

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 PRO.SOM, por ter disponibilizado os manuscritos provindas da Special Collections Library em Vassar College, os quais serviram como fonte para esta pesquisa. 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 participado 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 dedicado e pela leitura cuidadosa que fez desta tese, demonstrando interesse pelas questões nela 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 próximos durante este processo de escritura e que continuarão me apoiando em 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 teve como objetivo o estudo e a organização dos 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) que lhe garante 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 conceitos da geografia 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

Esta tese teve como objetivo o estudo e a organização dos 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) que lhe garante 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 conceitos provindos da geografia como espaço e multiterritorialidade, os quais são 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.

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 geographical concepts such as space and multiterritoriality, which are 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

1 INTRODUÇÃO	10
2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O MANUSCRITO MODERNO	20
2.1 O MANUSCRITO COMO OBJETO MATERIAL E SUA IMPLICAÇÃO PARA O ARQUIVO.....	21
2.2 O MANUSCRITO COMO OBJETO CULTURAL E SUA RELAÇÃO COM A MEMÓRIA.....	25
2.3 O MANUSCRITO COMO OBJETO DE CONHECIMENTO: O TRABALHO DE EDIÇÃO GENÉTICA.....	28
2.4 O MANUSCRITO MODERNO E O ESTUDO DE GÊNESE.....	31
2.4.1 O estudo do processo de criação a partir de categorias espaciais	33
2.4.1.1 A crítica genética: entre a temporalidade da obra e a materialidade dos rastros da criação.....	35
2.4.1.2 A recorrência de metáforas geográficas no campo da crítica genética.....	37
2.4.1.3 O manuscrito literário e as dimensões temporal e espacial da criação.....	41
2.4.1.4 O espaço como elemento limitador ou libertador da criação.....	44
2.4.1.5 O conceito de multiterritorialidade e o processo de criação.....	48
2.4.1.5.1 <i>A multiterritorialização como processo</i>	51
3 CONTEXTOS PARA O ESTUDO DOS POEMAS <i>THE ARMADILLO</i> E <i>NORTH HAVEN</i>	55
3.1 ELIZABETH BISHOP SOB O OLHAR DE ROBERT LOWELL.....	56
3.1.1 O relacionamento de Elizabeth Bishop e Robert Lowell	62
3.1.2 A manutenção dos textos de Bishop nos espaços de circulação da crítica literária norte-americana	70
3.2 ELIZABETH BISHOP E A REVISTA <i>NEW YORKER</i>	77
4 A EDIÇÃO GENÉTICA DOS POEMAS <i>THE ARMADILLO</i> E <i>NORTH HAVEN</i>	83
4.1 PRINCÍPIOS EDITORIAIS.....	84
4.2 O DOSSIÊ DE <i>THE ARMADILLO</i>	87
4.2.1 Datação	87
4.2.2 Antecedentes da gênese	88
4.2.3 Descrição, fac-símile, transcrição e dos manuscritos	91
4.2.3.1 Descrição dos manuscritos.....	92
4.2.3.2 Fac-símiles e transcrições.....	104
4.2.3.2.1 <i>Fac-símile e transcrição do MS 1</i>	105
4.2.3.2.2 <i>Fac-símile e transcrição do MS 2</i>	107
4.2.3.2.3 <i>Fac-símile e transcrição do MS 3</i>	109
4.2.3.2.4 <i>Fac-símile e transcrição do MS 4</i>	111
4.2.3.2.5 <i>Fac-símile e transcrição do MS 5</i>	113
4.2.3.2.6 <i>Fac-símile e transcrição do MS 6</i>	115
4.2.3.2.7 <i>Fac-símile e transcrição do MS 7</i>	117
4.2.3.2.8 <i>Fac-símile e transcrição do MS 8</i>	119
4.2.3.2.9 <i>Fac-símile e transcrição do MS 9</i>	121
4.2.3.2.10 <i>Fac-símile e transcrição do MS 10</i>	123
4.2.3.2.11 <i>Fac-símile e transcrição do MS 11</i>	125
4.2.3.2.12 <i>Fac-símile e transcrição do MS 12</i>	127

4.2.4 A análise genética de <i>The Armadillo</i>	129
4.2.5 A publicação e circulação de <i>The Armadillo</i>	142
4.5.1 A edição de <i>The Armadillo</i> na revista <i>The New Yorker</i>	143
4.5.2 <i>The Armadillo</i> e <i>Skunk Hour</i>	147
4.3 O DOSSIÊ DE <i>NORTH HAVEN</i>	152
4.3.1 Datação	152
4.3.2 Antecedentes da gênese	153
4.3.3 Descrição, fac-símile, transcrição e dos manuscritos	157
4.3.3.1 Descrição dos manuscritos.....	159
4.3.3.2 Fac-símiles e transcrições.....	177
4.3.3.2.1 <i>Fac-símile e transcrição do MS 1</i>	178
4.3.3.2.2 <i>Fac-símile e transcrição do MS 2</i>	180
4.3.3.2.3 <i>Fac-símile e transcrição do MS 3</i>	182
4.3.3.2.4 <i>Fac-símile e transcrição do MS 4</i>	184
4.3.3.2.5 <i>Fac-símile e transcrição do MS 5</i>	186
4.3.3.2.6 <i>Fac-símile e transcrição do MS 6</i>	188
4.3.3.2.7 <i>Fac-símile e transcrição do MS 7</i>	190
4.3.3.2.8 <i>Fac-símile e transcrição do MS 8</i>	192
4.3.3.2.9 <i>Fac-símile e transcrição do MS 9</i>	194
4.3.3.2.10 <i>Fac-símile e transcrição do MS 10</i>	196
4.3.3.2.11 <i>Fac-símile e transcrição do MS 11</i>	198
4.3.3.2.12 <i>Fac-símile e transcrição do MS 12</i>	200
4.3.3.2.13 <i>Fac-símile e transcrição do MS 13</i>	202
4.3.3.2.14 <i>Fac-símile e transcrição do MS 14</i>	204
4.3.3.2.15 <i>Fac-símile e transcrição do MS 15</i>	206
4.3.3.2.16 <i>Fac-símile e transcrição do MS 16</i>	208
4.3.3.2.17 <i>Fac-símile e transcrição do MS 17</i>	210
4.3.3.2.18 <i>Fac-símile e transcrição do MS 18</i>	212
4.3.4 Análise genética do poema <i>North Haven</i>	214
4.3.5 Publicação e circulação de <i>North Haven</i>	235
5 CONCLUSÃO	240
REFERÊNCIAS	245
ANEXOS	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 publicada da autora e inclui 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 lecionava em Harvard, em 1970, 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.

Tal noção de acervo se aplica à coleção de Bishop, que passou por uma reorganização em 1981 e, desde então, manuscritos são doados ou comprados pela instituição responsável. Esse material mais recente 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)¹.

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 de *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”.

¹ 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. Revela, portanto, uma confluência de signos que habitam a memória do escritor e que é projetada para o 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 recebe a designação de manuscrito moderno por guardar certas especificidades que o distingue do manuscrito antigo e por figurar como instrumento cuja existência foi atestada mais recentemente, quando as bibliotecas começaram a incluí-lo em seus acervos. 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 a 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-NÔEL, 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, por ter expandido a sua área de atuação para além de processos que envolvem um projeto escritural e por ter flexibilizado o seu modo de atuação com vistas a fazer uma abordagem de outros objetos que não somente os escritos, passa a lidar com questões que vão além do texto. Desse modo, pode 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 nela, podemos encontrar diversos formatos assumidos pelo mesmo texto ou fragmento, isto é, várias versões.

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 pode acompanhar 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 elementos do mundo que a rodeiam o artista 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 nos escritos da autora. 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)².

² 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)³.

Este objeto, juntamente com outros que fazem parte do cotidiano de um escritor, são revisitados com o uso da linguagem poética. A sua sensibilidade parece aguçar-se quando está diante de objetos que ela 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 minha dissertação defendida em 2010 intitulada *Identidades entrelaçadas: uma visita ao “Brazil”, de Elizabeth Bishop*. Adotando a crítica genética como arcabouço teórico-metodológico, analisei imagens do espaço brasileiro reelaboradas esteticamente pela autora como forma de organização dos limites do eu e do Outro, o que entendi como procedimento que lhe serviu 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, na obra da referida autora, importa pensar sobre a representação espacial não somente em sua dimensão material, mas também a partir de uma

³ 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 esquecê-lo, ele é automaticamente apagado... Eu daria um a Lloyd Frankenberg no natal, mas como não os recebi a tempo, um deles será seu.

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, essa 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 incomodam-na, 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 retomada 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 seu pensamento.

No poema *North Haven*, por exemplo, 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 os universos ficcional e 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 resposta à preocupação que passamos a ter com esses frágeis materiais, que 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, e permitir 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 daquele apresentado 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 de 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 indicam 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.

2.4 O MANUSCRITO MODERNO E O ESTUDO DE GÊNESE

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, privilegiamos 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 especializou.

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.

2.4.1 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.

2.4.1.1 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.

2.4.1.2 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.

2.4.1.3 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, arquitetônicas, 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 reescrita 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.

2.4.1.4 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. 07).

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 (GALÍNDEZ-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*”⁴. 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.

2.4.1.5 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.

⁴ [...] 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, abrigo 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 resignificam 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.

2.4.1.5.1 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 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 espacialização 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 conseqüente 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.

3.1 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)⁵.

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)⁶.

⁵ 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 [...]

⁶ 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)⁷.

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)⁸.

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)⁹.

⁷ ‘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’.

⁸ Me preocupo com você e desejo que venha logo pra casa.

⁹ 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)¹⁰.

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)¹¹.

Esse poema, depois de três anos, é novamente enviado a Bishop, totalmente revisado, com a inclusão de dedicatória no título – *For Elizabeth Bishop 1. 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)¹².

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

¹² 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)¹³.

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)¹⁴.

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

¹³ [...] 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.

¹⁴ [...] 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 de imagens mais precisas para representar aquilo que vê e experimenta.

A precisão pode então ser verificada não somente em seus manuscritos de trabalho, mas também em depoimentos em entrevistas e ensaios nos quais Bishop comenta o próprio processo criativo. Em um de seus ensaios, afirma: “*The three qualities I admire in poetry I like best are: Accuracy, Spontaneity, Mystery*”¹⁵ (BISHOP, 2008 [1950?], p. 703).

Esse modo de lidar com a própria criação reflete a busca de um 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)¹⁶. 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).

¹⁵ “As três qualidades que eu mais admiro em poesia e que eu mais gosto são: *Precisão, Espontaneidade, Mistério*”.

¹⁶ “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.

3.1.1 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)¹⁷.

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.

¹⁷ 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)¹⁸. 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 Thomson 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)¹⁹. 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)²⁰.

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)²¹.

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

¹⁸ 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.

¹⁹ Querido Cal: Por favor, nunca deixe de escrever cartas para mim – elas sempre fazem com que eu me sinta como o meu eu superior.

²⁰ Como você é maravilhosa, querida, e como é maravilhoso que você sempre escreve para mim.

²¹ [...] 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)²².

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)²³.

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)²⁴.

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

²² 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.

²³ 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.

²⁴ [...] 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)²⁵.

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*”²⁶ (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*

²⁵ [...] 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.

²⁶ 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)²⁷. 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)²⁸.

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)²⁹.

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*

²⁷ 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”.

²⁸ [...] 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.

²⁹ [...] 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)³⁰.

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 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)³¹.

³⁰ 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.

³¹ [...] 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)³².

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’”³³.

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 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.

³²Eles 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.

³³[...] 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)³⁴.

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)³⁵.

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

³⁴ 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.

³⁵ 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)³⁶.

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.

3.1.2 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

³⁶ 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 ‘intelectual’ 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 confia 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)³⁷.

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)³⁸.

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)³⁹. 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

³⁷ 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.

³⁸ Uma coisa que me animou bastante foi a experiência em Wellesley que foi realmente muito boa.

³⁹ 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)⁴⁰.

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)⁴¹.

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)⁴².

⁴⁰ 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!

⁴¹ 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!

⁴² 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)⁴³.

Nessa mesma carta, Bishop faz comentário a respeito de 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)⁴⁴.

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

⁴³ 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.

⁴⁴ 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)⁴⁵.

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)⁴⁶.

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)⁴⁷.

⁴⁵ As bolsas são de três ou quarto 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.*

⁴⁶ 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.

⁴⁷ 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)⁴⁸.

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)⁴⁹.

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)⁵⁰. 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)⁵¹.

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)⁵².

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

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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.

⁵⁰ Tenho certeza que devo tudo isso a você e agradeço-lhe também pela ajuda com a cerimônia de premiação.

⁵¹ 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.

⁵² 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)⁵³.

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)⁵⁴.

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)⁵⁵.

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

⁵³ 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.

⁵⁴ Eu realmente acho que ensinar não é a minha e o que eu poderia fazer de melhor era mergulhar na escrita.

⁵⁵ 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*.

3.2 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)⁵⁶.

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)⁵⁷.

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

⁵⁶ Nós estamos muito agradecidos por encontrar um manuscrito seu em nossa correspondência em uma dessas belas manhãs.

⁵⁷ 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)⁵⁸.

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:

⁵⁸ 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 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)⁵⁹.

⁵⁹ 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 comecei 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)⁶⁰.

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)⁶¹.

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).

⁶⁰ Uma vez, eles acrescentaram 23 vírgulas em um poema longo meu – ao fim, reduziram para 8 ou 9.

⁶¹ 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)⁶².

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)⁶³.

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

⁶² 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.

⁶³ 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)⁶⁴.

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.

4 A EDIÇÃO GENÉTICA DOS POEMAS *THE ARMADILLO* E *NORTH HAVEN*

Para apresentar os manuscritos do 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

⁶⁴ 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.

escritora. Quanto ao prototexto de *North Haven*, é composto por dezoito fólhos. 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.

4.1 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, discorremos 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 à 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 interpretative⁶⁵.

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,

⁶⁵ [...] 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.

sido feitas as correções à mão. Essa necessidade surgiu durante a realização das transcrições, especialmente as do poema *North Haven*, porque os manuscritos foram predominantemente datilografados, com muitas rasuras à mão. Ainda sobre o dossiê relativo a *North haven*, destacamos a adoção de critérios de transcrição diferentes para o manuscrito 17, pois este contém muitas inscrições alógrafas e sinais gráficos, os quais sentimos necessidade de representar, respeitando os destaques em relação à escrita autógrafa.

Quanto à fonte usada na edição de ambos os poemas, optamos pela times new roman, tamanho 10. Adotamos 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. Raros são os casos em que há omissão de alguma letra em palavras, 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 o de tornar um projeto escritural legível e acessível.

A respeito das 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.

Os fac-símiles e as respectivas transcrições foram apresentados face a face com o objetivo de permitir que se possa fazer uma leitura comparativa e, desse modo, poder acompanhar o processo de escritura da autora tanto a partir do documento – a maioria encontra-se muito rasurado e com uma caligrafia de difícil leitura – como por sua representação transcrita.

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.

4.2 O DOSSIÊ DE *THE ARMADILLO*

O dossiê de *The Armadillo* é composto por doze fólios, 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.

4.2.1 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).

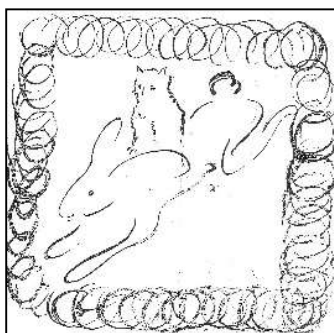
Relacionado a esse prototexto, encontramos dois falsos inícios em fase redacional. No entanto, optamos por, como sugere Biasi (2010, p. 49), tratar esses materiais em sua “relativa independência”, sem deixar de dar notícia de sua existência e de discutir o seu conteúdo, bem como as suas datações, para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

4.2.2 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)⁶⁶.

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)⁶⁷.

A recorrência de temas nos diversos textos de Elizabeth Bishop, sejam eles em prosa ou em verso, parece estar relacionada com a busca de 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.

⁶⁶ 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.

⁶⁷ 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.

4.2.3 Descrição, fac-símile, transcrição e 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.

Nesta edição, apresentamos uma subseção com a descrição de todos os manuscritos, além de informações a respeito da fase genética, da proveniência e da localização do manuscrito na biblioteca de origem; uma subseção com os fac-símiles acompanhados por suas respectivas transcrições; e uma análise genética, na qual reconstruímos os possíveis caminhos trilhados pela autora até a concretização de seu texto a ser entregue para publicação. Para tanto, usamos trechos dos manuscritos, os quais aparecem destacados no corpo do texto para corroborar a construção de nosso pensamento. Tais fragmentos explorados foram extraídos do fac-símile e aparecem seguidos da respectiva transcrição.

4.2.3.1 Descrição dos manuscritos

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

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

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, acrescentadas 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

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

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

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

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

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 fôlio, 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

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

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

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 cliques 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

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