

4.3.4 A análise genética de *The Armadillo*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁸ Pelo menos os maiores e mais baixos.

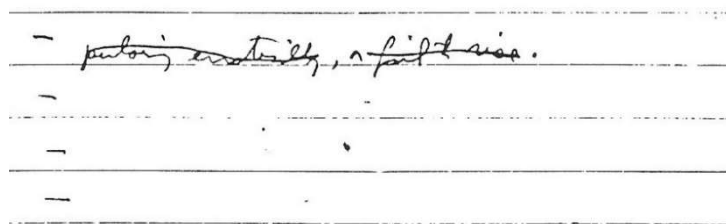
No manuscrito 4, Bishop reescreve a primeira e a segunda estrofe, revisando-as em seguida, em uma nova campanha de escritura. Este espaço de revisão tem o recuo da margem esquerda. Há o acréscimo de “*vague*” (vago), seguida por “*flash*” (reluzente), palavras que não permanecem no formato final, embora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

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

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

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

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



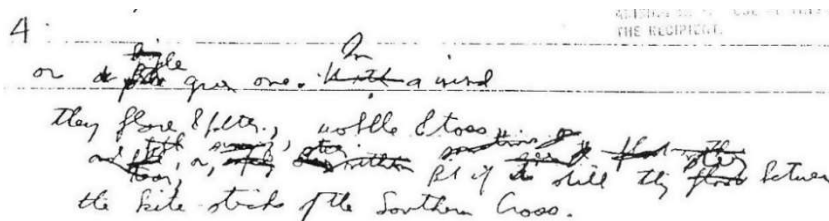
- [pulsing entirely, fail to rise]

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

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

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

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



4.

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

they flare & falter, wobble & toss;

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

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

⁶⁹ Pulsando inteiramente, falha em sua subida.

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

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

Handwritten manuscript snippet showing a revision of a line. The original text is "pulsing white" and "in honor of a saint, [or saints,] <or saints,>". The revision adds "minor*" to "saint" and "well thought-of in these <distant> parts" below it.

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

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

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

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

⁷⁰ Com boa reputação nesse lugar distante.

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

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

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

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

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

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

⁷¹ Pulsando com combustível, (alguns não usam).

⁷² Na chuva, como corações.

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

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

⁷⁵ Ou mesmo uma corrente de ar vinda de um pico.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁸ Ainda homenageado nessas partes.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸¹ Na noite passada, um grande caiu.

⁸² Em direção ao penhasco atrás da casa.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

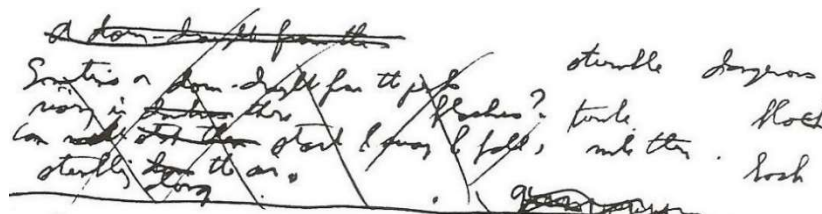
O artista, primeiro homem que erige um marco ou faz uma marca... A propriedade, de grupo ou individual. Decorre disso, mesmo que seja para a guerra e a opressão. A propriedade é primeiro artística, porque a arte é primeiramente *cartaz, placa* [...]. Os peixes de recifes de coral são cartazes. O expressivo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

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

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

poemas se formam a partir de um conjunto de palavras que você não sabe bem a que se referem, até que elas se juntam e se tornam linhas, e você percebe um padrão surgindo” (BISHOP apud JOHNSON, 2013[1978], p. 126).

Embora este não tenha sido o caso de *The Armadillo*, por vezes, nos documentos relativos a tal processo de criação, encontramos grupos de palavras isoladas, como se Bishop estivesse testando a melhor sonoridade para encaixar nos espaços, que vai deixando em branco.



[a down-drought from the]

>>stumble dangerous>>

[Sometimes a down-draft from the peaks]

[rising in X there]

[flashes?] >>tumble* flock>>

Can make X [them] start & sway* & fall, >>met them

back>>

[stumbling down <along> the air.]

>>[grapes juice]>>

(BISHOP, 1955, folder 57.13, MS. 10).

Este é o único manuscrito no qual Bishop escreve a palavra “Brazil”, fazendo remissão ao espaço no qual o poema se desenrola. Na versão final do poema, pode-se inferir a localização do cenário indiretamente, com a informação de que há, no Brasil, uma tradição de se festejar a noite de São João com balões. Faz-se apenas uma referência ao lugar físico com a locução “*in these parts*” na segunda estrofe do publicado.

Os MS. 11 e 12 são os únicos datiloscritos. Quando perguntada se costuma compor seus poemas direto na máquina de escrever, ela responde:

[...] Consigo escrever prosa a máquina. Poesia, não. Ninguém consegue ler minha letra, então escrevo as cartas a máquina. E treinei para poder escrever prosa na máquina, depois faço muitas correções. Mas para poesia, uso um lápis. Às vezes, lá pela metade do poema, datilografo algumas linhas para ver como fica (BISHOP, 2013 [1978], p. 144).

No MS. 11, Bishop adiciona o seu nome e endereço, como costumava fazer nas cartas. Possivelmente, pretendeu que esta fosse a última versão de seu poema, que seria enviada para a revista *New Yorker*. No entanto, acaba tendo a décima estrofe revisada, à mão, abaixo do texto datilografado.

Bishop usa, primeiro, adjetivos carregados de emoção, como “*dreadful*” (terrível) para descrever o que nomeou no poema de “*dream-like mimicry*” (mimetismo onírico), logo suprimido, e “*furious*” (furioso), para caracterizar o clamor, “*cry*”, dos animais. À margem

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

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

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

4.2.5 A publicação e circulação de *The Armadillo*

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

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

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

4.5.1 A edição de *The Armadillo* na revista *The New Yorker*

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

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

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

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

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

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

forsaking
UNDER THE FAIR USE
LAW OF THE U.S. (17
... FOR INDIV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.5.2 *The Armadillo* e *Skunk Hour*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

your greatest quatrain poem, I mean it has a wonderful formal-informal grandeur [...]" (LOWELL, 2011 [1965], p. 590-591)⁹⁶.

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

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

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

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

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

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

4.3 O DOSSIÊ DE *NORTH HAVEN*

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

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

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

4.3.1 Datação

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

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

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

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

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

4.3.2 Antecedentes da gênese

A gênese do poema *North Haven* remonta a um período anterior à morte de Robert Lowell, ocorrida em 12 de setembro de 1977. Envolve não somente material periprototextual, mas, também, acontecimentos que serviram como motivações para que Bishop realizasse pesquisas e acumulasse um material a ser posteriormente utilizado no processo criativo desse poema.

Nos meses de julho e agosto de 1977, Bishop, por motivo de saúde, afastou-se de suas atividades como professora na Universidade de Harvard. Por sofrer de constantes crises de asma, foi submetida a um tratamento com cortisona, o que lhe ocasionou outros problemas de saúde, dentre os quais hemorragia em uma hérnia de hiato. Muito anêmica, começou a sentir-se extremamente cansada. Nessa ocasião, procurou um médico, de quem recebeu recomendações para afastar-se do trabalho. Decidiu então passar dois meses em North Haven, com o propósito de se recuperar (MILLIER, 1993, p. 530).

Nessa ilha, realizou um trabalho de pesquisa cuidadoso, fazendo anotações em um caderno de viagens sobre a vegetação e os pássaros ali encontrados, material arquivado em Vassar na pasta 121.1:

(as usual)

(Barn-swallows; Cliff Swallows; White-throated sparrows; Warblers-Tennessee (?) – others; Red-winged Blackbirds; Goldfinches (very close to the house); Ducks (?) some Eider ducks; Cormorants [?] Black-beaked gulls; Jays; Cow-birds; song-sparrow - & others – came, went away, back again – bobolinks; pine siskin; cedar wax wings (BISHOP, 1955, folder 121.1)⁹⁹.

Estar em North Haven favoreceu a leitura de textos específicos sobre a fauna e a flora, assuntos que muito interessavam a Bishop. Segundo Nash (1983), aluno de um curso de escrita poética ministrado por Bishop na Universidade de Harvard, ao ajudá-la a organizar a sua biblioteca pessoal em 1978, encontrou livros com temas variados, incluindo uma estante exclusiva de volumes que versavam sobre pássaros, flores silvestres, praias, rochas, dentre outros.

Quando ia a North Haven, Bishop certamente costumava levar consigo o seu material de pesquisa, como livros sobre flores e pássaros. Na última carta que escreveu para Lowell, em 2 de agosto de 1977, deu notícias sobre as leituras que vinha realizando: “*I look up flowers in my flower guide several times a day here, so I’m very aware of them. There are many, many good [...]. I’ll show you my underlinings sometime*” (BISHOP, 2008 [1977], p. 797-798)¹⁰⁰.

Três anos antes, Bishop demonstrou interesse em conhecer as peculiaridades da natureza de North Haven, o que lhe fez adquirir livros sobre os mais diversos temas: “*Well, I have Peterson’s Bird Guide, a book about Pebbles on the Beach, & another Peterson I bought in Camden the night of the 15th – Guide to Wild Flowers. I want now – now that it’s too late – to learn the name of everything*” (BISHOP apud COSTELLO, 1991 [1974], p. 210)¹⁰¹.

Como resultado, o caderno no qual fazia anotações de viagens está repleto não somente de descrições de pássaros, mas também de informações mais específicas sobre essas aves, tais como os seus hábitos, padrões migratórios e de voo, por exemplo. O interesse por esse tipo de livro e as próprias anotações feitas por Bishop em seus cadernos certamente exerceram

⁹⁹ (como sempre) (Andorinha das chaminés; Andorinha de dorso acanelado; Pardal da garganta branca; Rouxinóis (?) – outros; Pássaro preto da asa vermelha; Pintassilgos (muito perto de casa); Patos (?) alguns patos êider-edredão; Biguás [?] Gaibotas do bico preto; Gaios comuns; Pássaro vaqueiro; tico tico – & outros – chegaram, partiram, retornaram de novo– triste pia; pintassilgo pinheiro; alma de gato.

¹⁰⁰ Aqui eu pesquiso as flores em meu guia várias vezes por dia, então estou muito atenta a elas. Aqui tem muitas, muitas mesmo [...]. Eu vou te mostrar os meus sublinhados a você qualquer dia desses.

¹⁰¹ Bem, eu tenho o Guia de Flores escrito por Peterson, um livro sobre os seixos da praia e um outro do mesmo autor que eu comprei em Camden na noite do dia 15 – Guia de Flores Silvestres. Eu quero agora – agora que já é bem tarde – aprender o nome de tudo.

influência no processo criativo do poema *North Haven*, além de outros acontecimentos que circundaram a ilha que intitula o poema.

Durante o verão, alguns meses antes da morte de Lowell, Bishop pediu ao amigo que não a visitasse em North Haven. Usou como justificativa o fato de ter recebido muitos hóspedes, enfatizando a sua necessidade de descansar e de escrever poemas – nesse momento, estava se dedicando à escrita de *Santarém* (2008 [1978]) e *Pink Dog* (1963) –, já que logo voltaria a trabalhar na Universidade de Harvard e, desse modo, o seu processo criativo estaria prejudicado com o acúmulo de atividades:

I'm writing to you & to Mary [McCarthy] this morning to say that I hope you'll understand if I say I'd rather you *don't* come to North Haven on the 10th or whenever... day before yesterday, and the day before that, seven, in all, guests left & although I love them all and we'd had a very nice time – it was just a bit too much. I've been feeling so sick I really haven't been able to do anything except read and – with the seven guests – cook, all of July [...]. I hope you'll understand when I say I *must* work and not break off for a while. (I haven't written anything for over a year. & probably shan't again, once NYU starts) (BISHOP, 2008 [1977], p. 797-798, grifos da autora)¹⁰².

Ainda nessa carta, Bishop forneceu informações sobre o seu frágil estado de saúde, que estava melhorando com o uso de medicamentos prescritos pela doutora Bauman e com o repouso em North Haven, lugar capaz de lhe proporcionar bem estar físico e mental. Essa carta foi finalizada com a proposta de um encontro, que poderia ser em Cambridge, New York, ou mesmo em “*North Haven next summer if I can get back here again*” (BISHOP, 2008 [1977], p. 797-798)¹⁰³.

O que Bishop não poderia prever é que não teria mais possibilidades de desfrutar da presença de seu amigo. Ainda em North Haven, recebeu um telefonema de Frank Bidart informando-lhe sobre a morte de Lowell, ocorrida em um taxi a caminho do aeroporto. Nesse momento, Lowell estava se separando de sua terceira esposa, Caroline Blackwood, e cogitando a possibilidade de reatar com a sua ex-esposa, Elizabeth Hardwick. Segundo Millier (1993),

Elizabeth was dimly aware of the miseries of Lowell's present life – his indecision about his relationship with Caroline Blackwood Lowell and Elizabeth Hardwick, his conviction that he, like his parents, would die at the age of sixty – but his death in a

¹⁰² Estou escrevendo para você e para Mary [McCarthy] essa tarde para dizer que eu espero que você entenda se eu disser que prefiro que *não* venha a North Haven no dia 10 ou qualquer outro dia... anteontem, e também no dia anterior, sete hóspedes no total foram embora e, mesmo que eu ame a todos e que tenhamos tido momentos muito bons, foi um pouco demais para mim. Tenho me sentido tão mal que não tenho sido capaz de fazer nada, exceto ler e – com sete hóspedes – tive que cozinhar por todo o mês de julho [...]. Espero que entenda quando eu digo que *tenho* que trabalhar sem interrupções. (Não tenho escrito nada por um ano e, provavelmente, não conseguirei quando as aulas da Universidade de Nova Iorque começarem).

¹⁰³ North Haven no próximo verão se eu conseguir voltar aqui de novo.

taxicab on the way from the airport in New York was a terrible shock (MILLIER, 1993, p. 531)¹⁰⁴.

A perda do amigo fez com que Bishop ficasse abalada por muito tempo. Sempre convidada a estar presente nas várias homenagens prestadas a Lowell, buscava não demonstrar seu sentimento de pesar em público. No entanto, amigos próximos acompanharam o grande sofrimento vivenciado. Aproximadamente um ano depois, em julho de 1978, Bishop retornou a North Haven para descansar e finalizar o poema que teria como título o próprio nome da ilha. Parece que esse lugar, além de lhe propiciar as condições favoráveis para o seu reestabelecimento físico, também funcionava como um refúgio que favorecia o seu processo criativo. Sobre os problemas de saúde de Bishop, a amiga Ilse Barker (1994 [1989]) relatou:

Elizabeth didn't feel well. She had no trouble with asthma [...], but there were all sorts of things that weren't right. She'd been in hospital in Boston just before coming to Maine. There was something wrong with her blood; she had anemia. Elizabeth and Alice had arguments about what she should or shouldn't drink because of this blood problem. Alice said, 'Elizabeth, you've had enough. Remember what the doctor said' (BARKER, 1994 [1989], p. 344)¹⁰⁵.

Embora a saúde de Bishop estivesse muito debilitada naquele momento, Barker (1994 [1989]) afirmou que houve, por parte da autora, um grande empenho para terminar o poema, de modo que não conseguia pôr de lado os rascunhos relativos àquela criação.

North Haven was the most beautiful and peaceful place. Elizabeth and Alice stayed in an old clapboard house with a very nice, big living room full of old-fashioned things [...]. I remember the dining table strewn with papers where Elizabeth was working on a poem. We went to the library, where she wanted to look up a reference, a verse or something biblical. While we were with her, she managed to finish 'North Haven,' the poem for Lowell. She read it to us and walked about with it in her hand. I found it very moving that she felt she could hardly bear to put it down, that it was part of her. She put it beside her plate at dinner [...]. You had that feeling it really was part of her and she liked to have it around with her for a while (BARKER, 1994 [1989], p. 343)¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Elizabeth tinha uma consciência vaga sobre as angústias da vida de Lowell naquele momento – sua indecisão a respeito do seu relacionamento com Caroline Blackwood Lowell e com Elizabeth Hardwick, sua convicção de que, como os seus pais, ele morreria aos sessenta anos – mas a sua morte em um taxi voltando do aeroporto de New York foi um choque terrível.

¹⁰⁵ Elizabeth não se sentia muito bem. Ela não tinha problemas com asma [...], mas havia muitas coisas que não iam bem. Ela esteve em um hospital em Boston antes de vir para Maine. Havia algo de errado com o sangue dela. Ela também tinha anemia. Elizabeth e Alice discutiram sobre o que Bishop deveria ou não beber, por causa desse problema no sangue. Alice dizia, 'Elizabeth, você já bebeu demais! Lembre-se do que o médico falou'.

¹⁰⁶ North Haven era o lugar mais bonito e mais tranquilo. Elizabeth e Alice ficaram em uma casa antiga de madeira com uma sala muito grande, cheia de coisas fora de moda [...]. Eu lembro da mesa de jantar com muitos papéis, que era onde Elizabeth estava trabalhando em um poema. A acompanhei até a biblioteca, onde ela queria encontrar uma referência, um verso, ou algo bíblico. Enquanto estávamos em sua companhia, ela tentava terminar 'North Haven,' o poema escrito para Lowell. Um dia, fez uma leitura para nós e andava com o poema em suas mãos. Eu achei isso muito comovedor. Ela não podia suportar a ideia de largar aquele poema, pois já era parte dela. Até na hora do jantar, Bishop colocava o manuscrito ao lado de seu prato [...]. Tínhamos a sensação de que aquele poema era parte dela e ela gostava de carregá-lo para onde fosse naquele momento.

Esses fatos permitem-nos visualizar a capacidade de Bishop transformar o seu sofrimento em poesia, associada a uma habilidade de eliminar quaisquer vestígios de autopiedade. Conduzem, ainda, à percepção de que a autora adotava, em seus escritos, o mesmo posicionamento almejado para a própria vida, qual seja: a busca da manutenção de uma personalidade forte, que não se abatia diante de perdas e sofrimentos.

Em se tratando da criação do poema *North Haven*, notamos que a capacidade de distanciar-se do sofrimento foi favorecida pela tendência de Bishop de adotar um pensamento espacializante ao trabalhar com os seus objetos literários. No caso desse poema, a representação do espaço e a focalização da diversidade local funcionaram como meios a partir dos quais a autora pôde resgatar memórias da passagem do amigo pela ilha. Esse processo criativo, embora aborde um tema que traz sofrimento à autora, direciona o leitor para um cenário de beleza e diversidade, no qual as ideias de vida e morte mimetizam um jogo dialético entre a fixidez e a mobilidade da ilha, percebido por Bishop.

Tais informações, as quais nos referimos como antecedentes de gênese, servem, nesta tese, como um preâmbulo para apresentarmos a edição genética do poema e para melhor situarmos o estudo de sua gênese, o qual indicia um processo criativo pautado na observação e na espacialização da vida e da morte, sendo a trajetória de Lowell e suas experiências em North Haven as motivações para a sua escrita.

4.3.3 Descrição, fac-símile, transcrição e dos manuscritos

A apresentação de cada fac-símile é seguida de uma transcrição e uma descrição, que buscam apontar algumas características físicas e visuais de cada fólio. Esse prototexto, composto por dezoito manuscritos, tem extensão maior que o de *The Armadillo* e ofereceu maior complexidade quanto ao estudo crítico. Dentre os seus inúmeros movimentos de gênese, acreditamos ter selecionado os mais prolíficos dentro da proposta interpretativa deste estudo.

No que concerne à cronologia estabelecida, nos deparamos com uma das situações já apontadas por Grésillon (2007), aquela em que os manuscritos apresentam uma maior quantidade de “zonas obscuras [...] que lembram o geneticista que ele trabalha sobre um terreno sempre movediço e instável no qual a certeza é mais rara do que o que a postura ‘científica’ dos geneticistas gostaria por vezes de fazer crer” (GRÉSILLON, 2007, p. 164).

Apresentamos nesta subseção o fac-símile, acompanhado por uma transcrição e uma descrição, além de informações a respeito da fase genética, da proveniência do manuscrito e de sua localização na biblioteca de origem.

4.3.3.1 Descrição dos manuscritos

Descrição do manuscrito 1

O MS. 1, autógrafo, escrito à mão, em folha de caderno, contém apenas uma estrofe estruturada com cinco versos, modelo adotado por Bishop para a composição de todo o poema. Nela, a escritora acrescenta o número 1, para indicar uma possível ordem e, mais abaixo, o número 2, espaço no qual daria continuidade ao poema.

Embora essa estrofe seja indicada nos fólios seguintes como aquela que daria início ao poema, nas últimas versões ela é deslocada, figurando como segunda estrofe. Encontramos, ainda, um outro tipo de numeração, incluída no início das terceira e quinta linhas, usada para indicar que esses versos devem ser rimados.

Bishop adiciona o título “*North Haven*”, sublinhado, e, abaixo dele, a inscrição “*In memoriam: R.T.S.L.*” entre parênteses. A formação da sigla usa as iniciais do nome do poeta homenageado, Robert Traill Spence Lowell. Há poucas rasuras, todas localizadas no quinto verso, além de uma lacuna deixada, indicativa de um pensamento em construção. Há um carimbo de Vassar College, em vermelho, na margem direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 2

O MS. 2, autógrafo, escrito à máquina em papel pautado, apresenta o título “*North Haven Island*”, suprimido, seguido por uma indicação da homenagem a ser feita a Lowell. Como a abreviação do nome do autor é repetida três vezes, há duas rasuras, permanecendo a última forma. Abaixo, aparece a letra B em maiúscula, como se Bishop pretendesse assinar, mas desiste, suprimindo a letra escrita.

Nesse manuscrito, o poema já aparece com as imagens geradoras de todas as estrofes, no entanto, uma ordem ainda não está fixada. Todas as estrofes apresentam rasuras, além de quase todas ocuparem uma porção maior da mancha gráfica para elas já fixada no MS. 1 (isto é, as estrofes ultrapassam as cinco linhas anteriormente fixadas). Bishop as desenvolve de modo a dar forma às ideias que quer representar, sem se preocupar com o formato que devem assumir.

Há muitos acréscimos à mão, especialmente nas margens direita e inferior. A margem esquerda é utilizada para indicar a ordem das estrofes, com o uso de números, e para a indicação de deslocamentos de versos ou estrofes, o que é sinalizado com uma seta. Há um carimbo de Vassar College posicionado na margem direita, em cor vermelha.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 3

O MS. 3, autógrafo, escrito à máquina em papel pautado, não apresenta título. Na margem superior direita, Bishop inclui o número 3, o qual é rasurado e substituído pelo número 2. Nesse manuscrito, a autora reescreve as estrofes 1, 2, 3 e 5. A folha está dividida em três seções, separadas por linhas traçadas à mão para a revisão de algumas estrofes.

Na primeira seção, escreve as primeira, terceira e quinta estrofes. Na margem superior, escreve dois versos da segunda estrofe, possivelmente inseridos *a posteriori*, depois da escrita desse primeiro bloco. De fato, a autora demora-se mais na revisão da segunda estrofe, repetindo-a nas duas seções seguintes; gera, portanto, cinco versões diferentes do mesmo fragmento escrito em um único fólio. Há algumas rasuras e lacunas, além de acréscimos à margem esquerda escritos tanto à mão, como à máquina.

A margem superior direita é usada para a revisão de dois dos versos da primeira estrofe. Há um carimbo de Vassar College na margem inferior direita, um pouco apagado, cobrindo um acréscimo à mão.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 4

O MS. 4, autógrafo, datilografado em papel pautado, não tem título. Logo no primeiro verso, tem a primeira palavra “*The*” riscada à mão e substituída por “*These*”, à máquina, na entrelinha superior, de modo que esse vocábulo fica destacado e funciona como um *incipit* para o manuscrito.

Há muitas supressões e muitos acréscimos à mão na margem direita, esquerda e inferior. Um espaçamento duplo deixado entre duas das estrofes é usado para a posterior inserção de versos. Bishop usa tanto a entrelinha superior, como a inferior, para fazer acréscimos.

Esse manuscrito apresenta o poema completo, com a posição das estrofes ainda não fixadas. A sexta estrofe aparece em duas versões: a primeira está datilografada e a segunda aparece escrita à mão, na margem inferior. Há um deslocamento indicado por seta, além de uma estrofe não concluída, que é rasurada por uma linha sinuosa. Um carimbo da Faculdade de Vassar está posicionado na margem direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 5

O MS. 5, autógrafo, escrito à máquina em papel pautado, apresenta o título *North Haven* duplicado, ambos rasurados. Apresenta o poema inteiro, porém a quarta estrofe aparece com apenas três linhas, a qual é totalmente suprimida. A sexta estrofe contém apenas um verso datilografado e a margem inferior é utilizada para a revisão dessa estrofe, feita à mão.

O referido manuscrito tem poucos acréscimos nas margens direita e esquerda, esta última usada principalmente para a indicação de deslocamentos, por meio de setas. Há um carimbo da Faculdade de Vassar na margem direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 6

O MS. 6, autógrafo, escrito à máquina em papel pautado, não apresenta título. Nesse manuscrito, as seis estrofes são datilografadas. Ao final da página, Bishop deixa espaço, no qual reescreve a sexta estrofe à mão, repetindo-a duas vezes.

Há acréscimos à mão nas margens esquerda, direita, bem como nas entrelinhas superior e inferior. Há, também, diversas supressões. O carimbo da Faculdade de Vassar está posicionado na margem superior direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 7

O MS. 7, autógrafo, datilografado em papel ofício, apresenta título e homenagem a Lowell. Os caracteres datilografados das quatro primeiras estrofes aparentam ter sido decalcados, possivelmente por estarem apagados, o que pode ser marca autógrafa (caso a fita da máquina de datilografia da autora estivesse desgastada e reproduzisse caracteres não muito nítidos), ou alógrafa (como uma tentativa de correção de um terceiro que tenha vindo a ter contato com o manuscrito). Com poucos acréscimos, estes estão posicionados principalmente nas margens direita e esquerda. Há alguns acréscimos nas entrelinhas.

Nesse manuscrito, o poema aparece com seis estrofes e com poucas rasuras. Há três círculos isolando trechos do quarto verso e um asterisco antecedendo o último verso dessa estrofe. O carimbo da Faculdade de Vassar está posicionado abaixo do poema, à direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 8

O MS. 8, autógrafo, escrito à máquina em papel officio, apresenta título e, logo abaixo, a dedicatória a Lowell. Está bastante rasurado, com acréscimos e supressões, além de setas indicativas de deslocamentos de uma estrofe e de um verso. Há uma linha desenhada à mão, separando as quatro primeiras estrofes das duas seguintes. A margem inferior é usada para a reescritura da sexta estrofe. Há carimbo da Faculdade de Vassar à direita, cobrindo parte da segunda estrofe.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 9

O MS. 9, autógrafo, escrito à máquina em papel officio, apresenta título e dedicatória a Lowell. Há uma mancha amarelada do tempo. Os caracteres datilografados foram decalcados, o que pode ser marca autógrafa ou alógrafa. Apresenta poucos acréscimos e poucas supressões. Há acréscimos nas margens direita, esquerda e entrelinhas. Há seta indicativa de deslocamento. O carimbo da Faculdade de Vassar, em cor vermelha, está posicionado à direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 10

O MS. 10, autógrafo, datilografado em papel ofício, apresenta apenas o título *North Haven*. Há uma mancha amarelada do tempo. Com poucos acréscimos, apresenta numeração à esquerda, indicando a sequência das estrofes nesse fólio, além de setas mostrando deslocamentos tanto de estrofes como de palavras dentro de um mesmo verso. Bishop acrescenta a palavra “<capitalize!>”, indicando que os nomes das flores usados no poema devem ser grafados com suas primeiras letras em maiúsculas.

Na quinta estrofe, escreve três versos, deixando duas linhas em branco, as quais aparecem marcadas por travessão para serem posteriormente escritas. No quinto verso, deixando uma grande lacuna, Bishop acrescenta, ao fim, a locução “<at a loss>”, seguida por uma interrogação entre parênteses. Esse acréscimo está coberto pelo carimbo da Faculdade de Vassar, posicionado à margem direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 11

O MS. 11, autógrafo, escrito à máquina em papel ofício, apresenta título e dedicatória a Lowell. Há poucas rasuras e alguns acréscimos, especialmente nas quarta e quinta estrofes. Na sexta estrofe, há recuo do terceiro verso, com a criação de uma lacuna que seria posteriormente preenchida. O carimbo da Faculdade de Vassar aparece na margem inferior direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 12

O MS. 12, autógrafo, escrito à máquina em papel ofício, apresenta título e dedicatória a Lowell. À margem esquerda, Bishop numera as duas primeiras estrofes, fazendo um deslocamento daquela posicionada como quarta estrofe para o início do poema. Embora ainda haja algumas rasuras nesse manuscrito, ele pode ser considerado como uma versão passada a limpo, na qual a autora põe a sua assinatura. Os acréscimos são predominantemente feitos na margem direita ou nas entrelinhas. O carimbo da Faculdade de Vassar encontra-se na margem direita.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 13

O MS. 13, autógrafo, escrito à máquina e em papel ofício, apresenta título e dedicatória. Como uma versão passada a limpo, o poema já aparece na ordem do formato a ser entregue ao editor, embora haja algumas correções e revisões feitas à mão. Entretanto, ainda há hesitações por parte da autora quanto à posição das primeira e segunda estrofes, movimentadas por meio de uma seta.

Há poucas supressões e os acréscimos são feitos predominantemente à direita e, por vezes, nas entrelinhas. Na margem inferior, Bishop revisa a terceira estrofe. O carimbo da Faculdade de Vassar está posicionado na margem inferior, à direita, cobrindo um dos fragmentos revisados.

Estatuto genético: Rascunho

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 14

O MS. 14, autógrafo, escrito à máquina e em papel ofício, apresenta título e dedicatória. Vai adquirindo um formato mais fixo, aproximando-se da versão a ser enviada ao editor. Há anotações que dizem respeito ao *layout* a ser usado no momento da publicação, como a indicação dos espaços que devem ter espaçamento duplicado. Há acréscimos na margem direita, que são uma revisão da segunda estrofe. O carimbo da Faculdade de Vassar está posicionado logo abaixo da mancha gráfica, à direita.

Estatuto genético: Passagem a limpo corrigida

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 15

O MS. 15, autógrafo, datilografado em papel ofício, apresenta título e dedicatória. Há uma revisão da primeira estrofe na margem direita. A autora acrescenta um travessão no terceiro verso da segunda estrofe. Além dessa modificação, há apenas um deslocamento de palavra no primeiro verso da última estrofe. Há um carimbo da Faculdade de Vassar posicionado à direita da mancha gráfica.

Estatuto genético: Passagem a limpo corrigida

Fase genética: Redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 16

O MS. 16, autógrafo, escrito à máquina e em papel ofício, apresenta título e dedicatória. Configura-se como o manuscrito entregue ao editor, explicado por Biasi (2010, p. 60) como o “último estado autógrafo do prototexto [...], um estado quase final da obra no qual ainda podem aparecer alguns arrependimentos, mas que já apresenta a imagem do modelo sobre o qual será reproduzida a versão impressa”. Está, portanto, desprovido de rasuras.

Por ter sido este o manuscrito enviado aos editores, consideramos, a partir do que explica Biasi (2010), que ele pertence à uma fase pré-editorial. Bishop mantém um espaçamento duplo depois das primeira e quarta estrofes, assim como havia recomendado no MS. 14. O carimbo da Faculdade de Vassar está posicionado na margem inferior à direita, cobrindo o final dos dois últimos versos da sexta estrofe.

Estatuto genético: Manuscrito entregue ao editor

Fase genética: Pré-editorial

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5

Descrição do manuscrito 17

O MS. 17 é uma prova tipográfica, portanto, um documento alógrafo que contém algumas inscrições autógrafas. Escrito à máquina e em papel ofício, é uma reprodução do MS. 16, enviado por Bishop aos editores da revista *The New Yorker*. Os editores acrescentam, além de várias inscrições que fazem parte de um jargão editorial, uma data com um carimbo vermelho, “DEC 11 1978”. Há outra data escrita à mão, no cabeçalho do manuscrito, “<Septe/ 2, 1978>”. Essas datas são indicativas das previsões para o momento em que o texto deveria ser publicado.

Há diversas caligrafias, o que indica que o texto teria passado por várias mãos. Quando esse manuscrito é enviado para Bishop, as únicas indicações de modificação referem-se ao adentramento em dois versos da segunda estrofe e a retirada de um travessão acrescentado no primeiro verso da mesma estrofe.

O nome de Bishop aparece ao final da mancha gráfica, com uma caligrafia que não é a da autora. Há sugestão dos editores para que o nome de Lowell seja escrito por extenso, em lugar da abreviatura. Há carimbo da Faculdade de Vassar, em cor preta, posicionado na margem inferior.

Estatuto genético: Prova tipográfica

Fase genética: Pré-redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.2

Descrição do manuscrito 18

O MS. 18, alógrafo, é uma prova tipográfica reproduzida a partir do MS 17, com caracteres gráficos distintos dos utilizados no manuscrito anterior. Há acréscimos feitos por Bishop, com indicação de que se use espaço duplo depois das primeira e quarta estrofes. A última estrofe, única que nesse fólio foi apresentada com seis versos, é corrigida por Bishop, de modo a torná-la um quinteto.

Depois de feitas essas alterações, Bishop assina com as suas iniciais, logo abaixo do seu nome que aparece impresso em caracteres tipográficos. O carimbo da Faculdade de Vassar aparece à direita.

Estatuto genético: Prova corrigida

Fase genética: Pré-redacional

Proveniência: Vassar College Archives & Special Collections Library

Localização: Folder 60.5