Pebbles on the Beach, & another Peterson I bought in Camden the night of the 15<sup>th</sup> – Guide to Wild Flowers. I want now – now that it’s too late – to learn the name of everything*” (BISHOP apud COSTELLO, 1991 [1974], p. 210)<sup>101</sup>.

Como resultado, o caderno no qual fazia anotações de viagens está repleto não somente de descrições de pássaros, mas também de informações mais específicas sobre essas aves, tais como os seus hábitos, padrões migratórios e de voo, por exemplo. O interesse por esse tipo de livro e as próprias anotações feitas por Bishop em seus cadernos certamente exerceram

<sup>99</sup> (como sempre) (Andorinha das chaminés; Andorinha de dorso acanelado; Pardal da garganta branca; Rouxinóis (?) – outros; Pássaro preto da asa vermelha; Pintassilgos (muito perto de casa); Patos (?) alguns patos êider-edredão; Biguás [?] Gaivotas do bico preto; Gaios comuns; Pássaro vaqueiro; tico tico – & outros – chegaram, partiram, retornaram de novo– triste pia; pintassilgo pinheiro; alma de gato.

<sup>100</sup> Aqui eu pesquiso as flores em meu guia várias vezes por dia, então estou muito atenta a elas. Aqui tem muitas, muitas mesmo [...]. Eu vou te mostrar os meus sublinhados a você qualquer dia desses.

<sup>101</sup> Bem, eu tenho o Guia de Flores escrito por Peterson, um livro sobre os seixos da praia e um outro do mesmo autor que eu comprei em Camden na noite do dia 15 – Guia de Flores Silvestres. Eu quero agora – agora que já é bem tarde – aprender o nome de tudo.

influência no processo criativo do poema *North Haven*, além de outros acontecimentos que circundaram a ilha que intitula o poema.

Durante o verão, alguns meses antes da morte de Lowell, Bishop pediu ao amigo que não a visitasse em North Haven. Usou como justificativa o fato de ter recebido muitos hóspedes, enfatizando a sua necessidade de descansar e de escrever poemas – nesse momento, estava se dedicando à escrita de *Santarém* (2008 [1978]) e *Pink Dog* (1963) –, já que logo voltaria a trabalhar na Universidade de Harvard e, desse modo, o seu processo criativo estaria prejudicado com o acúmulo de atividades:

I'm writing to you & to Mary [McCarthy] this morning to say that I hope you'll understand if I say I'd rather you *don't* come to North Haven on the 10<sup>th</sup> or whenever... day before yesterday, and the day before that, seven, in all, guests left & although I love them all and we'd had a very nice time – it was just a bit too much. I've been feeling so sick I really haven't been able to do anything except read and – with the seven guests – cook, all of July [...]. I hope you'll understand when I say I *must* work and not break off for a while. (I haven't written anything for over a year. & probably shan't again, once NYU starts) (BISHOP, 2008 [1977], p. 797-798, grifos da autora)<sup>102</sup>.

Ainda nessa carta, Bishop forneceu informações sobre o seu frágil estado de saúde, que estava melhorando com o uso de medicamentos prescritos pela doutora Bauman e com o repouso em North Haven, lugar capaz de lhe proporcionar bem estar físico e mental. Essa carta foi finalizada com a proposta de um encontro, que poderia ser em Cambridge, New York, ou mesmo em “*North Haven next summer if I can get back here again*” (BISHOP, 2008 [1977], p. 797-798)<sup>103</sup>.

O que Bishop não poderia prever é que não teria mais possibilidades de desfrutar da presença de seu amigo. Ainda em North Haven, recebeu um telefonema de Frank Bidart informando-lhe sobre a morte de Lowell, ocorrida em um taxi a caminho do aeroporto. Nesse momento, Lowell estava se separando de sua terceira esposa, Caroline Blackwood, e cogitando a possibilidade de reatar com a sua ex-esposa, Elizabeth Hardwick. Segundo Millier (1993),

Elizabeth was dimly aware of the miseries of Lowell's present life – his indecision about his relationship with Caroline Blackwood Lowell and Elizabeth Hardwick, his conviction that he, like his parents, would die at the age of sixty – but his death in a

<sup>102</sup> Estou escrevendo para você e para Mary [McCarthy] essa tarde para dizer que eu espero que você entenda se eu disser que prefiro que *não* venha a North Haven no dia 10 ou qualquer outro dia... anteontem, e também no dia anterior, sete hóspedes no total foram embora e, mesmo que eu ame a todos e que tenhamos tido momentos muito bons, foi um pouco demais para mim. Tenho me sentido tão mal que não tenho sido capaz de fazer nada, exceto ler e – com sete hóspedes – tive que cozinhar por todo o mês de julho [...]. Espero que entenda quando eu digo que *tenho* que trabalhar sem interrupções. (Não tenho escrito nada por um ano e, provavelmente, não conseguirei quando as aulas da Universidade de Nova Iorque começarem).

<sup>103</sup> North Haven no próximo verão se eu conseguir voltar aqui de novo.

taxicab on the way from the airport in New York was a terrible shock (MILLIER, 1993, p. 531)<sup>104</sup>.

A perda do amigo fez com que Bishop ficasse abalada por muito tempo. Sempre convidada a estar presente nas várias homenagens prestadas a Lowell, buscava não demonstrar seu sentimento de pesar em público. No entanto, amigos próximos acompanharam o grande sofrimento vivenciado. Aproximadamente um ano depois, em julho de 1978, Bishop retornou a North Haven para descansar e finalizar o poema que teria como título o próprio nome da ilha. Parece que esse lugar, além de lhe propiciar as condições favoráveis para o seu reestabelecimento físico, também funcionava como um refúgio que favorecia o seu processo criativo. Sobre os problemas de saúde de Bishop, a amiga Ilse Barker (1994 [1989]) relatou:

Elizabeth didn't feel well. She had no trouble with asthma [...], but there were all sorts of things that weren't right. She'd been in hospital in Boston just before coming to Maine. There was something wrong with her blood; she had anemia. Elizabeth and Alice had arguments about what she should or shouldn't drink because of this blood problem. Alice said, 'Elizabeth, you've had enough. Remember what the doctor said' (BARKER, 1994 [1989], p. 344)<sup>105</sup>.

Embora a saúde de Bishop estivesse muito debilitada naquele momento, Barker (1994 [1989]) afirmou que houve, por parte da autora, um grande empenho para terminar o poema, de modo que não conseguia pôr de lado os rascunhos relativos àquela criação.

North Haven was the most beautiful and peaceful place. Elizabeth and Alice stayed in an old clapboard house with a very nice, big living room full of old-fashioned things [...]. I remember the dining table strewn with papers where Elizabeth was working on a poem. We went to the library, where she wanted to look up a reference, a verse or something biblical. While we were with her, she managed to finish 'North Haven,' the poem for Lowell. She read it to us and walked about with it in her hand. I found it very moving that she felt she could hardly bear to put it down, that it was part of her. She put it beside her plate at dinner [...]. You had that feeling it really was part of her and she liked to have it around with her for a while (BARKER, 1994 [1989], p. 343)<sup>106</sup>.

<sup>104</sup> Elizabeth tinha uma consciência vaga sobre as angústias da vida de Lowell naquele momento – sua indecisão a respeito do seu relacionamento com Caroline Blackwood Lowell e com Elizabeth Hardwick, sua convicção de que, como os seus pais, ele morreria aos sessenta anos – mas a sua morte em um taxi voltando do aeroporto de New York foi um choque terrível.

<sup>105</sup> Elizabeth não se sentia muito bem. Ela não tinha problemas com asma [...], mas havia muitas coisas que não iam bem. Ela esteve em um hospital em Boston antes de vir para Maine. Havia algo de errado com o sangue dela. Ela também tinha anemia. Elizabeth e Alice discutiram sobre o que Bishop deveria ou não beber, por causa desse problema no sangue. Alice dizia, 'Elizabeth, você já bebeu demais! Lembre-se do que o médico falou'.

<sup>106</sup> North Haven era o lugar mais bonito e mais tranquilo. Elizabeth e Alice ficaram em uma casa antiga de madeira com uma sala muito grande, cheia de coisas fora de moda [...]. Eu lembro da mesa de jantar com muitos papéis, que era onde Elizabeth estava trabalhando em um poema. A acompanhei até a biblioteca, onde ela queria encontrar uma referência, um verso, ou algo bíblico. Enquanto estávamos em sua companhia, ela tentava terminar 'North Haven,' o poema escrito para Lowell. Um dia, fez uma leitura para nós e andava com o poema em suas mãos. Eu achei isso muito comovente. Ela não podia suportar a ideia de largar aquele poema, pois já era parte dela. Até na hora do jantar, Bishop colocava o manuscrito ao lado de seu prato [...]. Tínhamos a sensação de que aquele poema era parte dela e ela gostava de carregá-lo para onde fosse naquele momento.

Esses fatos permitem-nos visualizar a capacidade de Bishop transformar o seu sofrimento em poesia, associada a uma habilidade de eliminar quaisquer vestígios de autopiedade. Conduzem, ainda, à percepção de que a autora adotava, em seus escritos, o mesmo posicionamento almejado para a própria vida, qual seja: a busca pela manutenção de uma personalidade forte, que não se abatia diante de perdas e sofrimentos.

Em se tratando da criação do poema *North Haven*, notamos que a capacidade de distanciar-se do sofrimento foi favorecida pela tendência de Bishop de adotar um pensamento espacializante ao trabalhar com os seus objetos literários. No caso desse poema, a representação do espaço e a focalização da diversidade local funcionaram como meios a partir dos quais a autora pôde resgatar memórias da passagem do amigo pela ilha. Esse processo criativo, embora aborde um tema que traz sofrimento à autora, direciona o leitor para um cenário de beleza e diversidade, no qual as ideias de vida e morte mimetizam um jogo dialético entre a fixidez e a mobilidade da ilha, percebido por Bishop.

Tais informações, as quais nos referimos como antecedentes de gênese, servem, nesta tese, como um preâmbulo para apresentarmos a edição genética do poema e para melhor situarmos o estudo de sua gênese, o qual indicia um processo criativo pautado na observação e na espacialização da vida e da morte, sendo a trajetória de Lowell e suas experiências em North Haven as motivações para a sua escrita.

### 6.3 FAC-SÍMILE, TRANSCRIÇÃO E DESCRIÇÃO DOS MANUSCRITOS

A apresentação de cada fac-símile é seguida de uma transcrição e uma descrição, que buscam apontar algumas características físicas e visuais de cada fólio. Esse prototexto, composto por dezoito manuscritos, tem extensão maior que o de *The Armadillo* e ofereceu maior complexidade quanto ao estudo crítico. Dentre os seus inúmeros movimentos de gênese, acreditamos ter selecionado os mais prolíficos dentro da proposta interpretativa deste estudo.

No que concerne à cronologia estabelecida, nos deparamos com uma das situações já apontadas por Grésillon (2007), aquela em que os manuscritos apresentam uma maior quantidade de “zonas obscuras [...] que lembram o geneticista que ele trabalha sobre um terreno sempre movediço e instável no qual a certeza é mais rara do que o que a postura ‘científica’ dos geneticistas gostaria por vezes de fazer crer” (GRÉSILLON, 2007, p. 164).

Apresentamos nesta subseção o fac-símile, acompanhado por uma transcrição e uma descrição, além de informações a respeito da fase genética, da proveniência do manuscrito e de sua localização na biblioteca de origem.

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 1

O MS. 1, autógrafo, escrito à mão, em folha de caderno, contém apenas uma estrofe estruturada com cinco versos, modelo adotado por Bishop para a composição de todo o poema. Nela, a escritora acrescenta o número 1, para indicar uma possível ordem e, mais abaixo, o número 2, espaço no qual daria continuidade ao poema.

Embora essa estrofe seja indicada nos fólios seguintes como aquela que daria início ao poema, nas últimas versões ela é deslocada, figurando como segunda estrofe. Encontramos, ainda, um outro tipo de numeração, incluída no início das terceira e quinta linhas, usada para indicar que esses versos devem ser rimados.

Bishop adiciona o título “*North Haven*”, sublinhado, e, abaixo dele, a inscrição “*In memoriam: R.T.S.L.*” entre parênteses. A formação da sigla usa as iniciais do nome do poeta homenageado, Robert Traill Spence Lowell. Há poucas rasuras, todas localizadas no quinto verso, além de uma lacuna deixada, indicativa de um pensamento em construção. Há um carimbo de Vassar College, em vermelho, na margem direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 2

O MS. 2, autógrafo, escrito à máquina em papel pautado, apresenta o título “*North Haven Island*”, suprimido, seguido por uma indicação da homenagem a ser feita a Lowell. Como a abreviação do nome do autor é repetida três vezes, há duas rasuras, permanecendo a última forma. Abaixo, aparece a letra B em maiúscula, como se Bishop pretendesse assinar, mas desiste, suprimindo a letra escrita.

Nesse manuscrito, o poema já aparece com as imagens geradoras de todas as estrofes, no entanto, uma ordem ainda não está fixada. Todas as estrofes apresentam rasuras, além de quase todas ocuparem uma porção maior da mancha gráfica para elas já fixada no MS. 1 (isto é, as estrofes ultrapassam as cinco linhas anteriormente fixadas). Bishop as desenvolve de modo a dar forma às ideias que quer representar, sem se preocupar com o formato que devem assumir.

Há muitos acréscimos à mão, especialmente nas margens direita e inferior. A margem esquerda é utilizada para indicar a ordem das estrofes, com o uso de números, e para a indicação de deslocamentos de versos ou estrofes, o que é sinalizado com uma seta. Há um carimbo de Vassar College posicionado na margem direita, em cor vermelha.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

### Descrição do manuscrito 3

O MS. 3, autógrafo, escrito à máquina em papel pautado, não apresenta título. Na margem superior direita, Bishop inclui o número 3, o qual é rasurado e substituído pelo número 2. Nesse manuscrito, a autora reescreve as estrofes 1, 2, 3 e 5. A folha está dividida em três seções, separadas por linhas traçadas à mão para a revisão de algumas estrofes.

Na primeira seção, escreve as primeira, terceira e quinta estrofes. Na margem superior, escreve dois versos da segunda estrofe, possivelmente inseridos *a posteriori*, depois da escrita desse primeiro bloco. De fato, a autora demora-se mais na revisão da segunda estrofe, repetindo-a nas duas seções seguintes; gera, portanto, cinco versões diferentes do mesmo fragmento escrito em um único fólio. Há algumas rasuras e lacunas, além de acréscimos à margem esquerda escritos tanto à mão, como à máquina.

A margem superior direita é usada para a revisão de dois dos versos da primeira estrofe. Há um carimbo de Vassar College na margem inferior direita, um pouco apagado, cobrindo um acréscimo à mão.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

#### Descrição do manuscrito 4

O MS. 4, autógrafo, datilografado em papel pautado, não tem título. Logo no primeiro verso, tem a primeira palavra “*The*” riscada à mão e substituída por “*These*”, à máquina, na entrelinha superior, de modo que esse vocábulo fica destacado e funciona como um *incipit* para o manuscrito.

Há muitas supressões e muitos acréscimos à mão na margem direita, esquerda e inferior. Um espaçamento duplo deixado entre duas das estrofes é usado para a posterior inserção de versos. Bishop usa tanto a entrelinha superior, como a inferior, para fazer acréscimos.

Esse manuscrito apresenta o poema completo, com a posição das estrofes ainda não fixadas. A sexta estrofe aparece em duas versões: a primeira está datilografada e a segunda aparece escrita à mão, na margem inferior. Há um deslocamento indicado por seta, além de uma estrofe não concluída, que é rasurada por uma linha sinuosa. Um carimbo da Faculdade de Vassar está posicionado na margem direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

### Descrição do manuscrito 5

O MS. 5, autógrafo, escrito à máquina em papel pautado, apresenta o título *North Haven* duplicado, ambos rasurados. Apresenta o poema inteiro, porém a quarta estrofe aparece com apenas três linhas, a qual é totalmente suprimida. A sexta estrofe contém apenas um verso datilografado e a margem inferior é utilizada para a revisão dessa estrofe, feita à mão.

O referido manuscrito tem poucos acréscimos nas margens direita e esquerda, esta última usada principalmente para a indicação de deslocamentos, por meio de setas. Há um carimbo da Faculdade de Vassar na margem direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 6

O MS. 6, autógrafo, escrito à máquina em papel pautado, não apresenta título. Nesse manuscrito, as seis estrofes são datilografadas. Ao final da página, Bishop deixa espaço, no qual reescreve a sexta estrofe à mão, repetindo-a duas vezes.

Há acréscimos à mão nas margens esquerda, direita, bem como nas entrelinhas superior e inferior. Há, também, diversas supressões. O carimbo da Faculdade de Vassar está posicionado na margem superior direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 7

O MS. 7, autógrafo, datilografado em papel ofício, apresenta título e homenagem a Lowell. Os caracteres datilografados das quatro primeiras estrofes aparentam ter sido decalcados, possivelmente por estarem apagados, o que pode ser marca autógrafa (caso a fita da máquina de datilografia da autora estivesse desgastada e reproduzisse caracteres não muito nítidos), ou alógrafa (como uma tentativa de correção de um terceiro que tenha vindo a ter contato com o manuscrito). Com poucos acréscimos, estes estão posicionados principalmente nas margens direita e esquerda. Há alguns acréscimos nas entrelinhas.

Nesse manuscrito, o poema aparece com seis estrofes e com poucas rasuras. Há três círculos isolando trechos do quarto verso e um asterisco antecedendo o último verso dessa estrofe. O carimbo da Faculdade de Vassar está posicionado abaixo do poema, à direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

### Descrição do manuscrito 8

O MS. 8, autógrafo, escrito à máquina em papel ofício, apresenta título e, logo abaixo, a dedicatória a Lowell. Está bastante rasurado, com acréscimos e supressões, além de setas indicativas de deslocamentos de uma estrofe e de um verso. Há uma linha desenhada à mão, separando as quatro primeiras estrofes das duas seguintes. A margem inferior é usada para a reescritura da sexta estrofe. Há carimbo da Faculdade de Vassar à direita, cobrindo parte da segunda estrofe.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

### Descrição do manuscrito 9

O MS. 9, autógrafo, escrito à máquina em papel ofício, apresenta título e dedicatória a Lowell. Há uma mancha amarelada do tempo. Os caracteres datilografados foram decalcados, o que pode ser marca autógrafa ou alógrafa. Apresenta poucos acréscimos e poucas supressões. Há acréscimos nas margens direita, esquerda e entrelinhas. Há seta indicativa de deslocamento. O carimbo da Faculdade de Vassar, em cor vermelha, está posicionado à direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 10

O MS. 10, autógrafo, datilografado em papel ofício, apresenta apenas o título *North Haven*. Há uma mancha amarelada do tempo. Com poucos acréscimos, apresenta numeração à esquerda, indicando a sequência das estrofes nesse fólio, além de setas mostrando deslocamentos tanto de estrofes como de palavras dentro de um mesmo verso. Bishop acrescenta a palavra “<capitalize!>”, indicando que os nomes das flores usados no poema devem ser grafados com suas primeiras letras em maiúsculas.

Na quinta estrofe, escreve três versos, deixando duas linhas em branco, as quais aparecem marcadas por travessão para serem posteriormente escritas. No quinto verso, deixando uma grande lacuna, Bishop acrescenta, ao fim, a locução “<at a loss>”, seguida por uma interrogação entre parênteses. Esse acréscimo está coberto pelo carimbo da Faculdade de Vassar, posicionado à margem direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

### Descrição do manuscrito 11

O MS. 11, autógrafo, escrito à máquina em papel ofício, apresenta título e dedicatória a Lowell. Há poucas rasuras e alguns acréscimos, especialmente nas quarta e quinta estrofes. Na sexta estrofe, há recuo do terceiro verso, com a criação de uma lacuna que seria posteriormente preenchida. O carimbo da Faculdade de Vassar aparece na margem inferior direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 12

O MS. 12, autógrafo, escrito à máquina em papel ofício, apresenta título e dedicatória a Lowell. À margem esquerda, Bishop numera as duas primeiras estrofes, fazendo um deslocamento daquela posicionada como quarta estrofe para o início do poema. Embora ainda haja algumas rasuras nesse manuscrito, ele pode ser considerado como uma versão passada a limpo, na qual a autora põe a sua assinatura. Os acréscimos são predominantemente feitos na margem direita ou nas entrelinhas. O carimbo da Faculdade de Vassar encontra-se na margem direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 13

O MS. 13, autógrafo, escrito à máquina e em papel ofício, apresenta título e dedicatória. Como uma versão passada a limpo, o poema já aparece na ordem do formato a ser entregue ao editor, embora haja algumas correções e revisões feitas à mão. Entretanto, ainda há hesitações por parte da autora quanto à posição das primeira e segunda estrofes, movimentadas por meio de uma seta.

Há poucas supressões e os acréscimos são feitos predominantemente à direita e, por vezes, nas entrelinhas. Na margem inferior, Bishop revisa a terceira estrofe. O carimbo da Faculdade de Vassar está posicionado na margem inferior, à direita, cobrindo um dos fragmentos revisados.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 14

O MS. 14, autógrafo, escrito à máquina e em papel ofício, apresenta título e dedicatória. Vai adquirindo um formato mais fixo, aproximando-se da versão a ser enviada ao editor. Há anotações que dizem respeito ao *layout* a ser usado no momento da publicação, como a indicação dos espaços que devem ter espaçamento duplicado. Há acréscimos na margem direita, que são uma revisão da segunda estrofe. O carimbo da Faculdade de Vassar está posicionado logo abaixo da mancha gráfica, à direita.

Estatuto genético: Passagem a limpo corrigida

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

### Descrição do manuscrito 15

O MS. 15, autógrafo, datilografado em papel ofício, apresenta título e dedicatória. Há uma revisão da primeira estrofe na margem direita. A autora acrescenta um travessão no terceiro verso da segunda estrofe. Além dessa modificação, há apenas um deslocamento de palavra no primeiro verso da última estrofe. Há um carimbo da Faculdade de Vassar posicionado à direita da mancha gráfica.

Estatuto genético: Passagem a limpo corrigida

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 16

O MS. 16, autógrafo, escrito à máquina e em papel ofício, apresenta título e dedicatória. Configura-se como o manuscrito entregue ao editor, explicado por Biasi (2010, p. 60) como o “último estado autógrafo do prototexto [...], um estado quase final da obra no qual ainda podem aparecer alguns arrependimentos, mas que já apresenta a imagem do modelo sobre o qual será reproduzida a versão impressa”. Está, portanto, desprovido de rasuras.

Por ter sido este o manuscrito enviado aos editores, consideramos, a partir do que explica Biasi (2010), que ele pertence à uma fase pré-editorial. Bishop mantém um espaçamento duplo depois das primeira e quarta estrofes, assim como havia recomendado no MS. 14. O carimbo da Faculdade de Vassar está posicionado na margem inferior à direita, cobrindo o final dos dois últimos versos da sexta estrofe.

Estatuto genético: Manuscrito entregue ao editor

Fase genética: Pré-editorial

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 17

O MS. 17 é uma prova tipográfica, portanto, um documento alógrafo que contém algumas inscrições autógrafas. Escrito à máquina e em papel ofício, é uma reprodução do MS. 16, enviado por Bishop aos editores da revista *The New Yorker*. Os editores acrescentam, além de várias inscrições que fazem parte de um jargão editorial, uma data com um carimbo vermelho, “DEC 11 1978”. Há outra data escrita à mão, no cabeçalho do manuscrito, “<Septe/ 2, 1978>”. Essas datas são indicativas das previsões para o momento em que o texto deveria ser publicado.

Há diversas caligrafias, o que indica que o texto teria passado por várias mãos. Quando esse manuscrito é enviado para Bishop, as únicas indicações de modificação referem-se ao adentramento em dois versos da segunda estrofe e a retirada de um travessão acrescentado no primeiro verso da mesma estrofe.

O nome de Bishop aparece ao final da mancha gráfica, com uma caligrafia que não é a da autora. Há sugestão dos editores para que o nome de Lowell seja escrito por extenso, em lugar da abreviatura. Há carimbo da Faculdade de Vassar, em cor preta, posicionado na margem inferior.

Estatuto genético: Prova tipográfica

Fase genética: Pré-redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.2

**Página não divulgada**

**Página não divulgada**

## Descrição do manuscrito 18

O MS. 18, alógrafo, é uma prova tipográfica reproduzida a partir do MS 17, com caracteres gráficos distintos dos utilizados no manuscrito anterior. Há acréscimos feitos por Bishop, com indicação de que se use espaço duplo depois das primeira e quarta estrofes. A última estrofe, única que nesse fólio foi apresentada com seis versos, é corrigida por Bishop, de modo a torná-la um quinteto.

Depois de feitas essas alterações, Bishop assina com as suas iniciais, logo abaixo do seu nome que aparece impresso em caracteres tipográficos. O carimbo da Faculdade de Vassar aparece à direita.

Estatuto genético: Prova corrigida

Fase genética: Pré-redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

#### 6.4 ANÁLISE GENÉTICA DO POEMA *NORTH HAVEN*

O poema *North Haven* é uma elegia escrita por Elizabeth Bishop com o intuito de fazer um registro de suas memórias relacionadas à ilha de mesmo nome e, também, prestar homenagem ao poeta Robert Lowell. Trata-se de um gênero que remonta à Grécia e à Roma antigas, momento em que assume um tipo de métrica que alterna versos hexâmetros e pentâmetros. Nesse contexto, adota como temática uma mudança de *status quo* ou uma perda, especialmente aquela relacionada ao contexto amoroso (ABRAMS; HARPHAM, 2012). Ao longo do tempo, esse gênero vai sofrendo mudanças e hoje a concepção que se tem assemelha-se àquela que foi desenvolvida no século XVII: uma escrita motivada pela morte de um ente querido a quem se deseja prestar uma homenagem.

Parece que a flexibilidade é uma característica inerente a esse gênero, especialmente quando se trata do subtipo pastoral, classificação que identificamos com *North Haven* por se apropriar de elementos da natureza para resgatar uma memória. Esse trabalho escritural, que visa a registrar recordações da passagem do poeta Robert Lowell pela ilha de North Haven, acaba funcionando como um ato simbólico através do qual a autora transforma a ilha de North Haven em monumento literário.

Segundo Assmann (2011), a escrita memorialista que adota um local como elemento de destaque torna-se um meio que possibilita a revisitação do passado e, desse modo, que se ative uma recordação. Nesse sentido, podemos aproximar a escrita de uma elegia a de uma inscrição sepulcral, pois, como tal, recorre ao gesto de apontar para um lugar como recurso auxiliar para a remontagem de um evento passado.

*North Haven* funciona, desse modo, como uma escrita que eterniza a imagem do poeta através da associação de sua existência a um lugar. Diante do fenômeno da morte, parece que o ser humano necessita de estratégias que o ajudem, de algum modo, a presentificar o ser ausente. Segundo Santos (2015), o processo de presentificação traduz-se como um esforço de “tornar presente alguma instância do sujeito [a partir da] representação do corpo do morto depois que o corpo original (o corpo de carne) desaparece da vista” (SANTOS, 2015, p. 27).

No caso da elegia escrita por Bishop, podemos pensar que os elementos representados, notadamente relacionados à natureza, funcionam – para ainda fazer um paralelo com o estudo de Assmann (2011, p. 344) –, como “ruínas ou objetos remanescentes [que atuam como] dedos indicadores apontados ao lugar concreto onde antes transcorriam a vida e as ações”.

Tal indicação é normalmente feita por meio do dêitico *aqui*, vocábulo que gera um vínculo linguístico entre o sujeito escrevente e um lugar. Em *North Haven*, o seu emprego

assinala tanto a posição geográfica da autora quanto evidencia o espaço eleito para o registro das memórias do amigo. Esse registro se processa em dois níveis: a princípio, remete ao próprio ato daquela escrita poética; como consequência, esse ato gera um outro tipo de inscrição, de ordem mais simbólica, sendo projetada na própria ilha retratada pela autora. No MS. 2, lemos:

[Once you told me] it was *here* <, you told me once,>  
 <(in 1931? 1932?)? you “first discovered girls”.,  
 (who later discovered so many of them, or vice versa )  
 <<X<< and had a “lovely time”, [I think] – <a them> >>(It’s dreaming\* away)>>  
 perhaps you [ever] had “fun” - [that] quality >> since season>>  
 so lacking in your life – that that seemed to me  
 so lacking in yr life - (BISHOP, 1978, folder 60.5, grifos nossos).

O uso da palavra *here* (aqui) faz referência a uma localização espacial da própria escritora, além de remeter a um período histórico no qual Lowell teria visitado a ilha. Essa marca mais indicial, é alterada no MS. 3 para “<It was on this island, you told me once><sup>107</sup>. A locução “on this island” (nesta ilha) acaba fazendo um tipo de indicação espacial que torna a referência àquele lugar, de certo modo, mais icônica, pois apresenta uma relação de similaridade com o referente quando emprega o substantivo “island”. Essas formas variam até o MS. 7, a partir de quando o vocábulo *here* é mantido.

A escolha de uma palavra mais indicial – e, portanto, indicativa de um caminho para que, na ausência do corpo físico, se possa ir ao encontro de certas memórias que atuem para que o sujeito ausente seja presentificado –, acaba remetendo a uma prática que se identifica com aquelas empregadas em inscrições de lápides. Nas palavras de Assmann (2011),

[...] a inscrição sepulcral com seus imutáveis ‘aqui jaz’ *hic jacet, po tamun* [...] não apenas não pode ser desvinculada de um local específico, mas ela mesma é o símbolo de fixidez espacial... Aqui estava Xenócrates e *aqui* o seu ouvinte Pôlemon, *aqui* Pedro foi pregado à cruz, *aqui* Paulo foi decapitado. No gesto sumariador de apontar conclui-se o ato da recordação dos locais de memória (ASSMANN, 2011, p. 344, grifos da autora).

A localização espacial indicada por Bishop através da palavra *here* torna-se uma chave para que a autora possa reativar as memórias de sua convivência com Lowell naquela ilha. Talvez seja por isso que Bishop decide retornar e, naquele espaço, vivenciar o seu luto. Põe-se então a escrever uma elegia, fazendo uma associação entre North Haven e a imagem de Lowell. Diante disso, podemos dizer que o ato da escrita fez com que as marcas da passagem do poeta permanecessem para sempre impressas naquele lugar.

Ainda quanto à localização espacial, Bishop inclui outras referências linguísticas que posicionam a persona poética naquele lugar privilegiado. Nas sucessivas reescrituras da terceira

<sup>107</sup> Foi nessa ilha que uma vez, voce me contou.

estrofe, podemos observar que a identificação da ilha teve, primeiro, um sujeito como referência, o que foi sendo alterado no sentido de tornar-se ainda mais subjetiva, quando passa a ser feita por meio da manifestação de um gosto pessoal.

|               |                   |                                 |                          |                                |
|---------------|-------------------|---------------------------------|--------------------------|--------------------------------|
| MS.2          | MS.3              | MS. 4, 5, 6, 8                  | MS.7, 9, 10              | MS. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 |
| <i>I'm on</i> | <i>larger one</i> | <i>[This] particular island</i> | <i>this favorite one</i> | <i>our favorite one</i>        |
| MAIS ESPACIAL |                   |                                 | ↔                        | MAIS SUBJETIVO                 |

(BISHOP, folder 60.5).

Desse modo, no MS. 2, Bishop faz uso da primeira pessoa, “*I'm on*”, o que é alterado no manuscrito seguinte para um sintagma de outra ordem, relacionado a uma das características do próprio espaço “*larger one*”. Comparada com as ilhas vizinhas localizadas naquela baía, North Haven se destacaria por seu tamanho. A partir do MS. 4, Bishop usa uma adjetivação que vai se tornando cada vez mais subjetiva, com o uso da palavra “*favorite*”, antecedida pelo possessivo “*our*” a partir do MS. 11.

Estabelecer a localização da ilha a partir de marcadores tão subjetivos parece ser uma opção que visa a reforçar os laços entre as personas poéticas e o lugar representado. A estada de Bishop e de Lowell em North Haven ou em cidades voltadas para a Baía de Penobscot, como Stonington e Castine, além de todos os acontecimentos que os ligam àquela região gera, de algum modo, um laço territorial que pode ser apreendido através da escrita de um poema em que o lugar e a memória tornam-se indissociáveis.

A natureza desse tipo de representação pode ser melhor compreendida com o pensamento de Nora (1993, p. 7), ao afirmar que “o sentimento de continuidade torna-se residual aos locais”. A escrita dessa elegia, portanto, é motivada por um rastro, o que se configura como único meio para que uma memória seja acessada. O rastro surge como marca da ação de um indivíduo, que é regida pelo tempo. Nele, podemos apreender aspectos da própria existência humana, os quais têm como uma de suas dimensões mais básicas o espaço (as outras duas são o tempo e o próprio ser (SOJA, 1993 [1989])).

Bishop, parecendo estar mais afeita às especificidades do espaço, põe essa dimensão em um primeiro plano, tornando-a temática de muitas de suas criações. Observamos, então, que as questões espaciais passam a reger o seu próprio pensamento e, assim, figuram na base da representação estética que a autora faz do mundo.

Seguindo os indícios deixados nos manuscritos, podemos afirmar que há uma tendência da autora nesse prototexto de retratar o que vê e experimenta em termos espaciais. Em *North Haven*, por exemplo, destacamos que a busca por driblar a ausência do amigo a quem tanto amou acaba ativando, de maneira muito evidente, essa característica do seu processo criativo:

a representação de suas percepções a partir de um pensamento espacializante. Transmutar o sofrimento em arte somente foi possível porque a localização geográfica da autora desencadeou um estado de estranhamento, o que favoreceu a criação de representações simbólicas.

Engendradas através da escrita literária, tais representações fazem com que haja uma reconciliação da morte com a arte e, nesse sentido, a escrita de uma elegia serviria “para movimentar o luto, para não petrificá-lo” (OLIVEIRA, 2009, p. 10). Em um estudo intitulado *O corpo, a morte, a imagem*, Santos (2015) faz comentário sobre o trabalho do antropólogo Albert Piette a respeito da perda do pai, no qual objetiva, através da escrita, registrar suas lembranças, a fim de recuperar uma presença “que se desenha no texto como memória” (SANTOS, 2015, p. 31). A preocupação de Piette era a de preservar traços que, se não anotados, seriam possivelmente esquecidos. Em suas palavras,

A escrita tornava-se uma esperança de captar, guardar, para além da morte, o vivido e os traços de meu pai. Meu único recurso para assegurar-me uma nova forma de sua presença a única possível. Também sabia que era necessário fazê-lo rapidamente, que essa presença dependeria da minha memória, das minhas lembranças, da minha capacidade de escrever e de encontrar as palavras precisas (PIETTE apud SANTOS, 2015, p. 29).

Diferente do antropólogo que, ao escrever frequentemente sobre o seu pai, acredita poder aproximar-se de uma suposta realidade que lhe habilitaria a realizar uma representação mais fidedigna, Bishop, preocupada com questões mais estéticas, não se compromete com o registro da verdade, até mesmo porque sabe que a escrita não consegue dar conta do real. O modo de se relacionar com as próprias memórias faz com que a autora abra espaço para a dúvida em seu texto elegíaco.

Bishop recupera, para ilustrar esse aspecto, uma lembrança de algo que lhe fora contado pelo amigo como uma confissão e, com isso, ativa memórias às quais tem acesso *a posteriori*. Para tanto, inclui em seu texto uma marca de dúvida a respeito de um período da juventude de Lowell, quando ele teria estado em North Haven e “conhecido mulheres pela primeira vez”: “*first discovered girls*”<sup>108</sup> (BISHOP, MS. 2).

A primeira aparição dessa estrofe, no MS. 2, apresenta duas datas, seguidas por interrogação, “*in 1931? 1932?*””, como podemos observar no trecho já citado. A partir do MS. 3, Bishop fixa o ano de “1932”, mantendo a interrogação. Com isso, demonstra o quanto a memória pode ser fugaz e o quanto o ato de rememorar o passado pode ser influenciado ou mesmo suprimido pelos acontecimentos presentes.

---

<sup>108</sup> Conheceu garotas pela primeira vez.

Anastácio (1999) comenta um ensaio no qual Bishop revela o seu pensamento a respeito da busca de se evocar memórias. Para Bishop, o sujeito, sem acesso direto ao passado, tem que se contentar com fragmentos que lhe chegam como lembranças, que ressoam em imensas galerias ilusórias de ecos e espelhos. Isso acontece porque a memória é influenciada pelos acontecimentos presentes, o que acaba fazendo com que o passado revisitado sofra certos ajustes sobre os quais o sujeito não tem controle pleno, bem como o presente também é constantemente reajustado pelo passado:

We live in great whispering galleries, constantly vibrating and humming, or we walk through salons 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, 2008 [1934], p. 674-645)<sup>109</sup>.

Tal pensamento dá margem para que Bishop utilize o espaço da literatura como aquele que lhe permite tecer representações de eventos passados que se misturam com os presentes, visando a construção de objetos estéticos. Quando insere em seu poema uma marca que remete a dúvidas, dialoga, de certa forma, com o estilo de escrita de Lowell. Esse poeta, adepto da poesia confessional, passa ao leitor a impressão de que seria possível acessar o passado através de seus poemas e, portanto, as particularidades do ser ou do objeto representado.

Embora Bishop tenha se voltado, especialmente nos últimos anos de sua vida, para uma escrita mais autobiográfica, condenou por muito tempo a exposição que Lowell fazia de si e, especialmente, das pessoas que lhe eram próximas. Talvez seja por isso que Bishop prefira incluir em seus textos marcas que indiquem incerteza quanto aos fatos apresentados. Com isso, acaba por demonstrar que tem o objetivo de construir uma representação do que vê, sente e se lembra, não de contar uma verdade. No seu ensaio intitulado *Dimensions for a Novel*, explica como os acontecimentos presentes podem exercer influência sobre a compreensão do passado:

All the past forms, to use a musical expression, a frame of reference for the future, and the two combine to define and expand each other [...]. The *whole* existing order must be, if ever so slight, altered; and so the relations, proportions, values ... toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new (BISHOP, 2008 [1934], p. 673)<sup>110</sup>.

Essa concepção de um passado não totalmente acessível e que se deixa representar tal como ocorreu acaba sendo trazida para o universo de seus poemas. Elementos que remetem

---

<sup>109</sup> Vivemos em grandes galerias, constantemente vibrando e sussurrando, ou andamos por salões com espelhos alinhados, onde os reflexos entre as paredes estreitas não têm limites, e cada momento presente alcança imediatamente e diretamente os momentos passados, alterando-os.

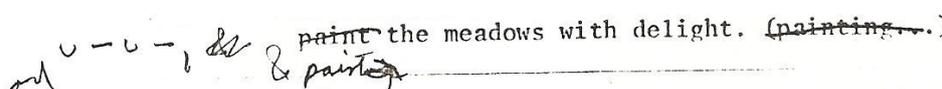
<sup>110</sup> Para usar uma expressão musical, todo o passado forma um quadro de referências para o futuro, e ambos se combinam para definir e expandir um ao outro [...]. Toda a ordem existente deve ser, mesmo que de forma mínima, alterada; igualmente as relações, as proporções, os valores... quando pensados em relação ao todo, devem ser reajustados; e isso é a conformidade existente entre o velho e o novo.

essa ideia de passado a incertezas aparecem não somente em *North Haven*, mas também em outros poemas. Como podemos destacar em *Santarém* (2008 [1978]), trata-se de um poema cujo início já inclui uma marca dubitativa em relação aos fatos ali relatados: “*Of course I may be remembering it all wrong / after, after – how many years?*” (BISHOP, 2009 [1078], p. 175)<sup>111</sup>. O questionamento acerca da precisão dos fatos ali narrados diz respeito à duração daquele processo de escritura. Iniciado no ano de 1960, momento em que Bishop visita a cidade de Santarém, o poema é somente publicado dezoito anos depois, em 1978.

Deixar, também, transparecer nos documentos de processo certos aspectos que dizem respeito aos próprios caminhos do pensamento da autora configura-se como uma estratégia que faz da metalinguagem um recurso poético caro a Bishop. O uso da metalinguagem em seus rascunhos “[...] concretiza-se ora por uma ficcionalização do processo poético, ora por inúmeras anotações, incontáveis vestígios deixados nos manuscritos, alguns dos quais até vazam para a obra editada” (ANASTÁCIO, 1999, p. 52).

Segundo Anastácio (1999), a plasticidade do processo mental daquele que está ali, tecendo o texto literário pode ser observada na metalinguagem que Bishop costuma utilizar em seus escritos. Em *North Haven*, pudemos observar a criação de diagramas nos rascunhos, como um modo da autora resgatar informações não traduzidas, em um primeiro momento, em palavras. Na falta um vocábulo apropriado, um diagrama pode indicar, por exemplo, o tipo de pé poético que deve ser utilizado e, desse modo, marcar o ritmo que o verso irá assumir.

No processo de criação estudado, essa diagramação acontece em dois momentos: primeiro, no MS. 4, há um acréscimo na margem esquerda, onde Bishop inclui, depois de uma sílaba poética curta como *and*, uma sequência de sinais indicativos de sílabas longas e curtas, os quais deveriam figurar naquele espaço. A diagramação aparece representada como  $\cup - \cup -$ , o que configura o pé iâmbico, característico de todos os versos do poema.


  
 <<and  $\cup - \cup -$ , [&] & painting << [paint] the meadows with delight. [(painting...)]
   
 (BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 4)

Notamos, no primeiro jorro de escrita desse manuscrito, identificado pelos seus caracteres datilografados, uma lacuna em branco que parece ter o propósito de, mais adiante, ser preenchida com vocábulos que expressem uma musicalidade em sintonia com a sequência de pés poéticos comentada. No manuscrito seguinte, a autora testa algumas possibilidades,

<sup>111</sup> É claro que posso estar lembrando de tudo errado / depois, depois de quanto tempo?

dentre as quais figura o verso: “<<[even] &<< [and many] more, returned, to paint the meadows with delight” (BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 4).

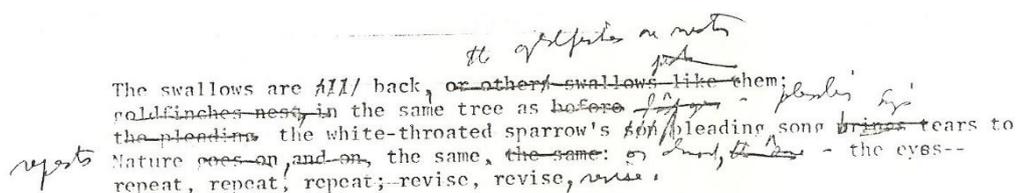
Outro diagrama, incluído no MS. 6, marca sílabas ou palavras que devem figurar naquele espaço, as quais escapam à autora no momento da escrita; no entanto, ela já sabe ou intui a cadência que deseja imprimir aos versos que irão aparecer nas versões subsequentes. Embora o verso encontre-se em uma fase de instabilidade e ainda com muitas rasuras, já apresenta os elementos constitutivos de sua base, como fica destacado no fragmento abaixo:

  
 <[has is is milk-skinish has a] milk-skin the \_ \_ sky>  
 (BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 6).

A respeito desse estilo de criação, Bishop comenta em entrevista que, por vezes, é guiada por um ritmo que dá o tom ao poema. Nesses casos, o seu trabalho focaliza a busca por palavras que melhor sintonizem com aquela criação: “Um grupo de palavras, até uma frase pode chegar ao meu pensamento, como alguma coisa que flutua no mar e atrai outras para si [...]” (BISHOP, 2013 [1966], p. 48).

No âmbito da representação, podemos dizer que *North Haven* resgata o aspecto de sonoridade por meio do canto dos pássaros, ao qual o trabalho do poeta pode ser comparado. Nos rascunhos, encontramos alguns tipos de pássaros, como “swallows” (andorinhas), “goldfinches” (pintassilgos), “sparrows” (pardais) e “loons” (mergulhões do norte). Este último, incluído apenas no MS. 2, emite um canto que lembra um riso e, assim, seria capaz de trazer para o poema uma característica de Lowell e da própria Bishop, o bom humor. Por aparecer em par, a representação do pássaro mergulhão pode fazer remissão à presença dos poetas naquela ilha e à celebração daquela amizade: “[a] pair of loons laugh – at the same old joke >>deep laughing?>>” (BISHOP, 1978, folder 60.5, MS 2)<sup>112</sup>.

No entanto, a referência aos mergulhões do norte desaparece ao longo das versões e a imagem que Bishop privilegia nessa estrofe é a da natureza com os seus ciclos, que podem ser observados por meio da fauna (e também da flora) que compõe aquele espaço. No MS. 4, lemos:

  
 The swallows are ALL/ back, or other swallows like them;  
 goldfinches nest in the same tree as before;  
 the white-throated sparrow's pleading song brings tears to  
 Nature goes on, and on, the same, the same: or don't, the - the eys--  
 repeat, repeat, repeat; - revise, revise, revise.

<sup>112</sup> [um] par de mergulhões riem – da mesma piada antiga >>dão gargalhadas?>>

The swallows are [all] back, [or others swallows <just> like them:] <the goldfinches on nests> [goldfinches nest, in] the same tree as [before] [<X eyes>] >>pleading eyes'>> [the pleading] the white-throated sparrow's [son] pleading song [brings] tears to /the eyes/ <<repeats<< Nature [goes on, and on,] the same, [the same:] <or almost, [the same]> repeat, repeat, repeat; revise, revise <, revise,> (BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 4).

Com essa estrofe, Bishop alude ao fato de que a natureza está sempre se recriando; os ciclos vão se repetindo, sendo revistos e se renovando, a cada ano. Assim, faz um paralelo entre o trabalho do poeta e o canto dos pássaros que, sazonalmente, retornam a North Haven. Em carta a Frani Blough Muser, em julho de 1975, Bishop revela interesse pelos pássaros da região:

Já devo ter lhe falado sobre este lugar aqui, que é mais ou menos como eu imagino que seja o Paraíso. Desta vez cheguei duas semanas mais cedo – as andorinhas estão prestes a partir de seu ninho superpovoado na varanda, em vez de ficarem oscilando pousadas no fio telefônico. Quero assistir ao início da debandada, e a toda hora vou correndo olhar para elas em vez de trabalhar. Estão todas – são quatro ou cinco – em pé, uma empurrando a outra – parece um camarote cheio demais na ópera [...] (BISHOP, 1995 [1975], p. 657).

Alguns anos antes de escrever o poema, Bishop focaliza as andorinhas que habitavam a sua varanda e, em especial, o canto desses pássaros. Tal composição desperta-lhe o sentimento de estar em um paraíso. Mais adiante, nessa mesma carta, desloca o seu foco da musicalidade dos pássaros para a visualidade daquele lugar:

Há uma vista magnífica da baía de Penobscot e das ilhas, e aqueles barcos que agora são usados para levar turistas passam de vez em quando – lembram muito [John] Marin. (Ele pintou uns quadros aqui de modo que a semelhança é mesmo de se esperar). Se algum dia você vier para esses lados, não deixe de conhecer North Haven. Tem uma barca que sai de Rockland três vezes por dia (BISHOP, 1995 [1975], p. 657).

Observamos que Bishop, para falar da vista da Baía, recorre a pinturas de John Marin (1870-1953), artista que costumava veranejar na região, retratando aspectos diversos daquela natureza. Não somente em carta, mas também em seu caderno, o nome do pintor aparece associado às imagens descritas na ilha de North Haven (COSTELLO, 1991, p. 210).

A escrita desse poema busca privilegiar sentidos diversos. Desse modo, além de configurar-se como uma criação capaz de ativar no leitor, através de sua capacidade imaginativa, uma visualidade da cena ou do espaço representado, faz remissão ao canto dos pássaros, evocados para o estabelecimento de uma analogia com o próprio ato de escrever poemas, o que se pode observar na construção da quarta estrofe.

Bishop faz, assim, uma aproximação entre o movimento criativo do poeta e o da natureza, pois tanto um quanto o outro, em um impulso que garante a própria existência, devem ser capazes de repetir-se e revisar-se. No quadro abaixo, destacamos o processo de construção dessa ideia, presente nos dois últimos versos da quarta estrofe, o qual se ancora, a princípio, na

imagem dos pássaros já apresentada. No MS. 2, Bishop recupera o canto dessas aves para compor tal verso, o que é logo abandonado em prol da imagem mais abrangente da própria natureza:

|       |                                                                                                                                                                                                                                        |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| MS. 2 | [the thing] <nature> goes on and on, the same, the same >>pleading X wild lamp-trees>><br><<similar* <<or [like] <same> enough to make us think <so and the songs that><br>Repeat, repeat, rep<e>at; revise, revise, >>eyes / revise>> |
| MS. 4 | <<repeats<< Nature [goes on, and on,] the same, [the same:] <or almost, [the same]><br>repeat, repeat, repeat; revise, revise <, revise,>                                                                                              |
| MS. 5 | Nature repeats herself, or almost does:<br>repeat, repeat, repeat; revise, revise, revise.                                                                                                                                             |

(BISHOP, 1978, folder 60.5).

Portanto, a ideia de repetição, característica dos ciclos da natureza, é usada para fazer uma alusão à atividade da escrita que, não raro, passa por constantes revisões, muitas vezes realizadas mesmo depois da publicação. Podemos dizer que a imagem construída serve como metáfora desse labor artístico do escritor, que pode retomar e, desse modo, modificar o próprio texto. Somente a morte põe um ponto final à produção de um artista.

Na sexta estrofe, a ideia da morte é apresentada de forma indireta, como um momento que paralisa qualquer possibilidade de mudança da obra de um escritor: “[*You’ve left the island for good, but all the poems*] / [*stay put, immobile now. The words won’t change.*]” (BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 4)<sup>113</sup>. Os diversos rascunhos permitem-nos acompanhar um movimento criador empenhado na busca por palavras que a autora julgue mais apropriadas para um poema que serve, de certa forma, como instrumento para despedir-se do amigo.

No MS. 2, encontramos o verso inacabado “[*But*] *You*<’ve> [*have*] *gone* <away> *for good (but) our*”, que varia até o MS. 14, quando o poema alcança sua forma a ser entregue ao público. Para isso, a primeira versão vai sendo revisada, no sentido de ativar dois momentos passados: Há a recuperação de um momento real, no qual o amigo, ainda em vida, abandona a ilha e, portanto, deixa rastros de sua passagem: “[*You left North Haven*]” (MS. 16); e o abandono metafórico, que reforça a impossibilidade de seu retorno: “[*And now – you’ve left / for good*]” (BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 14).

O evento da morte é representado de forma sutil através da impossibilidade de mudança, que atinge a produção literária “[*Those words won’t <change> / [change anymore – won’t change again]*]” (BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 2)<sup>114</sup>. Essa ideia é reforçada no MS. 4, com os versos [*The words of all the poems*] e “[*The poems won’t change again. [And] you, my dear,*

<sup>113</sup> Você deixou a ilha para sempre, mas todos os poemas / estão parados, imóveis agora. As palavras não mudarão.

<sup>114</sup> Aquelas palavras não <mudarão> / [vão mais mudar – não mudarão novamente]

*can't change*"<sup>115</sup>. Ainda nesse manuscrito, Bishop busca estabelecer uma comparação entre si mesma, na condição de sujeito escrevente, e Robert Lowell, na condição de sujeito representado, anotando à mão, na margem inferior, o verso “<[Your] poems won't change again. [My poem does,] <Dear sad friend,> you can't change.>”.

Ainda na sexta estrofe, a escritora inclui informações de como Lowell teria deixado aquele espaço, imagem que aparece pela primeira vez no MS. 5: “*anchored in rock*” (ancorada na pedra) e “*afloat in mystic blue...*” (flutuando em um místico azul). Essa estrofe acaba engendrando um cenário no qual imagens do lugar real e do onírico surgem amalgamadas. Segundo Bachelard (2008 [1957]),

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares (BACHELARD, 2008 [1957], p. 50, grifos do autor).

Mesmo tendo partido para sempre, Lowell deixa naquele espaço as suas memórias. Isso permite a representação estética de um lugar que funciona como uma morada para o poeta, tal como a criação de um monumento criado em homenagem a uma pessoa que se foi, seja ele arquitetônico ou poético. A percepção daquele espaço – ancorado em pedra e, ao mesmo tempo, flutuante em um azul místico – lida, novamente, com a fixidez e a mobilidade, mas também com o concreto e o imaginado, a realidade e a fantasia.

No MS. 2, o verso “*mutability – mutable dreams and shifts [????]*”<sup>116</sup>, por estar acompanhado por interrogações, indica, de maneira mais direta, um fragmento em processo. As palavras *dreams* (sonho) e *mutability* (mutabilidade) reaparecem no mesmo manuscrito, à mão, na margem direita, e a repetição dessas palavras pode ser entendida como o registro da ideia que deve sustentar a estrofe.

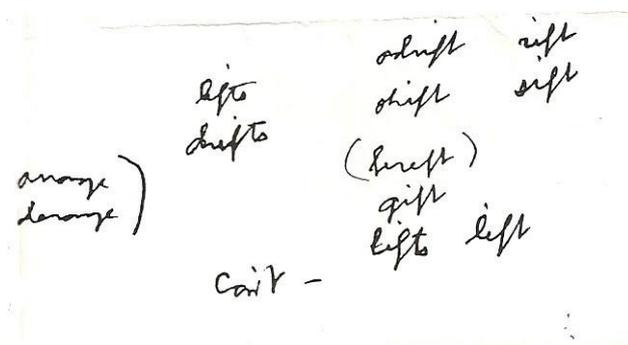
Esses elementos são usados para, novamente, restaurar um jogo entre memória e fluxo da vida. A memória, como a guardiã de algo que, para sempre, ficou no passado, é personificada naquele local, a princípio apresentado por Bishop como estático, mas que, como representação, pode ser transformado tanto em sua imaginação como em seus versos. Bishop então apropria-se do que lhe chega como percepção e vai adaptando a realidade a partir do universo ficcional, pois, naquele momento, como receptora de imagens, continua viva. Isso lhe permite mudar o seu pensamento e posicionamento em relação às imposições do mundo e, também, às próprias escolhas que, aparentemente estáticas, se movimentam em seus versos.

<sup>115</sup> Os poemas não mudarão novamente. [E] você, meu querido, não pode mudar.

<sup>116</sup> Mutabilidade – sonhos mutáveis e mudanças [????].

Nesse prototexto, podemos acompanhar o movimento dessa criação a partir do MS. 2, quando Bishop começa a testar soluções para que o poema vá se ajustando à estrutura estipulada desde o primeiro jorro de escrita, apresentado no MS. 1. Embora tenha utilizado predominantemente a máquina de escrever, faz revisões à mão, ora suprimindo palavras ou versos inteiros, ora acrescentando palavras na entrelinha superior ou nas margens, além de indicar o deslocamento de versos por meio de elementos metraescriturais, como setas desenhadas, que se alongam de um ponto a outro.

Como exemplo desses ajustes à mão, destacamos duas palavras isoladas na margem direita, para compor rima no fim dos terceiro e quinto versos: <way> e <bay>. A margem inferior é também usada para testar outras rimas, como observamos no fragmento abaixo:



|              |              |                              |
|--------------|--------------|------------------------------|
| <shift>      | <rift>       | <my dear, you cannot change. |
| <lifts>      | <shift>      | <sift>                       |
| <drifts>     | <(beref*)>   |                              |
| <<arrange<<  | <gift>       |                              |
| <<derrange<< | <lifts lift> |                              |
| <Can't>      |              |                              |

(BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 2).

Nesse fragmento, a maioria das palavras estão organizadas em pares, todas para possível uso na sexta estrofe. A palavra “<arrange>” (organizar) e “<derrange>” (desorganizar) surgem como possibilidades para rimarem com “<change>” (mudar), vocábulo presente em três dos versos da sexta estrofe. Aliás, essa palavra sintetiza toda a ideia que vem sendo construída no poema. Acrescenta, então, como alternativa, “<shift>”, com “<rift>” (fenda), “<sift>” (peneirar), “<beref\* >” (desolado), “<gift>” (dom) e “<lift>” (elevar) como possíveis rimas.

Embora os temas da mudança e da fixidez estejam presentes em todo o poema, cada estrofe trata de aspectos diversos da ilha. A primeira delas, surgida apenas no MS. 2, passa por diversos deslocamentos quanto à sua posição dentro do poema. A partir do MS. 14, a estrofe que descreve a perspectiva de uma pessoa chegando de barco a North Haven torna-se a imagem que inicia o poema.

I can make out the rigging of a schooner  
a mile off; I can count  
the new cones on the spruce. It is so still  
the pale bay wears a milky skin, the sky  
no clouds, except for one long, carded, horse's tail

(BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 14).

Ao fazer um cotejo dessa imagem de abertura do poema e dos fatos já apresentados nos antecedentes genéticos, podemos inferir que Bishop intenta ficcionalizar o seu próprio regresso àquela ilha, no verão de 1978. Não é por acaso que decide destacar essa estrofe com sublinhado em todos os versos e com espaço duplo para separá-la da seguinte. No poema, subjaz a ideia do retorno, como uma das etapas que completam um ciclo da natureza, assim como a atividade de revisão, como uma das etapas para a existência e sustentação do texto literário.

O processo de construção dessa estrofe é iniciado no MS. 2. Observamos que esse fragmento ultrapassa a quantidade de cinco versos, estrutura estipulada por Bishop desde o primeiro manuscrito.

[This morning is] <Today's> so still. – The bay is almost white  
two <long> streaks, cat's paws, long & [slight] –  
the sky so deep, or high, and blue –  
one long thinning horse-tail [cloud, one jet] trail  
I can make out the rigging on the schooner  
a mile [away and] <off> I can count  
the new cones on the spruce [trees]  
[If they wd. stay still, or stiller] –  
[I'd count the ayes in those two] streaks [here – calm or  
not calm]??

(BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 2)

Alguns elementos importantes para a descrição de North Haven presentes nesse fragmento vão sendo transformados nos fólhos seguintes, a exemplo de “*The bay is almost white*” (MS. 2) indiciando que, em um primeiro momento, Bishop intenta criar um ar de mistério para a ilha, pintando-a como esbranquiçada ou enevoadada, como que perdida naquela Baía. No MS. 5, essa descrição é modificada para “*milky skin*” (pele esbranquiçada). Tal personificação é reforçada a partir do MS. 10, com o uso do verbo *wear* (usar).

A construção da aparência da ilha perpassa a representação do espaço em quatro dimensões (altura, largura, profundidade e tempo), o que, nas palavras de Borges Filho (2015, p. 18), significa que “[...] todo espaço que se apresenta ou se re-apresenta na obra literária está direta ou indiretamente ligado a personagens ou em fase dessa ligação, mesmo que o espaço seja somente imaginado [...]”.

Essa abordagem, centrada no plano do conteúdo, auxilia-nos a entender a tessitura do poema como ancorada em percepções espaciais que servem como lastro para a representação

literária. No poema, enquanto o barco vai se aproximando de North Haven, a dimensão altura é acionada com a visualização de um céu límpido, marcado apenas por uma nuvem metaforizada por patas de gatos, “two <long> streaks, cat’s paws” (BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 2)<sup>117</sup>. Nesse mesmo fragmento, essa imagem é alterada para a versão definitiva “horse-tail” (rabo de cavalo).

Na segunda estrofe, Bishop inclui em seu poema a dimensão da largura. É quando a persona poética afirma visualizar uma ilha estática, mas que ela prefere fingir que aquele lugar está repleto de possibilidades de mudanças. Desse modo, a imaginação da autora é acionada e a ilha passa a deslocar-se para o norte ou para o sul:

NORTH HAVEN  
(by memoriam: R.T.S.L.)

1. The islands haven't drifted since last summer  
 + it's just I like to pretend they might have &  
 3. drifted a little, in their dream way,  
 drifted a little north, or south, or sideways -  
 5. all of these islands ~~drifted~~ of Portlock Bay.

2.

(BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 1)

Como imagem geradora do poema, podemos focalizar a ideia de movimento da vida, em contraposição à imobilidade da morte, que faz cessar qualquer possibilidade de mudança. A autora faz com que essa dialética corporifique a própria imagem da ilha, que intitula o poema.

Esse manuscrito, por figurar como único escrito à mão, afasta-se do modo de trabalhar da autora. Como afirmara em entrevista de 1978 a Elizabeth Spires (2013), seu costume é escrever os poemas primeiro a lápis e, quando praticamente terminados, são passados a limpo na máquina de escrever. Depois que o poema está datilografado, Bishop costuma fazer apenas pequenas correções.

A partir de depoimento acerca de sua escrita, acreditamos haver certa urgência em terminar *North Haven*, já que é escrito predominantemente a máquina, mesmo nos casos em que os fólhos são usados para revisão de estrofes ou de fragmentos isolados, como acontece com o MS. 3. O depoimento da amiga Ilse Barker (1999 [1989]), já comentado na seção sobre os antecedentes genéticos, também indicia essa urgência, pois, ao reportar-se ao momento da

<sup>117</sup> Duas <longas> listras, patas de gato

escrita, afirma que Bishop não conseguia afastar-se do processo criativo daquele poema, chegando mesmo a carregar os seus rascunhos pra onde quer que fosse.

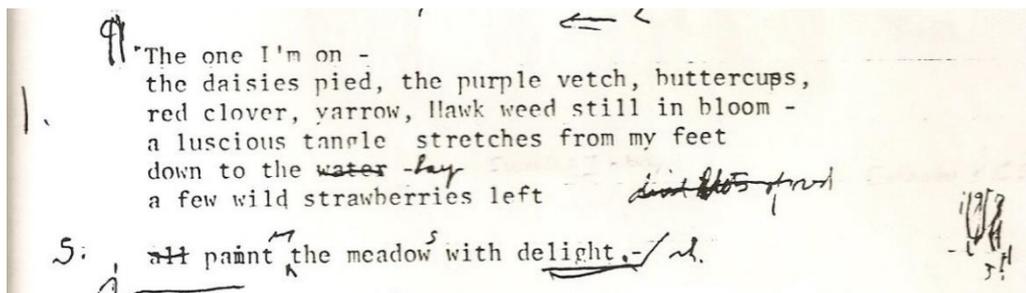
Com efeito, algumas das ideias apresentadas nesse poema foram coletadas, tempos antes, em um caderno de viagem, classificado nesta tese como um falso início. Embora esse material possa estar relacionado ao processo criativo, optamos por não incluí-lo em nosso prototexto, especialmente porque a imagem que dá nascimento ao poema ultrapassa as especificidades contidas no caderno de viagem da autora.

Em outras palavras, embora tais informações tenham sido úteis para a caracterização da ilha North Haven, as motivações para a construção do poema dizem respeito ao evento da morte de Robert Lowell. Tal construção perpassa, portanto, suas experiências naquele lugar e o próprio espaço como *locus* onde a dinamicidade da existência pode ser observada em forma de ciclos.

Ainda nesse primeiro manuscrito, há uma referência à localização de North Haven, situada na Baía de Penobscot (*Penobscot Bay*), que desaparece a partir do MS. 2. Essa alteração, além de demonstrar uma tendência de Bishop de iniciar sua escrita com ideias mais específicas para, posteriormente, ir construindo um texto mais aberto e reticente ou mais impessoal e universal, contribui para que se possa estabelecer uma paronímia entre *North Haven* (Enseada do Norte) e *North Heaven* (paraíso do Norte). Aliás, é dessa forma que Bishop costuma se referir àquele lugar. Em carta a Anny Bauman, comenta:

São quase 6 horas da manhã, e {o local} aqui é muito bonito – após dois dias de chuva, e a neblina forte de ontem, o sol apareceu, tudo está brilhando [...]; há centenas de pequenas teias de aranha prateadas por toda a grama, pássaros cantando tão alto [...]. Espero que qualquer dia desses você possa vir até a ilha – eu a chamo de North Heaven, ao invés de North Haven. Campos de flores, milhares de pássaros [...] uma vista da baía [...] e todas as outras glórias da natureza (BISHOP apud ANASTÁCIO, 1999, p. 160).

A remissão à ideia de paraíso novamente contribui para que essa ilha seja tomada como palco para homenagear Robert Lowell. Na carta a Bauman, há uma apologia à natureza, que acaba vazando para esse prototexto. Os MS. 2 e a primeira versão do MS. 3 apresentam, em meio às flores, a imagem de morangos, novamente fazendo uma possível remissão a um paraíso atraente não apenas pela visualidade, mas também por incluir elementos que visam a despertar o olfato e o paladar do leitor.



(BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 2).

O fruto vermelho, associado ao pecado por despertar mais fortemente os sentidos, tem sua imagem reforçada nesse fragmento pelo uso do adjetivo “*luscious*” (suculento). A partir da segunda versão do MS. 3, essa referência desaparece. Os morangos passam então a ser associados a “*blood spots*” (pontos de sangue), possivelmente fazendo remissão à presença humana e aos prazeres carnavais.

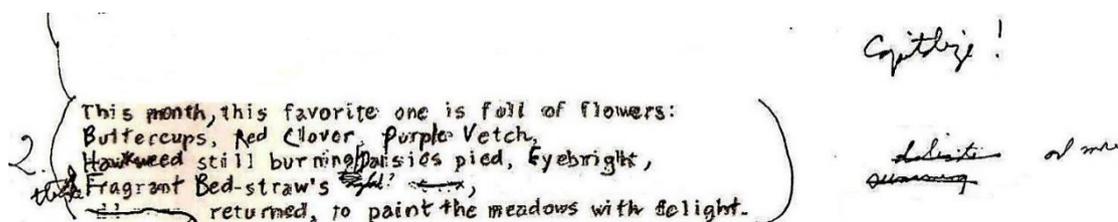
A construção dessa estrofe resgata imagens de uma natureza certamente mais exuberante do que a apresentada na última versão do poema. Entretanto, podemos notar que a força das imagens geradoras prevalece, mesmo quando passam por sucessivas revisões. Assim, embora as remissões mais diretas à ideia de Éden tenham sido abandonadas, um dos críticos literários da obra de Bishop, Schwartz (2014), propondo-se a realizar um estudo de *North Haven* a partir do texto publicado, é capaz de depreender essa concepção por trás da representação feita no poema.

Bishop escolhe, então, privilegiar imagens pastoris, fazendo uma remissão ao texto shakespeariano *Love's Labour's Lost* (1590?). No processo criativo, tais imagens são convocadas desde a primeira aparição da estrofe, no MS. 2, ganhando força a partir do MS. 3, quando as várias espécies de flores nativas de North Haven passam a ser destacadas. Bishop cria um intertexto com a apropriação, *ipsis literis*, de frases do dramaturgo, como em “*daisies pied*” e “*and more, returned, to paint the meadow with delight*”, assim como podemos observar no trecho abaixo:

When *daisies pied* and violets blue  
 And lady-smocks all silver-white  
 And cuckoo-buds of yellow hue  
 Do *paint the meadows with delight*,  
 The cuckoo then, on every tree  
 Mocks married men; for thus sings he,  
 Cuckoo;  
 Cuckoo, cuckoo: O, word of fear,  
 Unpleasing to a married ear! (SHAKESPEARE, 1957 [1590?], p. 170, grifos  
 nossos)<sup>118</sup>.

<sup>118</sup> Quando violetas, margaridas mosqueadas / E belas cardaminas brancas, prateadas, / E a flor-de-cuco, de tom amarelado, / Pintam com regalo o nosso vasto prado, / Os cucos nas árvores cantam em coro, / Zombando dos

Esse excerto alude a um canto de casamento que celebra a natureza característica do período da primavera. Para marcar de forma sutil essa intertextualidade, Bishop decide, a partir do MS. 10, que as flores devem aparecer com suas iniciais grafadas em maiúsculas. Desse modo, escreve à mão, próximo a essa estrofe, a palavra <Capitalize!>.



(BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 10).

Além da remissão ao texto de Shakespeare, faz uma descrição das flores nativas de North Haven, certamente as observadas e anotadas em seu caderno de viagem no ano anterior à escrita do poema. Privilegia, desse modo, o aspecto visual que parece guiar essa criação. Segundo Anastácio (1999, p. 42-3),

Nos processos de criação, nos quais o artista tenha uma percepção predominantemente visual, esta linguagem desempenha um papel preponderante [...]. Também pode-se privilegiar o caráter indicial da linguagem visual, no instante em que esta linguagem aponta como uma flecha para a obra, para o artefato que está sendo manufaturado, podendo, por sua vez, a linguagem visual vir a ser decodificada em linguagem verbal, no ato da escritura. Assim, nas anotações e os registros do criador pode-se perceber a influência dessa visualidade, apontando como uma seta para a obra, sinalizando os caminhos de uma criação em processo.

Cantar a natureza de North Haven, resgatando imagens espaciais para criar um jogo dialético entre vida e morte, torna-se uma tentativa de erguer um monumento que, tal como o paraíso, é capaz de acionar memórias que conectam a autora a um ambiente repleto de elementos visuais que lhe tocam, mas também a memórias dos bons momentos compartilhados com o amigo naquela ilha.

Bishop busca, ainda, outras imagens literárias para a construção do referido poema, o que confirmamos em carta enviada ao amigo Frank Bidart em julho de 1978, quando a autora revela suas fontes. Além do intertexto com *Love's Labour's Lost*, Bishop usa a imagem *incandescent stars* (estrela incandescentes) de Marianne Moore (1994 [1967]), e *mystic blue* (azul místico), emprestada do amigo Robert Lowell. Em sua carta, revela:

---

homens: 'Cuco! Cuco! Corno!' / Dos casados, este é um termo temido / E sempre vai soar mal em seus ouvidos (Tradução de Beatriz Viégas-Faria).

‘Daisies pied’ and ‘to paint the meadows with delight’ are straight from the summer part of the song in Shakespeare – you know the other part, ‘when icicles hang by the wall’?... The ‘incandescent stars’ I’m pretty sure are from Marianne’s ‘Marriage’ – but that isn’t too important. (I think I felt the more literary the better!) ‘Mystic blue’ is I think a steal from Cal, isn’t it? – also more or less on purpose (BISHOP, 1994 [1978], p. 624-625)<sup>119</sup>.

Destacamos que duas das referências são retiradas de textos que envolvem a temática do casamento. De forma consciente ou não, Bishop parece querer resgatar alguns dos aspectos da relação que manteve com Lowell, dentre eles, o afeto que, por vezes, parecia ir além de uma amizade. Em uma longa carta enviada de Castine, em 15 de agosto de 1957, Lowell revela o bem estar que sente ao lado de Bishop e, reportando-se ao verão de 1948 passado em Stonington, ele conta que cogitou pedir-lhe em casamento:

Do you remember how at the end of that long swimming and sunning Stonington day, we were talking about this and that about ourselves and you said, rather humorously yet it was truly meant, ‘When you write my epitaph, you must say I was the loneliest person who ever lived.’ Probably you forgot, and anyway all that is mercifully changed and all has come right since you found Lota. But at the time everything—I guess (I don’t want to overdramatize) our relations seemed to have reached a new place. I assumed that it would be just a matter of time before I proposed and I half believed that you would accept. Yet I wanted it all to have the right build-up. Well, I didn’t say anything then [...]. I wanted time and space, and went on assuming, and when I was to have joined you at Key West I was determined to ask you. Really for so callous (I fear) a man, I was fearfully shy and scared of spoiling things and distrustful of being steady enough to be the least good (LOWELL, [1957], p. 225-226)<sup>120</sup>.

Essa carta é uma tentativa de minimizar o mal-estar causado dias antes, quando Bishop e Lota, a sua companheira brasileira, estiveram em Castine a convite de Lowell e de Elizabeth Hardwick. Ele, vivenciando uma crise de hipomania, sugere visitar Bishop sozinho, quando ela estivesse em Nova Iorque, em Boston, ou no Brasil (BIELE, 2011). Aquela situação faz com que Bishop e Lota tenham que desistir de estar entre os Lowells e, inesperadamente, partir antes dos dez dias previstos em Castine.

<sup>119</sup> ‘Margaridas Mosqueadas’ e ‘para pintar os prados com alegria’ são retirados diretamente do canto de verão de Shakespeare – você sabe a outra parte, ‘quando o sincelo nos telhados se forma’?... As ‘estrelas incandescentes’ eu tenho certeza que é do poema ‘Casamento’, de Marianne Moore – mas isso não é muito importante. (Eu acho que eu senti que o quanto mais literário, melhor!) ‘Azul místico’, acredito que um roubo de um dos poemas de Cal, não é mesmo? – tudo mais ou menos de propósito.

<sup>120</sup> Você se lembra que, ao fim daquele longo e ensolarado dia em Stonington, aproveitamos para nadar e conversar sobre nós mesmos, quando você disse, com um pouco de humor, mas de forma sincera: ‘Quando você escrever o meu epitáfio, deve dizer que eu fui a pessoa mais solitária que já existiu’. Provavelmente você já se esqueceu disso e, de qualquer modo, tudo mudou desde que você encontrou Lota. Eu não quero dramatizar, mas a nossa relação parece ter caminhado para um novo lugar. Eu assumi pra mim mesmo que seria apenas uma questão de tempo antes de te pedir em casamento e eu quase acreditei que você aceitaria. Queria que tudo tivesse um bom desfecho. Bem, eu não te disse nada porque precisava de tempo e de espaço. Continuei assumindo esses sentimentos e, quando eu fui te encontrar em Key West, eu estava determinado a te pedir em casamento. Talvez por insensibilidade eu estivesse muito tímido, com receio de estragar as coisas e descrente de que seria firme o bastante para que tudo fosse, pelo menos, bom.

Ainda nessa carta, Lowell faz uma reflexão sobre seus sentimentos, reportando-se a fatos ocorridos nove anos antes para, mais adiante, privilegiar a amizade existente entre ele e Bishop “*And of course there was always the other side, the fact that our friendship really wasn't a courting, was really disinterested (bad phrase) really led to no encroachments*” (LOWELL, [1957], p. 225-226)<sup>121</sup>.

Esses acontecimentos parecem ter sido deslocados para o território ficcional a partir de onde Bishop é capaz de metaforizá-los. As questões revisitadas pela autora estão mais relacionadas a um incômodo gerado pelas próprias experiências e é por isso que as imagens geradoras de seus escritos partem de situações particulares para, ao longo do processo criativo, ganharem contornos mais universais.

A busca por textos que atinjam esse nível de universalização pode ser associada à uma autocrítica que, muitas vezes, impede a publicação de seus escritos. De fato, uma quantidade considerável de poemas, prosas e ensaios foram publicados postumamente no volume *Bishop. Poems, Prose, and Letters* (2008).

A autocensura presente em seu processo criativo pode ser atestada com uma carta já comentada neste trabalho, enviada a Frank Bidart, na qual Bishop faz comentários a respeito de seu julgamento de valor direcionado ao próprio poema, *North Haven*. Aponta a existência de trechos que mereceriam ser revisados, mas, segundo ela, acreditava que a ideia fosse boa. Somente por isso o submete à apreciação do amigo.

Here's that poem ['North Haven – In memoriam: Robert Lowell'] – the first I ever read over a telephone, I think! There are still a few bad spots, I know – & maybe the whole poem is bad – I can't really tell, and I hope you'll be very honest with me about it. I do think the 'idea' – perhaps not the most important thing – is rather good, though. The first stanza I wanted to give a feeling of an intensely quiet meditation (?) – something like that – and probably there should be two such stanzas, I don't know [...]. I don't like the word 'given' and will change it (BISHOP, 1994 [1978], p. 624-625)<sup>122</sup>.

Bishop demonstra-se insatisfeita com o uso da palavra 'given' em seu poema. Provavelmente, o manuscrito que lê para o amigo ao telefone é o MS. 15, última versão na qual essa palavra aparece. Nele, o verso “*and that they're free to wander in their given bay*”<sup>123</sup> é

<sup>121</sup> E claro que sempre há o outro lado, o fato de que a nossa amizade nunca foi um flerte, sempre foi desinteressada (frase ruim!), nunca levada a usurpações.

<sup>122</sup> Envio um poema ['North Haven – Em memória: Robert Lowell'] – o primeiro que já li por telefone, eu acho! Ainda há alguns pontos ruins, eu sei, e talvez o no todo o poema seja ruim – eu não sei bem dizer e, por isso, espero que você seja bem honesto comigo a respeito dele. Acho que a 'ideia', talvez a coisa menos importante, é realmente boa. Na primeira estrofe, quis trazer a sensação de se estar em uma meditação tranquila (?), ou algo como isso, e, provavelmente, deveria haver duas estrofes dessas, ainda não estou bem certa [...]. Eu não gosto da palavra 'dada' e ainda vou alterá-la.

<sup>123</sup> E que elas estão livres para vaguear naquela determinada baía.

alterado no MS. 16 para “*and that they’re free within the blue confines of bay*”<sup>124</sup> e, finalmente, no MS. 17, “*and that they’re free within the blue frontiers of bay*”<sup>125</sup>.

Com o exame dos diversos documentos de processo, podemos observar que o verso no qual a locução “*given bay*” se encontra foi objeto de atenção de Bishop, pois foi sendo constantemente alterado. Por exemplo, no MS. 3, há cinco versões desse mesmo trecho, como visualizamos no quadro abaixo:

|      |                                                                                                  |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| v. 1 | <i>free to change in their blue, their given bay.</i>                                            |
| v. 2 | <i>changing positions in [the blue, blue bay.] their given bay.<br/>Their blue, their given,</i> |
| v. 3 | <i>[free to change places in their blue, their given bay]</i>                                    |
| v. 4 | <i>- free to make changes in their blue, their given, bay.</i>                                   |
| v. 5 | <i>- free to make changes in [their] blue, given bay. that blue, that</i>                        |

(BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 3).

Na primeira versão contida nesse fólio, a expressão “*free to change*” (BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 2), ideia mais sutil que não pressupõe, necessariamente, um deslocamento físico, dá lugar a palavras mais concretas, que indiciam a possibilidade de a própria ilha movimentar-se, com “*changing positions*” (mudando posições) e “*free to change places*” (livres para trocar de lugares). Na versão 4, o verso volta a usar um termo que remete a uma abertura maior, contribuindo, de forma mais profícua, para a atividade imaginativa do leitor: “*free to make changes in their blue, their given, bay*”<sup>126</sup>.

A possibilidade de fazer mudanças “*free to make changes*” vai sendo repetida até o MS. 9, quando Bishop passa a usar o verbo “*wander*” (vaguear). Somente no MS. 16 o verbo é eliminado, sendo substituído por “*within*” (dentro). Acompanhada por preposição, a palavra “*free*” se desvincilha de uma repetição desnecessária, projetando para o horizonte de expectativas do leitor o entendimento do que seria essa liberdade.

O que chama a atenção nessa estrofe é que, além de ter sido a primeira escrita, ela dá o tom a todo o poema. A ideia que perpassa o prototexto é a dialética entre mudança e fixidez. O eu poético, mesmo afirmando saber que a ilha está ancorada em uma rocha e que é, portanto, incapaz de mover-se, prefere fazer de conta que ela é livre e, assim, tem possibilidades de movimentar-se naquela baía.

Esse primeiro fragmento escrito e, posteriormente, deslocado para segunda estrofe faz uma referência ao verão do ano anterior, 1977, quando a autora esteve em North Haven: “*The islands haven’t shifted since last summer*”<sup>127</sup>. Em seu retorno, constata que o conjunto de ilhas

<sup>124</sup> E que elas estão livres dentro dos confins azuis da baía.

<sup>125</sup> E que elas estão livres dentro das fronteiras azuis da baía.

<sup>126</sup> Livres para operar mudanças naquela baía azul.

<sup>127</sup> As ilhas não mudaram desde o verão passado.

que fazem parte da Baía de Penobscot não sofreu mudanças, embora a sua imaginação vá de encontro à fixidez percebida. Usa, para tanto, o verbo [*pretend*] (fingir), substituído por <*imagine*> (imaginar): “*I like to [pretend] <imagine that> they might have*”.

No que concerne ao uso de verbos em um nível macrogenético, podemos afirmar que a escrita do poema busca um desvio do período histórico, pois, mesmo com o objetivo de tratar de uma situação futura – que compreende a ausência definitiva do amigo e a sua impossibilidade de mudança “*The words won’t change again. Sad friend, you cannot change*”<sup>128</sup> –, o poema se fixa no tempo presente da escrita literária. Somente essa temporalidade é capaz de possibilitar um retrocesso ao tempo de uma memória que pode ser revisitada.

A dinamicidade da narrativa parece ser alcançada quando Bishop lança mão de tempos verbais distintos, ao longo das estrofes. As quatro primeiras estrofes, construídas predominantemente com ações no tempo presente, alinham-se com o tempo da escrita do poema. Representam, portanto, o tempo da vida e da mudança, em contraposição à quinta estrofe, que se volta para o tempo da memória.

É a partir desse momento que a figura de Lowell é presentificada no poema, pois a narrativa se volta para a rememoração de um passado que se projeta em um futuro no qual a presença física do amigo não mais poderá ser desfrutada e o seu trabalho não mais realizado: “*The poems won’t change. [Dear,] you can’t change*” (BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 2).

A respeito do uso do tempo verbal, Bishop afirma, em entrevista de 1966, que o uso de tempos verbais diversos em um mesmo texto “[...] sempre gera efeitos de profundidade, espaço, perspectiva de primeiro e segundo planos, etc.” (BISHOP, 2013 [1966], p. 50). De fato, embora a autora tenha escrito a maior parte de seu texto no tempo presente, o objetivo parece ter sido dar maior destaque e visibilidade ao tempo da memória, que é contrastado com o presente, no qual ocorre a ação retrospectiva da lembrança.

O poema *North Haven* torna-se, desse modo, uma forma que Bishop encontra para reterritorializar-se, minimizando, de algum modo, a falta e o remorso de não ter recebido o amigo meses antes de sua morte. Desse modo, monumentaliza a ilha, localizada na Baía de Penobscot em Maine, nos Estados Unidos.

No poema, o eu lírico se dirige ao amigo ausente, assim como Bishop costumava fazer nas inúmeras cartas enviadas a Cal, como carinhosamente o chamava. Bishop dá ao poema funcionalidades diversas. No que diz respeito ao escopo do signo linguístico, o poema assume,

---

<sup>128</sup> As palavras não mudarão mais. Pobre amigo, você não pode mudar,

além da função elegíaca, também a epistolar, o que pode ser observado no segundo rascunho do poema, finalizado com a palavra carta, seguida da localização e data:

[ Lowell Haven, Maine 1978 ]

Letter / from Maine 1978 (BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 2).

Em relação à monumentalização literária, podemos afirmar que a escrita do poema tece, ao mesmo tempo, dois tipos de homenagens a Lowell: a primeira é feita por meio do próprio texto que dá lugar à construção de uma memória; a segunda, embora seja arquitetada no poema, é capaz de ultrapassar os seus limites quando se projeta para o espaço da ilha de North Haven. Sobre a etimologia dessa palavra, Le Goff (1990 [1977]) explica que

[...] *monumentum* remete para a raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa 'fazer recordar', de onde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos [...]. Mas desde a Antiguidade romana o *monumentum* tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte (LE GOFF, 2013 [1977], p. 485-486, grifos do autor).

O monumento pode ser pensado como materialidade que permite a ativação de uma memória comemorativa ou fúnebre. O evento da morte desencadeia uma descontinuidade que o ato do arquivamento ou da monumentalização procura minimizar. Nesse sentido, para Nora (1993, p. 18) a memória não é espontânea e sofre interferências da imaginação; por isso, torna-se necessário criar “[...] arquivos, [...] manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais”. Uma vida deixa atrás de si memórias que interessam a uma coletividade por preservar vestígios de ações que perduram muito depois da morte do sujeito que as realizou como, no caso de Lowell, por seus escritos que perduram através dos próprios versos do poeta ou dos de Bishop sobre ele.

A memória que Bishop quer arquivar quando escreve *North Haven* se guarda em seus papéis de trabalho, bem como na própria ilha. Podemos então afirmar que a memória se preserva em um espaço (do papel, de lugares, de objetos, ou ainda do próprio corpo), o que possibilita que o pesquisador siga seus rastros (NORA, 1993).

Diante disso, é possível observar que, quando Bishop revisita memórias a partir de um território ficcional, pode emprestar-lhes uma roupagem poética que as transforma e as ficcionaliza através da escrita. Trata-se de um processo que acontece tanto com a escolha de

um lugar para a realização de uma homenagem para Lowell quanto no próprio feito da escrita literária. Isso porque, se Le Goff (1990 [1977]) concebe a fonte histórica como um monumento que constrói o passado, então a literatura pode ser pensada, também, como aquele que o estetiza.

## 6.5 PUBLICAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE *NORTH HAVEN*

No prototexto de *North Haven*, fazem parte da fase pré-editorial os MS. 16, 17 e 18. A fase pré-editorial caracteriza-se, nas palavras de Biasi (2010), por textos que ainda não estão “fixado[s] por inteiro [...]. Deixa-se progressivamente o espaço do man uscrito, onde tudo ainda é – de direito – possível, para entrar em uma nova dimensão, na qual a intervenção do autor vai tornar-se (salvo caso excepcional) cada vez mais pontual” (BIASI, 2010, p. 59).

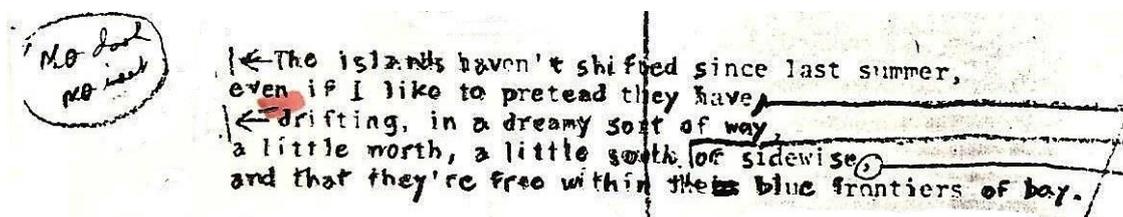
O MS. 16 contém a versão quase definitiva escrita por Bishop. Acreditamos que a autora o tenha passado a limpo e acrescentado apenas uma alteração no último verso da segunda estrofe. Desse modo, “*and that they’re free within the blue confines of bay*” torna-se “*and that they are free within the blue frontiers of bay*” no manuscrito enviado a *The New Yorker*. A esse manuscrito, tivemos acesso indiretamente, a partir de uma cópia apógrafa, a qual classificamos como MS. 17.

Como sabemos que nosso prototexto não está completo e que não tivemos acesso à última versão enviada por Bishop aos editores, tomamos o MS. 16 como último registro do poema, o qual sabemos ter passado por alteração autógrafa, localizada no último verso da segunda estrofe, justamente aquele que contém a expressão “*given bay*” (BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 15) sobre a qual Bishop discute ao telefone com o amigo Frank Bidart em busca de uma melhor solução. À primeira vista, há uma tentativa por parte da *The New Yorker* de obter um texto idêntico ao do manuscrito enviado pela autora; no entanto, algumas diferenças podem ser notadas ao fazermos um cotejo entre os manuscritos 16 e 17.

O MS 17, como prova tipográfica – a “primeira forma impressa do texto, que é submetida a uma revisão por parte do autor ou do responsável pela edição” (DUARTE, [1997-], verbete) –, é enviada a Bishop, com a inclusão de diversas anotações referentes ao *layout* e à estruturação do poema na página. Quando é devolvido à autora, segue acompanhado por uma carta assinada por Howard Moss, na qual o editor solicita a aprovação das modificações sugeridas.

Acreditamos que esse manuscrito tenha passado pelas mãos de Bishop porque identificamos a sua caligrafia em uma das anotações, com a sinalização à margem esquerda, na

altura da segunda estrofe, para que não se faça uso de travessão ou adentramento nos primeiro e terceiro versos da referida estrofe.



(BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 17).

Uma outra correção que acreditamos ter sido feita pela autora refere-se à palavra “songs” (cantos), localizada no quarto verso da sexta estrofe, na qual há a supressão do “s” final, destacando-o com marcas acima e abaixo, como que para chamar atenção para aquele erro tipográfico:

your poems again. (But the sparrows can: their song<sup>s</sup>.)

(BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 17).

Através desse material, podemos acompanhar algumas das dificuldades enfrentadas por Bishop quando envia textos à publicação. Quando recebe a prova tipográfica com carta datada de 12 de setembro de 1978, Moss solicita, por exemplo, a substituição de “sidewise” (lateralmente) por seu sinônimo “sideways”, com a justificativa de que aquela palavra soaria estranha: “In line 4, of stanza 1, I found ‘sidewise’ a bit odd – instead of the more usual ‘sideways,’ but I’ll set it up as you have it, and if you agree, we can change it on the author’s proof” (MOSS, 2011 [1978], p. 390)<sup>129</sup>.

As mudanças sugeridas são sempre acompanhadas por pedidos de consentimentos, os quais Bishop quase sempre acaba acatando mais por sentir-se pressionada do que por espontânea vontade. Isso porque a autora sabe da existência de um estilo próprio da revista, especialmente no que se refere ao uso de pontuação. Segundo Biele (2011, p. xliv), “Moss’s changes were part of Shawn’s philosophy that the entire magazine should be of a piece”<sup>130</sup>. William Shawn, como editor geral da revista, tem a tarefa de aprovar todos os textos a serem publicados e, por vezes, também insere as suas sugestões.

Acompanhando o processo de edição do poema *North Haven* por essa revista, podemos observar que, depois de submetido, ele passa por algumas alterações que não são bem acolhidas

<sup>129</sup> Na linha 4 da primeira estrofe, eu achei ‘sidewise’ um pouco estranho – em seu lugar, sugiro a palavra ‘sideways’, que é mais comum, mas eu mantê-lo do jeito que você enviou e, se concordar, podemos fazer a alteração na prova do autor.

<sup>130</sup> As mudanças propostas por Moss eram parte da filosofia de Shawn, editor geral, de que a revista inteira deveria ser um único estilo.

por Bishop (BIELE, 2011). Isso se reflete no momento em que publica o texto pela segunda vez na revista *Lord John Press*, também em 1979, quando o o poema volta a assumir um estado mais próximo do MS. 16. Destacamos ainda a existência de modificações que possivelmente não foram submetidas à apreciação da autora, o que pode ser observado no cotejo entre a correspondência com a *The New Yorker*, as provas tipográficas e o texto publicado.

No MS. 17, há anotações com caligrafias diversas. Segundo Biele (2011), qualquer membro do corpo editorial poderia sugerir alterações ao texto. Bishop, por ser considerada uma das melhores escritoras que contribuiu com a revista, tem os seus escritos revisados com maior rigor, especialmente no que concerne à pontuação, pois, “*any deviation would look like a mistake on her part or a typographical error on the magazine’s*” (BIELE, 2011, p. xlv)<sup>131</sup>.

O processo de correção é explicado por Biele (2011), organizadora da correspondência entre Bishop e a revista *The New Yorker*:

After Moss approved a poem and reviewed it with another editor, he sent it to Shawn with their opinions. Bishop then answered any editorial queries about individual words or lines, and once they were resolved, Moss notified Bishop of the acceptance, passed along any other questions, and had a check drawn up and in the mail (BIELE, 2011, p. xliii)<sup>132</sup>.

No MS. 17, há diversas inscrições que atestam que esse fólio passou por várias mãos, tanto para revisão textual, como para a inserção de outras informações relativas à própria publicação. Encontramos, por exemplo, na margem superior direita, “*set slug*”, termo indicativo de data da publicação, que é seguido por, “*SEPTE 12 1978*”. Parece que a intenção dos editores era a de publicar esse texto exatamente depois de um ano da morte de Lowell. Essa data é seguida por outras anotações e, mais adiante, “*VERY SOON*” (muito em breve), como inscrição editorial indicativa do pouco tempo para a preparação do texto. Uma nova data, a definitiva – 11 de dezembro de 1978 –, aparece na margem direita, abaixo dessas anotações, carimbada em vermelho.

Esse manuscrito é enviado a Bishop somente em 12 de setembro de 1978, quando Moss faz comentários acerca das anotações ali inseridas, as quais ele acredita que devem ser discutidas com Bishop. Para ilustrar esse aspecto das correções editoriais, vê-se que Moss comenta sobre a abreviação do nome de Lowell na dedicatória, o qual foi rasurado e, em seu lugar, aparece uma sugestão de substituição pelo nome por extenso. A anotação certamente não

<sup>131</sup> Qualquer desvio pareceria um erro da autora ou um erro tipográfico da revista.

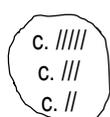
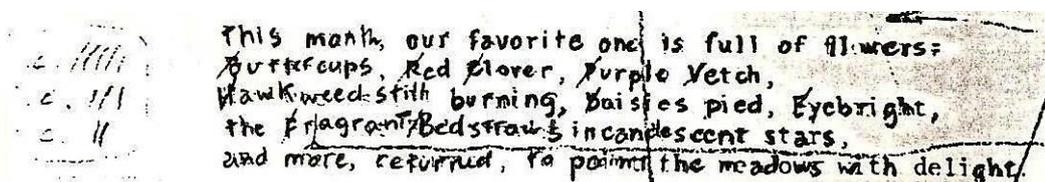
<sup>132</sup> Depois que Moss aprovava um poema e o revisava com outro editor, o enviava para Shawn já com as suas opiniões anotadas. Então Bishop respondia as questões dos editores a respeito de palavras ou versos e, uma vez resolvidas, Moss informava a Bishop da aceitação, repassando quaisquer outras questões pendentes e enviando um cheque como pagamento.

é de Moss, pois em carta, ele afirma concordar com a proposta daquela alteração: “*I agree that the dedication “(In Memoriam: Robert Lowell)” should be spelled out and also that this should run soon*” (MOSS, 2011 [1978], p. 390)<sup>133</sup>.

Essa mesma caligrafia reaparece ao fim do poema, quando o nome Elizabeth Bishop é inserido. Além das alterações sinalizadas em carta, há outras que parecem não terem sido discutidas com Bishop. Biele (2011) afirma que, nesse processo de edição de texto,

Moss made punctuation changes and corrections in line with Fowler and the poem was set in galley proof with copies going to the proof room, the checking and legal departments for queries, and to Shawn for additional review. After everyone read the galleys and sent them back to Moss, he reviewed their questions and decided which one Bishop should consider. Moss then sent the annotated galleys to a collator, who combined the approved questions onto and author’s proof. The proof was then sent to Bishop, who could take or leave whatever suggestions remained (BIELE, 2011, p. xliii)<sup>134</sup>.

Como exemplo das alterações que acreditamos não terem tido o consentimento da autora, destacamos a mudança das letras maiúsculas usadas nos nomes de flores e pássaros, que no MS. 17, embora reproduzidas tal qual o MS. 16, aparece com todas as maiúsculas rasuradas. Há ainda, ao lado de cada verso, o acréscimo da letra “c.”, seguida por marcas representativas da quantidade de correções a serem feitas:



This month our favorite one is full of flowers:  
 Buttercups, Red Clover, Purple Vetch,  
 Hawkweed still burning, Daisies pied, Eyebright,  
 the Fragrant Bedstraw's incandescent stars,  
 and more, returned, to paint the meadows with delight.  
 (BISHOP, 1978, folder 60.5, MS. 17).

Outras alterações que acreditamos não terem sido apreciadas por Bishop dizem respeito à pontuação e ao uso de travessões. Nas cartas, esses aspectos não são mencionados por Moss

<sup>133</sup> Eu acho que a dedicatória ‘(Em memória: Robert Lowell)’ não deve ser abreviada e que o poema deve ser lançado logo.

<sup>134</sup> Moss, ao editar um poema, fazia mudanças na pontuação e suas correções seguiam a mesma linha de Fowler [editor de poesia da *The New Yorker* que antecedeu Katharine White]: o poema era passado para uma prova tipográfica, com cópias que iam para a sala de provas e, também, para os departamentos de checagem e o legal, para que fossem resolvidas as questões levantadas. Por fim, era enviado Shawn, para que fosse feita uma revisão adicional. Depois que todos liam as provas e as devolviam para Moss, ele revisava todas as questões e decidia quais seriam remetidas a Bishop. Então, Moss enviava as provas anotadas para um profissional que fazia a colação de todos os manuscritos gerados naquele momento editorial e combinava as questões aprovadas na prova do autor. As provas eram então enviadas a Bishop, que poderia aprovar ou rejeitar quaisquer das sugestões que ainda pudessem ser feitas.

e Bishop retoma a pontuação usada no MS. 16 quando publica o texto na *Lord John Press* em 1979.

Quanto ao MS. 18, trata-se da prova de autor mencionada por Moss na carta enviada em 12 de setembro de 1078. Nesse manuscrito, observamos que a dedicatória a Lowell tem ainda o nome do autor abreviado e que as maiúsculas das iniciais das flores, bem como dos pássaros foram mantidas. É essa a cópia assinada por Bishop, com suas iniciais. Para Biasi (2010, p. 62), “quando o autor, após suas correções de provas, chega a um estado de texto que julga definitivo, a tradição quer que ele assine positivamente a suspensão das transformações com sua rubrica pessoal”.

A assinatura de Bishop surge, dessa forma, como uma aprovação daquele formato estipulado para o texto. No entanto, o texto contido nesse manuscrito difere do publicado na revista *The New Yorker*. Esse material acaba atestando, portanto, que nem todas as alterações passam pelo consentimento da autora, o que faz com que ela, em outras publicações, altere o formato do texto publicado pela *The New Yorker*, restabelecendo a sua vontade autoral.

Outra questão que merece destaque é que, nessa prova de autor, Bishop ainda insere algumas considerações, a exemplo dos espaçamentos entre a primeira e a segunda estrofes, como também, entre a quarta e a quinta, que devem ser duplos. Além disso, há um rompimento com a estruturação estipulada quando os editores adicionam um sexto verso à última estrofe. A autora faz então um ajuste, reescrevendo a palavra “<change>”, ao fim do quinto verso.

Para Biasi (2010), essa prova ainda pertence a um momento prototextual, pois, mesmo sendo apógrafa, contém inscrições autorais, além de ser um registro no qual há a aprovação da autora, quando acrescenta a sua assinatura. Em suas palavras, é a partir desse momento que “[...] sai-se do espaço genético do prototexto para entrar na história do texto. É ao mesmo tempo o último instante prototextual e o momento inicial dessa última fase de evolução da obra que será a fase editorial” (BIASI, 2010, p. 62-63).

Podemos pensar que essa fase prototextual é retomada quando Bishop, ao submeter o poema para uma segunda publicação, desta vez na revista *Lord John Press*, revisa o texto e estabelece o formato a ser mantido em suas publicações futuras. Em livro, esse poema é publicado em 1984, no volume póstumo *The Complete Poems*, editado por Farrar, Strauss e Giroux.

## 7 CONCLUSÃO

Esta tese, tendo se proposto a realizar uma edição genética de material prototextual, apresentou os fac-símiles dos poemas estudados, acompanhados por transcrição semidiplomática e descrição de cada um dos manuscritos, além de informações sobre a fase da gênese, o estatuto genético, a localização dos documentos originais e uma análise dos movimentos de gênese. Foi organizado a partir de um arcabouço teórico, que levou em consideração as especificidades do prototexto estudado.

A construção de um texto literário, como processo mental, somente pode ser acessada a partir de vestígios que permitem a remontagem da escritura. A princípio, imóveis e mudos, foram submetidos a uma abordagem relacional capaz de iluminar alguns dos significados provenientes de uma atividade imaginativa que

[...] está em relação direta com a riqueza e a variedade da experiência acumulada pelo homem, pois esta experiência é o material com o qual a fantasia erige seus edifícios. A fantasia não está contraposta à memória, mas nela se apoia e dispõe de seus dados em novas e novas combinações (MENEZES, 2007, p. 171).

Os manuscritos literários guardam, portanto, uma potência de significação enriquecida por documentos paralelos, como cartas e entrevistas. Tais documentos foram auxiliares para que desvelássemos alguns dos aspectos da gênese dos poemas estudados. Ao reintegrar as imagens apresentadas ao conjunto da obra da autora, foi possível rastrear outras imagens correlatas, criadas em momento anterior à escrita do primeiro rascunho dos poemas ora estudados.

A construção dessas imagens foi acompanhada indiretamente, através de textos produzidos por pessoas que conviveram com Bishop e relataram particularidades de sua vida, a exemplo dos itens encontrados em sua biblioteca, dentre outras informações fornecidas por terceiros e que estão publicadas em livro de entrevista ou de depoimentos.

Tais informações mostraram-se importantes para que pudéssemos nos reportar aos antecedentes da gênese de cada poema, isto é, aos momentos nos quais Bishop havia ensaiado o tema em cartas ou na escrita de outros textos literários. Foi ainda importante porque houve casos em que um amigo atuou como testemunha ocular do processo criativo, servindo-nos o seu depoimento como fonte.

Esse percurso demonstrou que os manuscritos de trabalho de um escritor revelam apenas um instante do processo criativo e que ele tem uma história e uma pré-história, como bem lembrou Bachelard 2008 [1957], ao se reportar às grandes imagens criadas com a escrita

literária. Ademais, podemos pensar o manuscrito como realização que se projeta para o futuro, pois, uma vez que o texto é publicado, passa a produzir uma outra história, aquela que diz respeito ao processo de transmissão e circulação da obra.

Quanto à seção que discorre sobre esses momentos posteriores à gênese, consideramos importante retomá-los por sua condição de texto complementar ao entendimento da gênese, tendo em vista que as modificações autorais nem sempre são encerradas com o que Biasi (2010) chama de manuscrito definitivo, ou seja, aquele que é enviado para a publicação.

A partir do envio desse manuscrito, delimitador do início da fase pré-editorial, Bishop costumava fazer correções textuais, discutir as sugestões feitas pelos editores, aprovando-as ou não e, mesmo depois de ter o seu texto publicado pela primeira vez, podia retomar um estado textual anterior no momento de publicá-lo novamente. Essa atitude indicia que a aceitação de algumas das sugestões dos editores da *The New Yorker* está relacionada ao interesse de ter seus textos publicados, já que sua pequena produção não lhe permitia compilar poemas para a composição de livros muito frequentemente.

Incluímos como anexo as publicações dos poemas editados pela *The New Yorker*, a segunda publicação de *North Haven* pela *Lord John Press*, e as cartas nas quais os editores teciam comentários acerca dos poemas.

Quanto ao cerne de nossa pesquisa, constituiu-se do manuscrito moderno. Esses materiais, em um passado não muito distante, eram relegados ao espaço privado da criação. Quando despertaram o interesse de pesquisadores pela dimensão histórica do escrito (HAY, 2007), tornaram-se documentos de memória. Essa materialidade assumiu, na contemporaneidade, o estatuto de objeto material, cultural e de conhecimento que, por guardar as marcas de um processo criativo, pode ser pensado como um lugar de memória.

Nesse sentido, pudemos discutir algumas das questões que circundam tal objeto, nos apropriando do conceito de rastro. Como vestígios de uma memória, possibilita que se compreenda o movimento criador e, assim, se apresente uma edição genética com o objetivo de dar visibilidade aos bastidores da criação.

A existência do rastro decorre, primeiro, da materialização de um pensamento criativo, ou seja, da sua espacialização; segundo, do ímpeto de preservação do arquivo privado de escritores, que dominou o cenário das humanidades de forma mais acentuada a partir de 1968, com o surgimento da crítica genética.

Podemos então relacionar essa disciplina não somente com a renovação dos estudos literários, mas, também, com um cenário de preservação e de transmissão dos papéis privados de um escritor. Ao estudar um prototexto, o crítico dá visibilidade a um acervo composto por

registros pessoais de um sujeito, os quais se encontram repletos de indícios de um labor com as palavras. Além disso, dá acesso a diversas temporalidades “povoadas de pessoas, fatos, obras – nas quais ou contra as quais ele procura reconhecer-se e das quais se vale para compor seu texto” (BORDINI, 2004, p. 211).

Porque guarda uma memória da criação, esse documento passa a ser de interesse de uma coletividade, que espera que ele seja preservado, tanto quanto possível, da ação do tempo e do esquecimento. Essa tarefa fica, pois, a cargo de arquivistas, geneticistas e filólogos; aqui privilegiamos a ação deste último, por focalizar uma materialidade proteiforme na qual a textualidade se estabelece a partir de uma lógica diversa da esperada em materiais publicados.

O nosso interesse nessa textualidade fragmentária levou-nos à remontagem de um processo criativo a partir dos rastros da criação que funcionam como porta de entrada para que pudéssemos nos aproximar do atelier de Elizabeth Bishop e entender um pouco de seu processo criativo. Nossa análise teve a categoria espacial como preponderante para fazermos uma abordagem dos manuscritos da autora que descrevem o espaço observado.

Diante disso, adotamos a ‘multiterritorialidade’ (HAESBAERT, 2007 [2004]) como conceito, pois possibilitou a constatação de que uma diversidade de territórios vai sendo convocada no momento da criação, confluindo no espaço da página. Em *The Armadillo*, Bishop focaliza uma territorialização animal que é perturbada por produções técnicas do ser humano, como o balão junino. Esse artefato, sendo a causa da desterritorialização daqueles seres, faz com que eles tenham que traçar linhas de fuga, buscando, assim, uma reterritorialização.

Já em *North Haven*, o território material, que é a própria ilha, serve como cenário para a criação de um poema que teve início nos territórios emocional e simbólico, a partir da vivência de um luto. Bishop decide então voltar a North Haven para reelaborar a sua dor, o que resulta em uma homenagem ao amigo. A dimensão simbólica que se inscreve nesse poema pode ser apreendida do próprio território material, pois é “considerado como um signo cujo significado somente é compreensível a partir dos códigos culturais nos quais se inscreve” (HAESBAERT, 2007 [2004], p. 69).

Bishop, diante de situação que lhe incomoda e sobre a qual não pode interferir, recorre ao território ficcional de onde revisita tais questões e encontra soluções poéticas que, se não resolvem o problema, pelo menos servem como meio para que se promova uma reflexão. Aliás, este tem sido um dos relevantes papéis da literatura.

A literatura, segundo Perrone-Moisés (1990), alimenta-se da realidade prévia ou com ela mantém relação, pois “[...] parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer”

(PERRNOE-MOISÉS, 1990, p. 102). O ser humano, relacionando-se com o mundo a partir da falta, apropria-se de espaços para tentar, de alguma forma, supri-la. Tais tentativas de lidar com a falta transbordam para o espaço literário no qual o escritor pode apropriar-se da linguagem como ferramenta para a construção de mundos outros. Trata-se de um trabalho relacionado a uma insatisfação com a realidade (PERRNOE-MOISÉS, 1990).

Partindo dessa perspectiva, podemos supor que os lugares onde Bishop esteve acabaram transpostos para o espaço literário e modificados pela criatividade, que atua de modo a ir preenchendo a falta experimentada na vida cotidiana. Essa atividade, como um processo sem fim, gera rastros que funcionam como um caminho para a compreensão do modo como o escritor retrata o mundo ao seu redor ou a si próprio, de maneira ficcionalizada.

A partir desse material, pudemos observar que *The Armadillo* e *North Haven* são construídos a partir de um pensamento que espacializa certas experiências da autora. Nesse processo, há uma estetização de tais eventos quando a autora opta pelo uso de uma linguagem poética. Partindo da suposição de que o espaço material pudesse ser pensado nesses poemas, como parte de uma multiterritorialidade composta pelos universos ficcional, material e simbólico, constatamos não somente a utilização do espaço como temática, mas também observamos que a espacialização figurou, para a escritora, como um eixo para a organização do seu pensamento.

Sobre os textos redigidos por Bishop, podemos afirmar que, não raro, fazem uma remissão a lugares habitados ou visitados. A criação, nas palavras de Anastácio (1999, p. 39), pode ser entendida como “um instante privilegiado da percepção, uma alavanca que impulsiona o artista a explorar a sua experiência com a realidade”, que pode se dar através de estranhamento ou de identificação. Surge, desse processo, uma representação que pode estar mais próxima ou mais afastada do real.

O espaço literário é usado por Bishop para a recriação de realidades discursivas através de uma persona ou sujeito ficcional. Essa postura da autora pode ser explicada com um pensamento de Costa Lima (1990, p. 127), ao afirmar que o escritor pode, através desse recurso, deslocar-se de seu papel de autor e, assim, ver-se através de uma viagem que ele próprio realiza, respaldado por uma identidade ficcional.

O território ficcional torna-se, portanto, um lugar mais aprazível, uma vez que figura como universo que proporciona a Bishop maior liberdade para revisitar questões que a incomodam. A singularidade das imagens de seus poemas parece ser gerada a partir de um fluxo constante entre imaginação e o mundo no qual está inserida. Parece que o território material guarda em si uma dimensão oculta, e Bishop, para dar conta da falta que é própria do universo

ao seu redor, preenche o espaço vazio com a sua subjetividade. No momento da criação, passado e presente são redefinidos através de negociações que determinam para a memória uma mobilidade marcada por constantes reajustes. A imaginação, associada à criatividade, é o meio que a escritora encontra para reordenar o mundo.

Embora o seu poder criativo se evidencie nos textos publicados, somente o exame de seu material de trabalho pode revelar as complexidades próprias de um universo de objetos em construção, tais como: o tempo de elaboração textual; as influências exercidas por outros textos a partir dos quais se pode estabelecer relações intertextuais; as influências de amigos com os quais se correspondeu, como Robert Lowell, que atuou como primeiro crítico de sua obra; os lugares habitados ou visitados que, transpostos para o território ficcional, puderam ser amalgamados a questões concernentes ao humano, engendradas a partir de metáforas espaciais. Essa forma de construir poemas, coincidente com a visão de mundo da escritora, foi atestada pela materialidade do manuscrito moderno que, como rastro de uma ação do passado, abriu caminho para que este trabalho de edição genética fosse elaborado.

## REFERÊNCIAS

- ANASTÁCIO, S. M. G. Projeto de edição genético eletrônica da criação do audiolivro “Um lugar limpo e bem iluminado”. In: TELLES, Célia.; SANTOS, Rosa (orgs.). *Filologia, críticas e processos de criação*. Curitiba: Appris, 2012. p. 83-95.
- ANASTÁCIO, Silvia Maria Guerra. *O Jogo das Imagens no Universo da Criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo: Annablume, 1999, 258 p.
- ASSMANN, Aleida. Locais. In: *Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011, p. 317-366.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1957], 334 p.
- BARBOSA, Elizabeth. *Identidades entrelaçadas: uma visita ao “Brazil”, de Elizabeth Bishop*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2010, 172 p.
- BARKER, Ilse. [Depoimento]. In: FOUNTAIN, Gary; BRAZEAU, Peter. Elizabeth Bishop. An oral Biography. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1994 [1989], p. 343-344.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. Reproduzir o Manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto. Trad. Carlos Eduardo Galvão. *Manuscrita*, São Paulo, n. 4, p. 127-161, 1993.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução. In: *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995, p. 10-35.
- BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos Textos*. Trad. Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, 174 p.
- BIELE, Joelle (ed.). *Elizabeth Bishop and The New Yorker. The complete correspondence*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011, 421 p.
- BIELE, Joelle (ed.). Introdução. In: *Elizabeth Bishop and The New Yorker. The complete correspondence*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011, p. vii-lxii.
- BISHOP, Elizabeth [Carta] 18 fev. 1965 [para] Anny Baumann. Washington University Library, 1 p.
- BISHOP, Elizabeth. Dimensions for a novel. In: BISHOP, Elizabeth. *Poems, prose, and letters*. Org. Robert Giroux. New York: Literary Classics of the United States, 2008 [1934], p. 671-680.
- BISHOP, Elizabeth. Sandpiper. In: BISHOP, Elizabeth. *Poems, prose, and letters*. Org. Robert Giroux. New York: Literary Classics of the United States, 2008 [1934], p. 125-126.
- BISHOP, Elizabeth. Writing Poetry is an unnatural act. In: BISHOP, Elizabeth. *Poems, prose, and letters*. Org. Robert Giroux. New York: Literary Classics of the United States, 2008 [1950], p. 702-706.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 01 jan. 1948 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). *Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1948], p. 21-24.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 01 mar. 1961 [para] Robert Lowell, New York. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). *Words in air. The complete correspondence between*

Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008, p. 356-358.

BISHOP, Elizabeth. [*Carta*] 01 mar. 1961 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1961], p. 351-355.

BISHOP, Elizabeth. [*Carta*] 02 ago. 1965 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1965], p. 582-585.

BISHOP, Elizabeth. [*Carta*] 03 dez. 1947 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1947], p. 16-17.

BISHOP, Elizabeth. [*Carta*] 03 dez. 1947 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1947], p. 16-19.

BISHOP, Elizabeth. [*Carta*] 03 set. 1956, Rio de Janeiro [para] Howard Moss. In: BIELE, Joelle (ed.). Elizabeth Bishop and The New Yorker. The complete correspondence. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011 [1956], p. 181.

BISHOP, Elizabeth. [*Carta*] 04 abr. 1962 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1962], p. 397-404.

BISHOP, Elizabeth. [*Carta*] 05 dez. 1950 [para] Robert Lowell. In: GIROUX, Robert (org.). Uma arte. As cartas de Elizabeth Bishop. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1950], p. 220-221.

BISHOP, Elizabeth. [*Carta*] 05 dez. 1953 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1953], p. 146-150.

BISHOP, Elizabeth. [*Carta*] 05 mar. 1970 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1970], p. 667-669.

BISHOP, Elizabeth. [*Carta*] 06 fev. 1972 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1972], p. 21-24.

BISHOP, Elizabeth. [*Carta*] 06 out. 1960 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1960], p. 340-342.

- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 08 abr. 1948 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1948], p. 32.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 08 abr. 1970 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1970], p. 671-672.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 08 set. 1948 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1948], p. 59-60.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 09 jul. 1975, [para] Frani Blough Muser. In: GIROUX, Robert (org.). *Uma arte*. As cartas de Elizabeth Bishop. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1975], p. 656-657.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 09 jul. 1978, North Haven [para] Frank Bidart. In: GIROUX, Robert (org.). *One Art: Letters*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1994 [1978], p. 624-625.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 10 fev. 1953 [para] Pearl Kazin. In: GIROUX, Robert (org.). *Uma arte*. As cartas de Elizabeth Bishop. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1953], p. 261-262.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 10 fev. 1953, [para] Robert Lowell. In: GIROUX, Robert (org.). *Uma arte*. As cartas de Elizabeth Bishop. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1953], p. 261-262.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 10 mai. 1956 [para] Anny Baumann. In: GIROUX, Robert (org.). *Uma arte*. As cartas de Elizabeth Bishop. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1956], p. 334-335.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 11 dez. 1957 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1957], p. 240-244.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 11 dez. 1957 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1957], p. 240-244.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 14 dez. 1956 [para] Howard Moss. In: BIELE, Joelle (ed.). *Elizabeth Bishop and The New Yorker*. The complete correspondence. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011 [1956], p. 191.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 14 jun. 1956, [para] Kit e Ilse Barker. Princeton University Library.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 15 ago. 1956 [para] Howard Moss. In: BIELE, Joelle (ed.). *Elizabeth Bishop and The New Yorker*. The complete correspondence. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011 [1956], p. 180.
- BISHOP, Elizabeth. [Carta] 15 jun. 1961 [para] Robert Lowell, New York. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between

Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1961], p. 351-355.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 15 jun. 1970 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). *Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1970], p. 675-678.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 18 nov. 1965, Rio de Janeiro [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). *Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1965], p. 593-596.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 2 ago. 1977 [para] Robert Lowell. In: TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (orgs.). *Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1977], p. 797-798.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 20 mar. 1953, Rio de Janeiro [para] May Swenson. Washington University Library.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 21 dez. 1956 [para] Howard Moss. In: BIELE, Joelle (ed.). *Elizabeth Bishop and The New Yorker. The complete correspondence*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011 [1956], p. 192-193.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 21 jan. 1949 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). *Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1949], p. 81-82.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 21 jan. 1949 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). *Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1949], p. 81-82.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 21 mar. 1972 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). *Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1972], p. 706-713.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 22 jan. 1962 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). *Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1962], p. 384-389.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 25 jun. 1961 [para] Bill. In: BIELE, Joelle (ed.). *Elizabeth Bishop and The New Yorker. The complete correspondence*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011 [1961], p. 239.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 26 ago. 1963 [para] Robert Lowell. In: GIROUX, Robert (org.). *Uma arte. As cartas de Elizabeth Bishop*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1963], p. 456.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 27 ago. 1964 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). *Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1964], p. 551-556.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 27 ago. 1964 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1964], p. 549-551.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 27 ago. 1965 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1965], p. 595.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 27 fev. 1970 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1970], p. 663-667.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 27 fev. 1970 [para] Robert Lowell. In: GIROUX, Robert (org.). Uma arte. As cartas de Elizabeth Bishop. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1970], p. 576-578.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 27 fev. 1970 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1970], p. 664-665.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 27 jul. 1960 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1960], p. 332-335.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 28 jan. 1972 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1972], p. 700-703.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 28 nov. 1946, New York [para] Ferris Greenslet. In: GIROUX, Robert (org.). Uma arte. As cartas de Elizabeth Bishop. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 144-146.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 30 fev. 1961 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1961], p. 356-358.

BISHOP, Elizabeth. [Carta] 30 out. 1958 [para] Robert Lowell. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). Words in air. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1958], p. 273-276.

BISHOP, Elizabeth. [Carta]. In: COSTELLO, Bonnie. Elizabeth Bishop. *Questions of Mastery*. Cambridge: Harvard University Press, 1991 [1974], p. 210.

BISHOP, Elizabeth. 12 O'Clock News. *The New Yorker*. Nova York, p. 37, 24 mar. 1973.

BISHOP, Elizabeth. A arte da Poesia, n. 27: Elizabeth Bishop. Boston, The Paris Review, 28 jun. 1978. Entrevista a Elizabeth Spire. Trad. Heci Regina Candiani. In: MONTEIRO, George (org.). *Conversas Com Elizabeth Bishop*. São Paulo: Autêntica, 2013 [1978], p.141-161.

- BISHOP, Elizabeth. *A Cold Spring*. New York: Houghton Mifflin, 1955.
- BISHOP, Elizabeth. At the Fish-Houses. In: *Poems, prose, and letters*. New York: The Library of America, 2008 [1955], p. 50-52.
- BISHOP, Elizabeth. Brazil, January 1, 1502. In: *Poems, prose, and letters*. New York: The Library of America, 2008 [1965], p. 72-73.
- BISHOP, Elizabeth. *Brazil*. New York: Time Incorporated, 1967.
- BISHOP, Elizabeth. Cirque d'Hiver. In: BISHOP, Elizabeth. *Poems, prose, and letters*. Org. Robert Giroux. New York: Literary Classics of the United States, 2008 [1948], p. 23-24.
- BISHOP, Elizabeth. Elizabeth Bishop fala sobre sua poesia. New York: The New York Paper, 04 jun. 1978. Entrevista a Eileen McMahon. Trad. Carolina Barcellos. In: MONTEIRO, George (org.). *Conversas Com Elizabeth Bishop*. São Paulo: Autêntica, 2013 [1978], p.134-137.
- BISHOP, Elizabeth. Elizabeth Bishop. Conversas e anotações de aula. Washington, Universidade de Washington, 1966. Entrevista a Wesley Wehr. Trad. Amanda Zampieri. In: MONTEIRO, George (org.). *Conversas Com Elizabeth Bishop*. São Paulo: Autêntica, 2013, p. 60-68.
- BISHOP, Elizabeth. Faustina, or Rock Roses. In: *Poems, prose, and letters*. New York: The Library of America, 2008 [1955], p. 55-57.
- BISHOP, Elizabeth. Geografia da imaginação. Boston, Christian Science Monitor, 23 mar. 1978. Entrevista a Alexandra Johnson. Trad. Heci Regina Candiani. In: MONTEIRO, George (org.). *Conversas Com Elizabeth Bishop*. São Paulo: Autêntica, 2013, p. 125-131.
- BISHOP, Elizabeth. *Geography III*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1976.
- BISHOP, Elizabeth. In the Village. In: *Poems, prose, and letters*. New York: The Library of America, 2008 [1953], p. 99-118.
- BISHOP, Elizabeth. In the waiting room. In: BISHOP, Elizabeth. *Poems, prose, and letters*. New York: Literary Classics of the United States, 2008 [1976], p. 149-151.
- BISHOP, Elizabeth. Large Bad Picture. In: *Poems, prose, and letters*. New York: The Library of America, 2008 [1946], p. 08-09.
- BISHOP, Elizabeth. *North & South*. New York: Houghton Mifflin, 1946.
- BISHOP, Elizabeth. North Haven. In Memoriam: Robert Lowell. In: *Lord John Press*. Ilustração de Kit Barker. Northridge: Lord John Press, 1979 (*broadside*).
- BISHOP, Elizabeth. North Haven. In Memoriam: Robert Lowell. In: *The New Yorker*. New York, p. 40, 11 dez. 1978.
- BISHOP, Elizabeth. North Haven. In: BISHOP, Elizabeth. *Poems, prose, and letters*. Org. Robert Giroux. New York: Literary Classics of the United States, 2008 [1978], p.177-178.
- BISHOP, Elizabeth. North Haven. In: *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*. Trad. Paulo Henriques Britto, 2011 [1978], p. 378-381.
- BISHOP, Elizabeth. *Notes and notebooks of drafts, dreams, and other observations*. Drafts: Armadillo. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, New York, [1955], folder 73.2.

- BISHOP, Elizabeth. On "Confessional Poetry". In: SCHWARTZ, Lloyd; ESTESS, Sybil. *Elizabeth Bishop and her art*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1983 [1967], p. 303.
- BISHOP, Elizabeth. *One Art: Letters*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1994, 792 p.
- BISHOP, Elizabeth. Pink Dog. In: BISHOP, Elizabeth. *Poems, prose, and letters*. Org. Robert Giroux. New York: Literary Classics of the United States, 2008 [1979], p. 178-179.
- BISHOP, Elizabeth. *Poems, prose, and letters*. Org. Robert Giroux. New York: Literary Classics of the United States, 2008, 979 p.
- BISHOP, Elizabeth. *Published Poetry*. North Haven. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, New York, [1978], folder 60.5.
- BISHOP, Elizabeth. *Published Poetry*. The Armadillo. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, New York, [1957], folder 113.13.
- BISHOP, Elizabeth. *Published Poetry*. The Owl's Nest [The Armadillo]. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, New York, [1957], folder 57.13.
- BISHOP, Elizabeth. *Questions of travel*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1965.
- BISHOP, Elizabeth. Roosters. In: *Poems, prose, and letters*. New York: The Library of America, 2008 [1946], p. 27-31.
- BISHOP, Elizabeth. Santarém. In: BISHOP, Elizabeth. *Poems, prose, and letters*. New York: Literary Classics of the United States, 2008 [1978], p. 175-177.
- BISHOP, Elizabeth. Seascape. In: *Poems, prose, and letters*. New York: The Library of America, 2008 [1946], p. 31-32.
- BISHOP, Elizabeth. Squatter's Children. In: BISHOP, Elizabeth. *Poems, prose, and letters*. New York: Literary Classics of the United States, 2008 [1965], p. 76.
- BISHOP, Elizabeth. St. John's Day. In: BISHOP, Elizabeth. *Poems, prose, and letters*. New York: The Library of America, 2008 [1955], p. 238-239.
- BISHOP, Elizabeth. *Sunday, 4 A. M.* In: BISHOP, Elizabeth. *Poems, prose, and letters*. New York: Literary Classics of the United States, 2008 [1965], p. 124-125.
- BISHOP, Elizabeth. *The Armadillo*. In: BISHOP, Elizabeth. *Poems, prose, and letters*. New York: Literary Classics of the United States, 2008 [1965], p. 83-84.
- BISHOP, Elizabeth. The Armadillo. In: *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*. Trad. Paulo Henriques Britto, 2011 [1957], p. 250-253.
- BISHOP, Elizabeth. The Armadillo. *The New Yorker*. Nova York, p. 24, 22 jun. 1957.
- BISHOP, Elizabeth. *The collected prose*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1984, 278 p.
- BISHOP, Elizabeth. *The complete poems 1927-1979*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1984, 287 p.
- BISHOP, Elizabeth. The Fish. In: *Poems, prose, and letters*. New York: The Library of America, 2008 [1946], p. 33-34.
- BISHOP, Elizabeth. The Housekeeper. In: *Poems, prose, and letters*. New York: The Library of America, 2008 [1948], p. 600-604.
- BISHOP, Elizabeth. The Shampoo. In: *Poems, prose, and letters*. New York: The Library of America, 2008 [1955], p. 66.

- BISHOP, Elizabeth. *Travel, Journals and Notes*. North Haven. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, New York, 1978, folder 121.1.
- BISHOP, Elizabeth. Uma entrevista com Elizabeth Bishop. Washington, Shenandoah, n. 17, 1966. Entrevista a Ashley Brown. Trad. Carolina Barcellos. In: MONTEIRO, George (org.). *Conversas Com Elizabeth Bishop*. São Paulo: Autêntica, 2013 [1966], p. 41- 53.
- BISHOP, Elizabeth. *Unpublished Poetry*. The Owl's Journey. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, New York, [1949-1950], folder 64.10.
- BISHOP, Elizabeth. *Unpublished Prose*. Lowell Reminiscences. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, New York, [1950?], folder 54.6.
- BISHOP, Elizabeth. *Unpublished Prose*. Lowell Reminiscences. Elizabeth Bishop Collection, Vassar College, Poughkeepsie, New York, [1950?], folder 54.6.
- BISHOP, Elizabeth. Writing poetry is an unnatural act. In: *Poems, prose, and letters*. New York: The Library of America, 2008 [1960?], p. 702-706.
- BOLTER, Jay. Writing as technology. In: *Writing space*. Computers, hypertext, and the remediation of print. LEA: Mawhah, 2001, p. 14-26.
- BORDINI, Maria da Glória et al. Fontes – porque primárias. In: *As pedras e o arco*. Fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 11-16.
- BORDINI, Maria da Glória. A função memorial dos acervos em tempos digitais. In: TELLES, Célia Marques; BORGES, Rosa (Orgs.). *Filologia, críticas e processos de criação*. Curitiba: Appris, 2012, p. 119-126.
- BORDINI, Maria da Glória. A materialidade do sentido e o estatuto da obra literária em O Senhor Embaixador, de Érico Veríssimo. In: *As pedras e o arco*. Fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 199-275.
- BORDINI, Maria da Glória. Memória Literária e novas tecnologias. *Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 7, n. 2 p. 31-5, jun. 2001.
- BORGES FILHO, Oziris. Afinal de contas, que espaço é esse? In: LOPES, Ana Maria; LOPES, Fernando Alexandre; BORGES FILHO, Oziris (orgs.). *Espaço e Literatura: Perspectivas*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015, p. 13-39.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Hidrografia poética. In: *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.125-131.
- BRITTO, Paulo Henriques. Elizabeth Bishop as a cultural intermediary. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Brazil 2001: A revisionary History of Brazilian Literature and Culture*. Dartmouth: University of Massachusetts, 2000, p. 489-498.
- CASSIDY, Frederic; HALL, Joan. *Dictionary of American Regional English*. Cambridge, Ma: Belknap Press of Harvard University Press, 1985. (V. 1: Introduction and A-C).
- CASSIDY, Frederic; HALL, Joan. *Dictionary of American Regional English*. Cambridge, Ma: Belknap Press of Harvard University Press, 1985. (V. 2: D-H).
- CASTRO, Ivo, Metodologia do aparato genético. In: SIMÕES, M. et al. *Memória dos afetos*. Lisboa: Colibri, 2001, paginação irregular.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priore. Brasília: UNB, 1994a, 111 p.

CHARTIER, Roger. Do códice ao monitor: a trajetória do escrito. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 8, n. 21, p. 185-199, Ago. 1994. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141994000200012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000200012&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 19 out. 2014b.

CHARTIER, Roger. Mistério estético e materialidade da escrita. In: *Inscriver e apagar*. Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII). Trad. Luzmara Ferreira. São Paulo: UNESP, 2006, p. 9-22.

CIRILLO, José; PASSOS, Marie-Hélène. Apresentação: tempo revisitado. In: CIRILLO, José; PASSOS, Marie-Hélène (org.). *Materialidade e Virtualidade no Processo Criativo*. São Paulo: Editora Horizonte, 2011, p. 7-15.

COSTA LIMA, Luiz. Persona e sujeito ficcional. In: *Anais do 2º Congresso ABRALIC*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1990. Vol I.

COSTELLO, Bonnie. Elizabeth Bishop. *Questions of Mastery*. Cambridge: Harvard University Press, 1991 [1974], p. 210.

D'IORIO, Paolo. *Nietzsche Source*. Paris, 2001. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/documentation/en/home.html>>. Acesso em: 15. mar. 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs*. Vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira et al. São Paulo, Editora 34, 2011 [1980], 193 p.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs*. Vol. 4. Trad. Suely Rolink. São Paulo, Editora 34, 1997 [1980], 193 p.

DERRIDA, Jacques. Força e significado. In: *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2009 [1967], p. 01-41.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Uma impressão Freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Dumará, 2001 [1995], 130 p.

DORESKI, Carole. *Elizabeth Bishop: the restraints of language*. New York: Oxford University Press, 2003, 180 p.

DUARTE, Luiz Fagundes. As mãos da escrita. In: DUARTE, Luiz Fagundes; OLIVEIRA, António Braz de. *As mãos da escrita*. 25º Aniversário do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2007, p. 17-28.

DUARTE, Luiz Fagundes. *Glossário de Crítica Textual*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, [1997-]. Disponível em <<http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

EBBERSON, Laura. Elizabeth Bishop's poetic voice: reconciling influences. Valparaíso. *Valparaíso Poetry Review*. Contemporary poetry and poetics. Vol. VIII, n. 1, 2006. Disponível em: <<http://www.valpo.edu/vpr/ebbersonessaybishop.html>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

ELEGY. In: ABRAMS, M. H.; HARPHAM, Geoffrey. *A glossary of literary terms*. Boston: Wadsworth, 2012, p. 101-3.

ELIOT, Thomas Stearns. A tradição e o talento individual. In: NOSTRAND, Albert (org.). *Antologia de crítica literária*. Trad. Márcio Cotrim. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1968 [1919], p.189-195.

FENOGLIO, Irène. Conceitualização e textualização no manuscrito de “A linguagem e a experiência humana” de Émile Benveniste – Uma contribuição à genética da escritura em

ciências humanas. Trad. Ana Amélia Coelho. In: *Manuscrita*. São Paulo: APML, n. 17, 2009, p. 148-192.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado. In: *O mundo codificado*. Por uma filosofia do design e da comunicação. Trad. Raquel-Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 126-137.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura, por Michel Foucault. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000 [1964], p. 137-175.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Michel Foucault. Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 [1984], p. 411-422.

FOUCAULT, Michel. Sobre a geografia. In: *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2003 [1976], p. 153-166.

GALÍNDEZ-JORGE, Descontinuidade e leitura de manuscritos. *Manuscrita*, São Paulo, v. 16. p. 10-18, 2010.

GENETTE, Gérard. A literatura e o espaço. In: *Figuras II*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2015 [1969], p.45-50.

GIROUX, Robert. Introdução. In: GIROUX, Robert (org.). *Uma arte: as cartas de Elizabeth Bishop*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia Das Letras, 1995, p. 05-24.

GOLDENSOHN, Lorrie. *Elizabeth Bishop: The Biography of a Poetry*. New York: Columbia University Press, 1992, 306 p. *Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, PUCRS, v. 8, n

GOMES, Renato Cordeiro. Acervos literários: implicações sobre a teoria e o ensino da literatura ou: a sedução do arquivo. *Cadernos do Centro de*. 1, p. 95-104, nov. 2002.

GRESILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 7-18, abr. 1991. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141991000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 10/06/2015.

GRÉSILLON, Almuth. Crítica genética, prototexto e edição. Trad. Adriana Camargo. In: CIRILLO, José; GRANDO, Ângela. *Arqueologias da criação*. Estudos sobre o processo de criação. Belo Horizonte: C/arte, 2009, p. 41-51.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética*. Trad. Patrícia Reuillard et al. Porto Alegre: UFRGS, 2007 [1994], 335 p.

GUATARRI, Félix; ROLINK, Suely. Notas descartáveis sobre alguns conceitos. In: *Micropolíticas*. Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 217-323.

HAESBAERT, Rogério. Da multiterritorialidade aos novos muros: paradoxos da desterritorialização contemporânea. In: JESUS, Eduardo de. (Org.). *Arte e Novas Espacialidades: relações contemporâneas*. Rio de Janeiro: F10 e Oi Futuro, 2011, p. 54-65.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização. Do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, 395 p.

HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008, 875 p.

- HARVEY, David. A experiência do espaço e do tempo. In: *Condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2014 [1989], p. 185-289.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores*. Questões de crítica genética. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007 [2002], 412 p.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, 316 p.
- HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes. In: *Seduzidos pela memória*. Arquitetura, monumentos, mídia. Trad. Sérgio Alcides. Seleção de Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 09-66.
- KALSTONE, David. *Becoming a poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*. New York: Noonday, 1989, 299 p.
- LAURANS, Penelope. Old Correspondences: Prosodic Transformations in Elizabeth Bishop. In: SCHWARTZ, Lloyd; ESTESS, Sybil. *Elizabeth Bishop and her art*. Ann LE
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Borges. Campinas: Editora Unicamp, 2013 [1977], p. 485-499.
- LIMA, Márcia Edlene. A origem da Crítica Genética. In: Interfaces: Ensino, Educação e Tecnologia, n. 1, v. 1, 2014. Disponível em: <[interfacesnead.uespi.br/revistas/index.php/ed1/article/download/15/pdf\\_11](http://interfacesnead.uespi.br/revistas/index.php/ed1/article/download/15/pdf_11)>. Acesso em: 10 jul. 2016.
- LOURENÇO, Isabel Maria da Graça. *The William Blake Archive: da gravura iluminada à edição eletrônica*. 2009. 490 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Programa de Pós-Graduação em Língua e Literaturas Modernas, Coimbra. Disponível em: <[https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/bitstream/10316/12069/3/IsabelLouren%C3%A7o\\_tese.pdf](https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/bitstream/10316/12069/3/IsabelLouren%C3%A7o_tese.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2014.
- LOWELL, Robert. [Carta] 01 jan. 1954 [para] Elizabeth Bishop. In: TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1954], p. 150-152.
- LOWELL, Robert. [Carta] 05 mai. 1955 [para] Elizabeth Bishop. In: TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1955], p. 157-158.
- LOWELL, Robert. [Carta] 06 mai. 1960 [para] Elizabeth Bishop. In: TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1960], p. 324.
- LOWELL, Robert. [Carta] 06 mai. 1960 [para] Elizabeth Bishop. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1960], p. 324-325.
- LOWELL, Robert. [Carta] 10 jun. 1957 [para] Elizabeth Bishop. In: TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1957], p. 202-204.
- LOWELL, Robert. [Carta] 11 set. 1957, Boston [para] Elizabeth Bishop. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between

Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1957], p. 230-232.

LOWELL, Robert. [Carta] 14 jan. 1949 [para] Elizabeth Bishop. In: TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1949], p. 79-80.

LOWELL, Robert. [Carta] 15 ago. 1957 [para] Elizabeth Bishop. In: TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1957], p. 219-227.

LOWELL, Robert. [Carta] 15 jun. 1965 [para] Elizabeth Bishop. In: TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1965], p. 575-577.

LOWELL, Robert. [Carta] 16 jul. 1965 [para] Elizabeth Bishop. In: TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1965], p. 580-582.

LOWELL, Robert. [Carta] 18 dez. 1948 [para] Elizabeth Bishop. In: TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1948], p. 69-70.

LOWELL, Robert. [Carta] 20 fev. 1970 [para] Elizabeth Bishop. In: TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1970], p. 662.

LOWELL, Robert. [Carta] 24 abr. 1952 [para] Elizabeth Bishop. In: TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1952], p. 136-137.

LOWELL, Robert. [Carta] 24 abr. 1965 [para] Elizabeth Bishop. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1965], p. 137.

LOWELL, Robert. [Carta] 27 fev. 1970 [para] Elizabeth Bishop. In: TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1970], p. 663-665.

LOWELL, Robert. [Carta] 27 fev. 1970 [para] Elizabeth Bishop. In: GIROUX, Robert (org.). *Uma arte. As cartas de Elizabeth Bishop*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1970], p. 576-578.

LOWELL, Robert. [Carta] 28 out. 1965 [para] Elizabeth Bishop. In: HAMILTON, Saskia; TRAVISANO, Thomas (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1965], p. 590-593.

LOWELL, Robert. [Carta] 29 abr. 1950 [para] Elizabeth Bishop. In: TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (orgs.). *Words in air*. The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008 [1950], p. 320-324.

LOWELL, Robert. For Elizabeth Bishop 1. Water. In: *Collected poems*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003 [1967]. p. 592.

LOWELL, Robert. For Elizabeth Bishop 2. Castine. In: *Collected poems*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003 [1967]. p. 593.

- LOWELL, Robert. For Elizabeth Bishop 3. Letter with poems for a letter with poems. In: *Collected poems*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003 [1973]. p. 594.
- LOWELL, Robert. For Elizabeth Bishop 4. In: *Collected poems*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003 [1970]. p. 595.
- LOWELL, Robert. Four poems for Elizabeth Bishop. In: *Collected poems*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003 [1973]. p. 592-595.
- LOWELL, Robert. *Life Studies*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1959.
- LOWELL, Robert. On 'Skunk Hour': How the poem was written. In: SCHWARTZ, Lloyd; ESTESS, Sybil. *Elizabeth Bishop and her art*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1983 [1964], p. 199.
- LOWELL, Robert. Robert Lowell, The Art of Poetry n. 3. Boston, *The Paris Review*, winter-spring 1961. Entrevista a Frederick Seidel. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/4664/the-art-of-poetry-no-3-robert-lowell>>. Acesso em: 01 mai. 2016.
- LOWELL, Robert. Skunk Hour. In: *Life Studies*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1959.
- LOWELL, Robert. *The Dolphin*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1973.
- MANOFF, Marlene. Theories of the Archive from Across the Disciplines. *Portal: Libraries and the Academy*, v. 4, p. 09-25, jan. 2004.
- MARQUILHAS, Rita. *CARDS-FLY*. Lisboa, 2008. Disponível em: <<http://cards-fly.clul.ul.pt/index.php>>. Acesso em: 01 fev. 2013.
- MARQUILHAS, Rita. Manual de codificação dos dados dos projetos CARDS e FLY. *FLY*. Lisboa, 2012. Disponível em: <<http://fly.clul.ul.pt/index.php?page=downloads>>. Acesso em: 11 fev. 2013.
- MCGANN, Jerome. *Radiant textuality*. Literature after the world wide web. New York: Palgrave, 2001, 265 p.
- MCGANN, Jerome. *The complete writings and pictures of Dante Gabriel Rossetti. A hypermedia archive*. Virgínia, 2008. Disponível em: <<http://www.rossettiarchive.org>>. Acesso em: 24 jul. 2014.
- MCMAHON, Eileen. Elizabeth Bishop fala sobre sua poesia. In: MONTEIRO, George (org.). *Conversas com Elizabeth Bishop*. Trad. BETTONI, Rogério. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 [1978], p.134-137.
- MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Os paradoxos da memória social. In: MIANDA, Danilo Santos de. (Org.). *Memória e cultura. A importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC/SP, 2007, p. 13-33.
- MENEZES, Ulpiano Bezerra. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.
- MILLIER, Brett. *Elizabeth Bishop. Life and the Memory of It*. Berkeley: University of California Press, 1993, 602 p.
- MOORE, Marianne. Marriage. In: *Complete poems*. New York: Macmillian Publishing, 1994 [1967], p. 62-70.

- MORAES, Marcos. Mário de Andrade: Epistolografia e processo de criação. *Manuscrita*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 65-70.
- MOSS, Howard. [Carta] 12 set. 1978, New York [para] Elizabeth Bishop. In: BIELE, Joelle (ed.). *Elizabeth Bishop and The New Yorker. The complete correspondence*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011 [1978], p. 390-391.
- MOSS, Howard. [Carta] 21 dez. 1956, New York [para] Elizabeth Bishop, Petrópolis. In: BIELE, Joelle (ed.). *Elizabeth Bishop and The New Yorker. The complete correspondence*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011 [1956], p. 192-193.
- MOSS, Howard. [Carta] 24 ago. 1956, New York [para] Elizabeth Bishop, Rio de Janeiro. In: BIELE, Joelle (ed.). *Elizabeth Bishop and The New Yorker. The complete correspondence*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011 [1956], p. 180.
- MOSS, Howard. [Carta] 28 jun. 1957, New York [para] Elizabeth Bishop, New York. In: BIELE, Joelle (ed.). *Elizabeth Bishop and The New Yorker. The complete correspondence*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011 [1957], p. 199.
- NASH, Mildred J. A biblioteca de Elizabeth Bishop: uma lembrança. In: MONTEIRO, George (org.). *Conversas com Elizabeth Bishop*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 [1983], p. 162-168.
- NASH, Mildred. Elizabeth Bishop's Library: a reminiscence. In: *Massachusetts Review*, Amherst, v. 24, n. 02, p. 433-437, 1983.
- NORA, Pierre. Entre memória e história a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Revista do Programa de Estudos em História e do Departamento de História da PUC-SP*, São Paulo, n. 10, p. 07-28, dez. 1993. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2010.
- OLIVEIRA, Carmen. A poeta do desterro. *Bravo!*, São Paulo, n. 6, p.66-70, 01 mar. 1998.
- OLIVEIRA, Lenise Grasiele de. *Da inscrição ao apagamento: memória e morte*. In: *Revista Memento*, n. 1, v. 1, jan.-jun. 2009, pg. 09-16.
- PAGE, Bárbara. Home, wherever that may be: poems and prose of Brazil. In: CLEGHORN, Angus; ELLIS, Jonathan (orgs.). *The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*. New York: Cambridge University Press, 2014, p. 124-140.
- PATKUS, Ronald. From the Archive: Discovering Elizabeth Bishop. *Vassar College Libraries*, Poughkeepsie. Disponível em: <<http://specialcollections.vassar.edu/exhibit-highlights/2011-2015/elizabeth-bishop/media.html>>. Acesso em: 03 mai. 2013.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p. 100-110.
- PINO, Claudia Amigo. O espaço da página: digressão a partir de um romance de Perec. In: PINO, Claudia Amigo (org.). *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 77-88.
- ROBINSON, Peter. *The Canterbury Tales Project*. Birmingham, 1989. Disponível em: <<http://www.petermrobinson.me.uk/canterburytalesproject.com>>. Acesso em: 21 mai. 2014.
- ROBINSON, Peter. Towards a theory of Digital Editions. In: MIERLO, Wim (ed.). *Variants 10*. The Journal of the European Society for Textual Scholarship. Netherlands: Institute of English studies, 2013, p. 105-131.

- ROBINSON, Peter; SOLOPOVA. Guidelines for Transcription of the Manuscripts of the Wife of Bath's Elizabeth. Prologue. In *The Canterbury Tales Project Occasional Papers*. Oxford, Office for Humanities Communication, 1993, p. 19-52.
- ROMANELLI, Sérgio. (2014). Manuscrito e Tradução: Espaços de Criação. *Itinerários*, São Paulo, vol, 37, p. 105-124, 2014. (UNESP/ Araraquara).
- SALLES, Cecília. *Crítica Genética*. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: Educ, 2008 [1992], 137 p.
- SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado*. Processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2000a, 137 p.
- SALLES, Cecília. Imagens em construção. *Revista Olhar*. São Carlos, ano 02, n 04, p. 01-08, dez. 2000b.
- SALLES, Cecília. *Redes da criação*. Construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2006, 176 p.
- SANTOS, Carolina Junqueira. O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e *post-mortem*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015, 289 p.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2014 [1996], 384 p.
- SANTOS, Rosa Borges. A filologia e os lugares das críticas textual, genética e sociológica: por um estudo de Quincas Berro D'Água, adaptação de João Augusto. In: TELLES, Célia Marques; BORGES, Rosa (Orgs.). *Filologia, críticas e processos de criação*. Curitiba: Appris, 2012, p. 127-136.
- SANTOS, Rosa Borges. Texto e Memória. Edição e estudo de textos teatrais. *Cadernos do CNLF (CiFEFil)*, v. xi, p. 88-102, 2008.
- SCHWARTZ, Lloyd. Back to Boston: Geography III and Other Late Poems. In: CLEGHORN, Angus; ELLIS, Jonathan. *The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*. New York: Cambridge University Press, 2014, p. 141-154.
- SCHWARTZ, Lloyd. Dedications: Lowell's 'Skunk Hour' and Bishop's 'The Armadillo'. *Salmagundi*. Saratoga Springs, n. 141/142, p. 120-124, 2004.
- SHAKESPEARE, William. Love's Labour's Lost. In: *The Oxford Shakespeare*. The complete Works. London: Oxford University Press, 1957 [1590?], p. 144-170.
- SHAKESPEARE, William. Trabalhos de amor perdidos. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2005, 136 p.
- SHILLINGSBURG, Peter. *From Gutenberg to Google*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 216 p.
- SOJA, Edward. *Geografias pós-modernas*. A reafirmação do espaço na teoria social crítica. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993 [1989], 324 p.
- TRAVISANO, Thomas J. *Elizabeth Bishop: Her artistic development*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989, 227 p.
- VAN HULLE, Dirk; NIXON, Mark. *Samuel Beckett Digital Manuscript Project*. Brussels, 2011. Disponível em: <<http://www.beckettarchive.org>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

WHITE, Katharine. [*Carta*] 02 nov. 1954, New York [para] Elizabeth Bishop, Petrópolis. In: BIELE, Joelle (ed.). Elizabeth Bishop and The New Yorker. The complete correspondence. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011, p. 140.

WHITE, Katharine. [*Carta*] 20 dez. 1956, New York [para] Elizabeth Bishop, Petrópolis. In: BIELE, Joelle (ed.). Elizabeth Bishop and The New Yorker. The complete correspondence. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2011, p. 192.

WILLEMART, Philippe. Crítica genética e crítica literária. In: CIRILLO, José; GRANDO, Ângela. *Arqueologias da criação*. Estudos sobre o processo de criação. Belo Horizonte: C/arte, 2009, p. 52-68.

## ANEXOS

ANEXO A – Fac-símile da publicação de *The Armadillo* na *The New Yorker*

24

## THE ARMADILLO—BRAZIL

This is the time of year  
when almost every night  
the frail, illegal fire balloons appear.  
Climbing the mountain height,

rising toward a saint  
still honored in these parts,  
the paper chambers flush and fill with light  
that comes and goes, like hearts.

Once up against the sky it's hard  
to tell them from the stars—  
planets, that is—the tinted ones:  
Venus going down, or Mars,

or the pale green one. With a wind,  
they flare and falter, wobble and toss;  
but if it's still they steer between  
the kite sticks of the Southern Cross,

receding, dwindling, solemnly  
and steadily forsaking us,  
or, in the downdraft from a peak,  
suddenly turning dangerous.

Last night another big one fell.  
It splattered like an egg of fire  
against the cliff behind the house.  
The flame ran down. We saw the pair

of owls who nest there flying up  
and up, their whirling black-and-white  
stained bright pink underneath, until  
they shrieked up out of sight.

The ancient owls' nest must have burned.  
Hastily, all alone,  
a glistening armadillo left the scene,  
rose-flecked, head down, tail down,

and then a baby rabbit jumped out,  
*short-cared*, to our surprise.  
So soft!—a handful of intangible ash  
with fixed, ignited eyes.

*Too pretty, dreamlike mimicry!  
O falling fire and piercing cry  
and panic, and a weak mailed fist  
clenched ignorant against the sky!*

—ELIZABETH BISHOP

of mauve crystals from the bath and called out to the twins. The worst part of her day was about to begin.

"THIS is the best part of the day," George said. He shut the bedroom door and took his drink over to the window. Myra was sitting at her dressing table. She had taken off her earrings to give her ears a little rest and was gently massaging the reddened lobes. She said, "It doesn't seem a year since that other dance, when we quarrelled about letting Katie go to it."

"She was too young. And still is."

"There were girls of thirteen there."

"Well, that's no affair of mine, thank God."

"I wonder if Ronnie What's-His-Name will be sober. For the M.C. of a young people's dance I consider he was pretty high last time. He always has drunk unmercifully."

"What the devil's this?" George asked. He had gone into his dressing room and now came back with his safety razor in his hand.

"Oh, the girls must have borrowed it."

"Very hospitable guests they are, to be sure. They manage to make me feel quite at home."

"Don't fuss. You were young yourself once."

She dotted lipstick over her cheekbones, and he watched her through the looking glass, arrested by the strange sight. His incredulous expression made

her smile. Eyebrows raised, she was ready to tease. He tilted her face back toward him and kissed her quickly on the mouth.

"You look absurd," he said.

As soon as she was released, she leaned to the mirror again and began to smooth the dots of color over her cheeks, until they were merged into the most delicate flush. "A clever girl," he said, finishing his drink.

THE girls were still not dressed when a boy called Benedict Nightingale arrived in his father's car—and dinner jacket, George decided. Katie's first beau, he told himself, come calling for her. He felt quite irritable as he took the boy into the drawing room.

"They won't be long," he said, without conviction.

"Don't be too long, girls," Myra called again in her low, controlled, and exasperated voice. She stopped to tap on their bedroom door before she went downstairs; then, knowing that Charles

would be having trouble with his tie, she went in to his rescue.

"What about a drink?" George asked Benedict reluctantly.

"No, thank you, sir."

"Cigarette?"

"No, thank you, sir."

"I don't know what they can be doing all this time. Now what the hell's happening up there?"

The twins were trying to get into Katie's bedroom to pry into adolescent secrets, and the girls, still in their petticoats, held the door against them. From the other side of it Lucy and Caroline banged with their fists and kicked until dragged away at last by Yvette.

"Now we shall be late," said Katie.

They lifted their frocks and dropped them over their heads; their talcumed armpits showed white as they raised their elbows to hook themselves at the back. Frances tied Natalie's sash, Natalie fastened Katie's bracelet.

"Is this all right?" "Does it hang down?" "You're sure?" "Am I done up?" they asked.

"Oh, yes, yes, yes—I mean no," they all answered at once, not one of them attending.

"This is what I'm allowed," said Katie, smudging on lipstick, stretching her mouth as she had seen her mother do. "So pale, I'm wasting my time."

Natalie twisted her bracelet, shook back her hair. She hummed; did a glissade across the clothes-strewn floor, her skirts floating about her. She was away,



ANEXO B - Fac-símile da publicação de *North Haven* na revista *The New Yorker*

40

nurse the result would have been not Benedykt Kouska but someone altogether different, with whose chances of coming into the world this study does not concern itself.

Professional statisticians, aware of the complicated nature of the events of this world, usually wriggle out of having to deal with the probability of such phenomena as someone's coming into the world. They say, to be rid of you, that what we have here is the coinciding of a great number of divaricate-source causal chains and that consequently the point in space-time in which a given egg merges with a given sperm is indeed determined in principle, *in abstracto*; however, *in concreto* one would never be able to accumulate knowledge of sufficient power (that is to say, all-embracing) for the formulation of any practical prognosis—with what probability there will be born an individual X of traits Y, or, in other words, how long people must reproduce before a certain individual, of traits Y, will with absolute certainty come into the world—to become feasible. But the impossibility is technical only, and not fundamental; it rests in the difficulties of collecting information and not in any absence in the world of such information to collect. This lie of statistical science Professor Benedykt Kouska intends to nail and expose.

As we know, the probability of Professor Kouska's being born does not reduce merely to the alternative of "right door, wrong door." Nor with regard to this single coincidence must one reckon on the chances of his birth but with regard to many: the coincidence of the nurse's being sent to that hospital and not another; the coincidence of her smile in the shadow cast by her coronet resembling, from a distance, the smile of the Mona Lisa; the coincidence, too, of the Archduke Ferdinand's having been shot in Sarajevo, for had he not been shot, war would not have broken out, and had war not broken out, the young lady would not have become a nurse; moreover, since she came from Olomouc and the surgeon from Moravska Ostrava, they most likely would never have met—in a hospital or anywhere else. One therefore has to take into account the general theory of the ballistics of shooting at archdukes, and because the hitting of the Archduke was conditioned by the motion of his automobile, the theory of the kinematics of automobile models of the year 1914 should also be considered, as well as the psychology of assassins, because not everyone in the place of that Serb

## NORTH HAVEN

(IN MEMORIAM: ROBERT LOWELL)

*I can make out the rigging of a schooner  
a mile off; I can count  
the new cones on the spruce. It is so still  
the pale bay wears a milky skin; the sky  
no clouds except for one long, carded horse's tail.*

The islands haven't shifted since last summer,  
even if I like to pretend they have—  
drifting, in a dreamy sort of way,  
a little north, a little south, or sidewise—  
and that they're free within the blue frontiers of bay.

This month our favorite one is full of flowers:  
buttercups, red clover, purple vetch,  
hawkweed still burning, daisies pied, eyebright,  
the fragrant bedstraw's incandescent stars,  
and more, returned, to paint the meadows with delight.

The goldfinches are back, or others like them,  
and the white-throated sparrow's five-note song,  
pleading and pleading, brings tears to the eyes.  
Nature repeats herself, or almost does:  
*repeat, repeat, repeat; revise, revise, revise.*

Years ago, you told me it was here  
(in 1932?) you first "discovered girls"  
and learned to sail, and learned to kiss.  
You had "such fun," you said, that classic summer.  
("Fun"—it always seemed to leave you at a loss . . .)

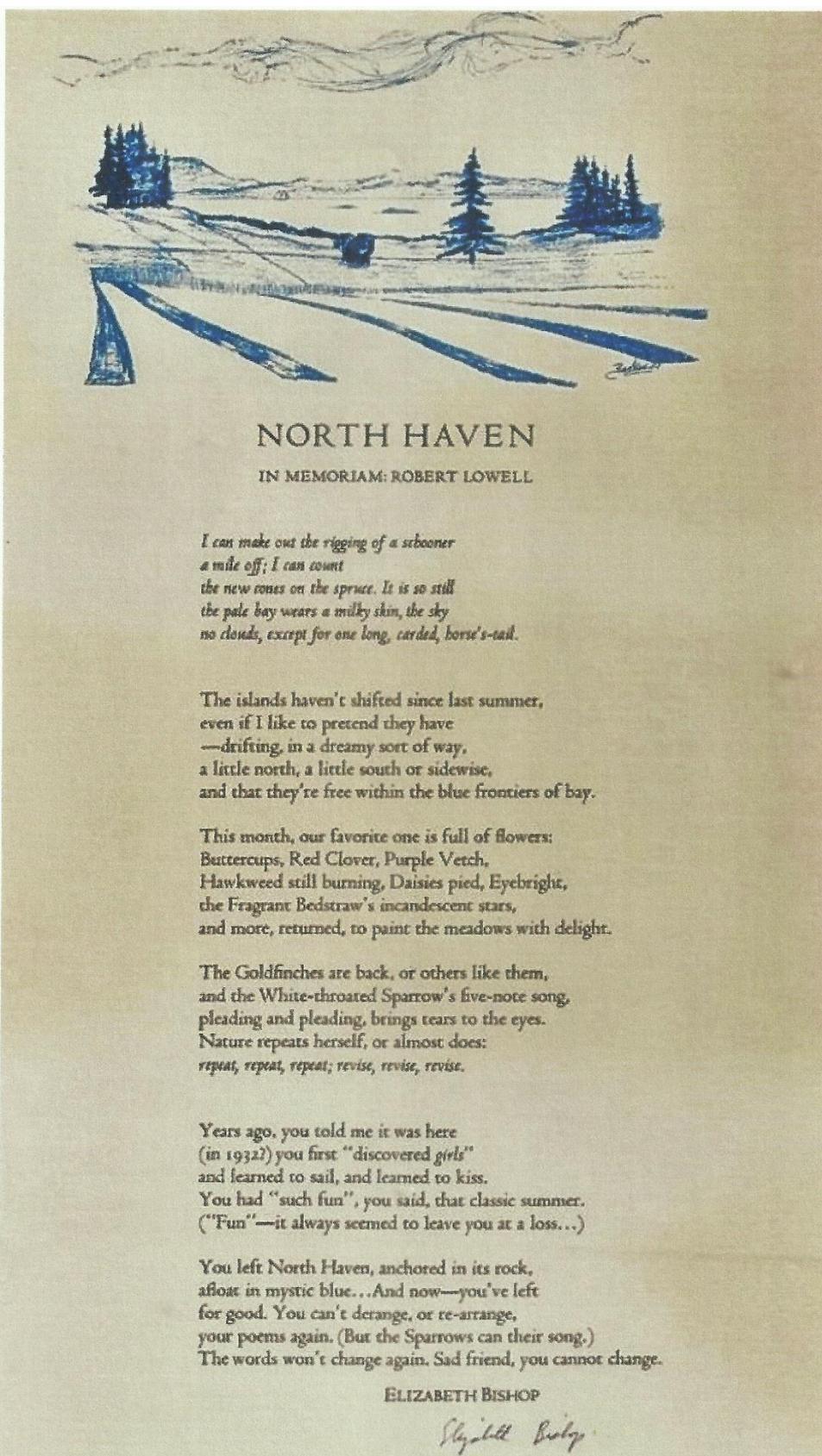
You left North Haven, anchored in its rock,  
afloat in mystic blue . . . And now—you've left  
for good. You can't derange, or rearrange,  
your poems again. (But the sparrows can their song.)  
The words won't change again. Sad friend, you cannot change.  
—ELIZABETH BISHOP

would have shot at the Archduke, and even if someone had, he would not have been on target—not if his hands were shaking with excitement; therefore the fact that the Serb had a steady hand and eye also has its place in the probability distribution of the birth of Professor Kouska. One cannot ignore, either, the over-all political situation of Europe in the summer of 1914.

The marriage did not, in any case, come about in that year, or in 1915, when the young couple became ac-



quainted in good earnest, because the surgeon was detailed to the fortress of Przemyśl. From there he was to travel later to Lvov, where lived the young maiden Marika, whom his parents had chosen to be his wife out of business considerations. As a result of Samsonov's offensive and the movements of the southern flank of the Russian forces, however, Przemyśl was besieged, and before long, instead of repairing to his Lvov betrothed, the surgeon proceeded into Russian captivity, after the fortress fell. As a prisoner, he remembered the nurse better than he did his fiancée, because the nurse was not only fair but sang the song "Sleep, Love, in Thy Bed of Flowers" much more sweetly than did Marika, who had an unremoved polyp on her vocal cords and consequently a constant hoarseness. Marika was, in fact, to have undergone an operation to remove the polyp in

ANEXO C – Fac-símile da publicação de *North Haven* na revista *Lord John Press*

## NORTH HAVEN

IN MEMORIAM: ROBERT LOWELL

*I can make out the rigging of a schooner  
a mile off; I can count  
the new cones on the spruce. It is so still  
the pale bay wears a milky skin, the sky  
no clouds, except for one long, carded, horse's-tail.*

The islands haven't shifted since last summer,  
even if I like to pretend they have  
—drifting, in a dreamy sort of way,  
a little north, a little south or sidewise,  
and that they're free within the blue frontiers of bay.

This month, our favorite one is full of flowers:  
Buttercups, Red Clover, Purple Vetch,  
Hawkweed still burning, Daisies pied, Eyebright,  
the Fragrant Bedstraw's incandescent stars,  
and more, returned, to paint the meadows with delight.

The Goldfinches are back, or others like them,  
and the White-throated Sparrow's five-note song,  
pleading and pleading, brings tears to the eyes.  
Nature repeats herself, or almost does:  
*repeat, repeat, repeat; revise, revise, revise.*

Years ago, you told me it was here  
(in 1932) you first "discovered girls"  
and learned to sail, and learned to kiss.  
You had "such fun", you said, that classic summer.  
("Fun"—it always seemed to leave you at a loss...)

You left North Haven, anchored in its rock,  
afloat in mystic blue... And now—you've left  
for good. You can't derange, or re-arrange,  
your poems again. (But the Sparrows can their song.)  
The words won't change again. Sad friend, you cannot change.

ELIZABETH BISHOP

Elizabeth Bishop

ANEXO D – Tradução de *The Armadillo*, por Paulo Henriques Britto

## O TATU

para Robert Lowell

Estamos no período junino,  
e à noite balões de papel  
surtem – frágeis, ígneos, clandestinos.  
Vão subindo no céu,

Rumo a um santo que aqui  
ainda inspira devoção,  
e se enchem de uma luz avermelhada  
que pulsa, como um coração.

Lá no céu, se transformam  
em pontos de luz mais ou menos  
iguais às estrelas – isto é, aos planetas  
coloridos, Marte ou Vênus.

Se venta, eles piscam, estrebucham;  
sem vento, sobem ligeiros  
rumo às varetas cruzadas  
da pipa estelar do Cruzeiro

do Sul, e deixam este mundo  
para trás, solenes, altivos,  
ou uma correnteza os puxa  
pra baixo, e se tornam um perigo.

Ontem caiu um grande aqui perto  
na encosta de pedra nua.  
Quebrou como um ovo de fogo.  
As chamas desceram. Vimos duas

corujas fugindo do ninho,  
os dorsos das asas ariscas  
tingidas de um rosa vivo,  
guinchando até sumirem de vista.

O velho ninho se incendiara.  
Sozinho, em polvorosa,  
um tatu reluzente fugiu,  
cabisbaixo, salpicado de rosa,

depois um ser de orelhas curtas,  
por estranho que pareça, um coelho.  
Tao macio! – pura cinza intangível  
com olhos fixos, dois pontos vermelhos.

*Ah, mimetismo frágil, onírico!*  
*Fogo caindo, um escarcéu*  
*e um punho cerrado, ignorante*  
*e débil, voltado contra o céu!* (BISHOP, 2011, p. 251-252).

ANEXO E – Tradução de *North Haven*, por Paulo Henriques Britto

### NORTH HAVEN

In memoriam: Robert Lowell

Enxergo o cordame de uma escuna  
a mais de um quilômetro; conto  
as pinhas novas no espruce. Tudo está tão parado  
que a baía clara tem uma superfície leitosa, no céu  
não há nuvens, salvo uma só, um longo rabo de cavalo.

As ilhas continuam onde estavam no verão passado,  
embora me agrade pensar que elas mudaram de lugar  
– que flutuaram, sonolentas, erradias,  
um pouco para o norte, para o sul ou para os lados,  
e que são livres, dentro das fronteiras azuis da baía.

Este mês, a nossa favorita está toda florida:  
ranúnculos, trevos, vicias, eufrásias,  
as estrelas incandescentes do gálio perfumado,  
hieráceas ainda ardendo, margaridas variegadas,  
e outras mais, voltaram, para pintar de delícias o prado.

Voltaram os pintassilgos, ou outros parecidos com eles,  
e o pardal-de-papo-branco, com seu canto de cinco notas,  
implorando, implorando, daá vontade de chorar.  
A natureza se repete, ou quase isso:  
*repetir, repetir, repetir; revisar, revisar, revisar.*

Anos atrás, você me disse: foi aqui  
(em 1932?) que você “descobriu as *meninas*”  
e aprendeu a velejar, e a beijar a namorada.  
Foi “divertido”, você disse, aquele verão clássico.  
 (“Divertir-se” para você era sempre uma coisa complicada...)

Você deixou North Haven ancorada em sua pedra,  
flutuando em azul místico... E agora – você partiu  
para sempre. Não pode mais reformar,  
nem deformar, os seus poemas. (Mas os pássaros mudam seus cantos.)  
As palavras não mudam. Meu triste amigo, você não pode mais mudar (BISHOP, 2011 [1978],  
p. 378-381).

ANEXO F – Correspondência com a *The New Yorker* a respeito do poema *The Armadillo*, do livro *Elizabeth Bishop and The New Yorker*, editado por Joele Biele em 2011

August 15, 1956

Dear Howard:

Here is a Nature Note [“the Armadillo”]. Since I realize you really don’t want to run a Brazilian column, I won’t be surprised if you feel you can’t use it. Send it back and I’ll save it for a Brazilian group I’m working on.

Perhaps you are away now on your vocation. If so I hope you’re having a nice time and writing. I like the sad little elegy by you I saw some time ago now.<sup>135</sup> ...

Affectionately,  
Elizabeth

August 24, 1956

Dear Elizabeth:

We love THE ARMADILLO, which is charming and much more.

We would like, if you don’t mind, to put “Brazil” in parentheses under the title to place the poem, and a word from you about what “time of year” these fire-balloons are used would help us run it at the right time to go with the suggested sub-title.

Many thanks for THE ARMADILLO, and we are anxious, as always, to see others...

Ever,  
Howard

September 03, 1956

Dear Howard,

I’m glad you liked *The Armadillo*. I wish I wrote prophetic poems sometimes instead of the recollected kind – the fire-balloons start appearing in June. They are used mostly to celebrate St. John’s day – that’s either June 14th or 15th – the biggest holiday here. I think they are also used for another saint sometime in August – anyway, one sees them frequently in the month of June, and occasionally in July and August.

I think that perhaps the last stanza would look better italicized; what do you think? If it is, perhaps I could leave off the final exclamation point. I also think that “escaping” in the fifth stanza would be better exchanged for “forsaking”. I trust that’s my final tinkering.

With all best wishes,  
Elizabeth

September 18, 1956

Dear Katharine:

... I hope everything has been going well for you this past summer and that you had a vacation and that Maine was as nice as ever. I wonder if Howard ever received my letter about the “Armadillo” poem – I answered his immediately but I haven’t heard and maybe mine got lost. But I should write to him, of course.

With love and best wishes,

---

<sup>135</sup> “Small Elegy” (June 16, 1956).

Elizabeth

September 21, 1956

Dear Elizabeth,

Here's the proof of THE ARMADILLO, and your check.

We've had a change of mind about the title. We think it looks better if Brazil is put into the title after a dash – rather than the sub-title I first suggested. We also think putting the last stanza into italics is a good idea, and if you still think so, we'll have it set up that way before it comes out.

I think all the other suggestions are clear, except I'm not sure about the commas in the last line of stanza 3. It depends, I think, on whether you mean Mars to be going down, as well as Venus, or whether you're simply qualifying Venus, then refer to Mars with no qualification, and then go on to the pale green one. I hope that makes sense, but please do what you want with the punctuation. I think the line is clearer with commas if you're referring to three separate things, each with or without its own qualifiers.

We hope, as always, that there will be more poems coming soon, and thanks again for this one.

Ever,

Howard.

December 20, 1956

Dear Elizabeth:

Mr. Shawn and I have seen your letter to Howard, returning the agreement and check. All three of us understand your position exactly, and see why you feel you must send *Partisan Review* a poem or poems. At the same time we very much want to continue the first reading agreement if you are willing to, and so we are sending you a new agreement with an exception clause, which will permit you to submit, without our first reading, "a poem or group of poems" to the *Partisan Review*. The quote is from your letter and I hope it expresses your wish in this matter. You have for so long been so valued a poet of ours and we all of us so greatly admire your work that we can't beat at this point not to have *you* have the financial benefits of a first reading agreement and *us* not to have the first chance at any poems you may write after your obligation to the *Partisan Review* is fulfilled. If we had realized your dilemma earlier, we could, perhaps, have solved it sooner. I hope this will do it for you. We of course are also eager to have the agreement apply to your prose, but it would be a bitter disappointment to us if it could only apply to the stories, because we have been so proud of every poem of yours that we've published. We space them out in our scheduling, knowing that you are not a poet who produces prolifically, and I'm thankful that we still have three that we have harbored. While you fulfill your obligation to *Partisan Review*, we shall be using "Squatter's Children," "The Armadillo," and "Sunday, 4 A.M."

Let me know whether the new agreement seems fair to you. I earnestly hope that it will. And meanwhile Merry Christmas and Happy New Year.

Affectionately,

Katharine

North Brooklin  
June 10, 1957

Dear Elizabeth:

... What I'm earnestly hoping is that you'll have both short stories and poems to submit between now and October, so that I can have the pleasure of editing at least one more of your stories before I stop, also, we need you most awfully, Elizabeth – we need both your poems and your prose. The two poems we've been hoarding are now both of them scheduled for use this summer – "The Armadillo" in June, and "Sunday, 4 A.M." in August. So very soon we'll have none of your poems on the bank, and of course no prose. Dare we hope for some of both before long?

When I saw you, your summer plans were still vague. Will you let me know what they are now? I'll be in Maine during August, so if you and Lota should be going to Nova Scotia by car then, I hope you'll stop in here to pay us a call en route. And most of all I hope you'll still be in New York in July.

Affectionately,  
Katharine.

June 28, 1957

Dear Elizabeth:

A line from a letter from Frances Lindley, who is an editor at Harper's: "It seems to me that the Elizabeth Bishop *Fire-Balloons* poem is one of her very, very best."

And then Jean Stafford spoke of you highly, indeed, last night over the phone.

Have you finished that poem you were working on? And can we get together soon? Maybe after the 4<sup>th</sup> when I go to Milbrook? I shall call you when I return.

Love,  
Howard.

ANEXO G – Correspondência com a *The New Yorker* a respeito do poema *North Haven*, do livro *Elizabeth Bishop and The New Yorker*, editado por Joele Biele em 2011

September 12, 1978

Dear Elizabeth,

We're taking NORTH HAVEN, of course, and I agree that the dedication "(In Memoriam: Robert Lowell)" should be spelled out and also that this should run soon.<sup>136</sup> We don't publish poems seasonally at all anymore, with the exception of something so obvious it would be peculiar not to. Say a poem called NEW YEAR'S EVE.

In line 4, of stanza 1, I found "sidewise" a bit odd – instead of the more usual "sideways," but I'll set it up as you have it, and if you agree, we can change it on the author's proof.

I'm delighted to have this, as you can imagine, and hope for other poems soon. Thanks for sending it.

And forgive the rushed tone of all this, two hundred poems have been submitted in the last two days on top of the usual million. What I need is a grant to run a nice hamburger stand in New Jersey. My best to Alice.

Love,

Howard.

September 21, 1978

Dear Elizabeth,

Here is a check for NORTH HAVEN, which we're delighted to have. I hope there will be other poems along soon. I'm not sure whether John has taken off yet or not, and I suppose you will be using the Duxbury house on weekends. I hope so; it would comfort me to think you're there. If I'm ever up. Floating among the autumn leaves, I will ring you up for some tea and a madeleine.

Love,

Howard

P.S. And here is the author's proof, too – it just arrived.

January 3, 1979

Dear Elizabeth,

We're taking PINK DOG, of course, and plan to run it in the February 26th issue, the closest to Carnival on the one hand and to Ash Wednesday on the other.

I hope to have a check and a proof for you shortly, and thank you, as always, for sending it on. I hope you've heard all the good things I have about NORTH HAVEN.

Love,

Howard

---

<sup>136</sup> Lowell died September 12, 1977.