

A ERRÂNCIA EM ELIZABETH BISHOP: A AUTORA COMO LUGAR

ERRANTY IN ELIZABETH BISHOP: THE AUTHOR AS PLACE

Patricia Barreto Mainardi Maeso¹

RESUMO: Este artigo pretende analisar a errância na obra de Elizabeth Bishop, poeta norte-americana. A autora estabelece uma poética fundada em relações constituídas na busca de identidade na errância e na falta de afiliação aos movimentos literários em sua terra natal. Uma pessoa sem lugar, ou no (des)lugar, ela se constitui como o lugar de desenvolvimento artístico e estético de sua poética, em conformidade com a definição de errância de Glissant e da produtividade de rizomas, proposta por Deleuze e Guattari.

Palavras-chave: Elizabeth Bishop; poesia norte-americana; errância.

ABSTRACT: This article aims to analyze errantry in the work of Elizabeth Bishop, a North American poet. The author manages to define a poetics founded on relations constituted in a search for identity in errantry and afterwards in a lack of affiliation to the literary movements in her homeland. A misplaced person, the poet constitutes herself in a place for the artistic and aesthetic development of her poetics, according to Glissant's definition of errantry, and the productivity of rhizomes, posited by Deleuze and Guattari.

Keywords: Elizabeth Bishop; North American poetry; errantry.

Elizabeth Bishop é uma poeta em trânsito. Sua obra, sua biografia, suas cartas, suas traduções, tudo reflete a ideia de deslocamento, de estar entre-lugares, nunca pertencendo a lugar algum. Tal trânsito é, neste artigo, entendido tanto no sentido literal como na obra da autora, na qual as muitas mudanças, as viagens e o fascínio pela exploração aparecem como temas e como metáforas do próprio fazer literário. No entanto, esse fascínio se modifica progressivamente no Brasil: de uma percepção estrangeira afeita ao exótico e tropical tão diferentes de sua origem, de norte-

¹ Mestranda em Estudos Literários (UFPR)

americana que chega ao país quase sem querer, torna-se algo mais profundo. A errância e as muitas viagens que fez mesmo dentro do ambiente geográfico brasileiro e da cultura local se transferem para sua obra como uma marca que ultrapassa a visão estrangeira, permitem a afirmação de uma subjetividade que reafirma sua voz poética e a diferencia, de suas influências anteriores imediatas e de seus contemporâneos norte-americanos. Para caracterizar isso, procede-se aqui a uma breve análise de sua obra e suas andanças (ambas elementos constitutivos de sua identidade e sua subjetividade lírica), com recurso a alguns poemas, um deles (*Sonnet*, de 1979) analisado em maior profundidade.

A temática da viagem sempre esteve presente em Bishop, a começar pelos títulos de seus livros: *North and South* (Norte e Sul, 1946); *A Cold Spring* (Uma Primavera Fria, 1955); *Questions of Travel* (Questões de Viagem, 1965), este dividido em duas partes — *Brazil* (Brasil) e *Elsewhere* (Outros lugares) — ; *Geography III* (Geografia III, 1976), além de coletâneas publicadas em vida ou organizadas postumamente². Cada um deles é nomeado com a marca das ideias de viagem e orientação cartográfica, uma ou outra em maior grau. Segundo Przybycien (2015, p. 32), antes de sua chegada ao Brasil, Bishop tivera acesso à literatura de viagem e explorações produzida por naturalistas, mas seu interesse estava mais associado aos diários de viagem, como o de Charles Darwin, do que aos livros descritivos da flora, fauna ou o clima dos lugares visitados. Muito mais que a explicação analítica acerca de novos ambientes geográficos, ela ansiava pela impressão pessoal, a experiência vivida narrada em uma linguagem composta de metáforas e recursos discursivos mais sofisticados, livres do academicismo das ciências naturais.

Além da paisagem brasileira e das experiências que esta proporcionara aos naturalistas, Bishop interessava-se ainda pela cultura, mesmo que, como sublinha

² Os títulos das coletâneas, até mesmo por sua característica antológica, não refletem o conceito de deslocamento geográfico. São elas: *The Complete Poems* (1969), *The Complete Poems: 1927-1979* e *Edgar Allan Poe & The Juke-Box: Uncollected Poems, Drafts, and Fragments* (2006).

Przybycien (2015, p. 35), “sua interpretação da cultura brasileira se caracteriza por uma visão que poderíamos chamar de etnográfica, pois as outras culturas interessam aos etnógrafos na medida em que são exatamente *outras*” (grifo da autora).

A ideia de *outro*, entretanto, se modifica na produção poética da autora ao longo de sua permanência no país e ainda mais marcadamente após deixá-lo, em meados dos anos de 1960: um processo de deslocamento duplo (*para* o Brasil e *do* Brasil). González cita Clifford ao comentar que

a identidade não se refere somente a um local; está necessariamente relacionada ao deslocamento e à realocação, por isso não é única, mas plural e multifacetada. [...] por todas as partes os indivíduos e os grupos improvisam realizações locais a partir de passados replecionados, recorrendo a meios, símbolos e linguagens estrangeiros. Poder-se-ia dizer que vivemos uma existência entre fragmentos móveis. A “diferença cultural” não se apresenta mais como uma estável e exótica alteridade, as relações eu/outro se revelam, mais do que nunca, como relações de poder, de retórica, não de essência. (GONZÁLEZ, 2010, p. 111)

Embora Clifford se refira ao mundo contemporâneo, no qual a fluidez de fronteiras e a possibilidade de deslocamento são definidoras das transformações sociais e estéticas, o momento em que Bishop escreve é o ponto de definição de uma realidade em permanente mobilidade e isso se reflete em sua obra. Da visão do estrangeiro, aquele que não pertence ao local em que está (e que em certa medida não pretende ou mesmo não quer pertencer), ela passa primeiro a uma visão mediada por brasileiros, especialmente Lota de Macedo Soares, sua companheira durante praticamente todo o tempo em que viveu no país, e então a uma percepção de que a cultura brasileira reflete elementos literários e questões humanas essenciais, aos quais ela mesma se afeiçoava. Tal noção se constrói paulatinamente pela vivência brasileira, pela estruturação de uma visão própria da brasilidade (ainda que marcadamente contrastada com sua origem norte-americana) e pelo contato com obras literárias brasileiras, cuja experiência de tradução (ainda que extremamente

restrita, resumindo-se a alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade, de João Cabral de Melo Neto e ao romance *Minha Vida de Menina*, de Helena Morley/Alice Brant) lhe ofereceria uma nova perspectiva sobre o português brasileiro e a literatura local³. Bishop está, nesse processo de deslocamento, constituindo seu próprio lugar ou ainda se constituindo como lugar.

Para compreender como a obra de Bishop se inscreve no conceito de poética de deslocamento é essencial conhecer alguns eventos biográficos que determinam sua propensão ao (des)lugar. Embora a obra literária possa ser entendida, analisada e fruída a despeito do conhecimento que o leitor ou o teórico possa ter acerca da vida do autor, não se quer aqui perder de vista a ideia de uma subjetividade que perpassa a escrita e a circunscreve à esfera de um único autor, ou, o fato de que, conforme sublinhado por Foucault e citado por Agamben, “a marca do escritor está apenas na singularidade de sua ausência”⁴ (2005, p. 85, tradução nossa).

A partir destas considerações, faz-se essencial saber que Bishop nasceu em Worcester, Massachusetts, em 1911, um lugar de clima cinzento e invernos rigorosos nada acolhedores, em especial para alguém que sofreria de asma por toda a vida. Ela perdeu o pai, vítima de uma doença súbita, aos oito meses de idade, o que levaria sua mãe a ser internada em um hospital psiquiátrico poucos anos depois. A poeta é mandada para a casa dos avós maternos por um curto período, de 1916 a 1917, em que se concentram suas memórias positivas da infância (BRITTO, 2011, p. 13) e então enviada para viver com os avós paternos, mais fechados e com os quais não conseguiria ter uma relação de afeto.

Alijada de uma família, forte elemento de ancoragem e construção de identidade, Bishop pertenceu ao (des)lugar desde o nascimento. É possível que se perceber homossexual durante a adolescência tenha contribuído para a instalação de uma

³ Em última análise, afetaria a produção poética posterior de Bishop, influenciada pela poesia de Drummond.

⁴ No original: “*La huella del escritor está sólo en la singularidad de su ausencia*”.

sensação de não-pertencimento, que a tornaria tanto sem amarras quanto solitária. Ao formar-se no Vassar College, em 1934, a poeta inicia sua trajetória de viagens, amparada por uma herança deixada pelo pai⁵. Ela viveria por alguns meses na França durante a década de 1920, mas seguiria para Nova Iorque, então para Key West (onde residiria por nove anos), Canadá, França novamente, Inglaterra, Itália, Marrocos e Espanha, além do México e do Haiti (BRITTO, 2011, p. 14).

É nesse ponto que a América do Sul e o Brasil surgem. Przybycien cita a autora sobre sua fixação na parte meridional do continente:

Desde muito pequena sempre quis ir à América do Sul. Acho que no início não era mais que parte da descoberta normal de uma criança do que os mapas realmente significam. [...] Mais tarde veio *The Voyage of the Beagle* com as recordações de Darwin de sua estada no Brasil como a melhor parte da longa e difícil viagem; depois Humbolt e Scott e William Beebe e, em 1949, o livro de E. Lucas Bridge *The Uttermost Parts of the Earth*, uma obra que, mesmo sendo fatural e não um produto de imaginação, deveria ser equiparada a *Robinson Crusoe* por um suspense de estranhamento e sua inventividade, coragem e solidão. Eu tinha que ir à América do Sul de qualquer jeito e, finalmente, em novembro de 1951, embarquei num cargueiro e fui. (BISHOP apud PRZYBYCIEN, 2015, p. 33)

A errância é o conceito chave para compreender a mobilidade de Bishop pelo mundo. Errar é vagar, por vontade própria ou motivado pelas condições que se apresentam; a poeta erra, inicialmente sem família ou referencial, impelida pelas circunstâncias e à sua revelia; depois, o faz conscientemente, por escolha, numa errância positiva, aventura “voluntariamente assumida que, em algumas narrativas pós-modernas, evolui no sentido da busca da desterritorialização de pertencimentos, como viagem iniciática à descoberta de si mesmo e dos outros” (OLIVIERI-GODET, 2010, p. 189).

⁵ O pecúlio por ela herdado, somado aos reconhecimentos, bolsas e prêmios que receberia ao longo de sua carreira como escritora, permitiria a ela custear as errâncias de sua vida. Diferente de outros autores, que frequentemente acumulam outras atividades, como o jornalismo, a diplomacia, o serviço público ou a docência, Bishop foi quase que exclusivamente escritora, a não ser por breves períodos como professora universitária e alguns trabalhos *freelance* que não se inscrevem em sua obra autoral.

Ainda que tal ideia esteja próxima daquela de exílio, difere dela em vários aspectos (cf. GLISSANT, *A Poética da Relação, passim*). O que errância e exílio compartilham é a falta de raiz; no entanto, a primeira pressupõe um gosto pela multiplicidade de relações que provém da raiz inexistente e tem uma dimensão apaziguadora; o segundo possui, ao contrário, uma dimensão ferida e implica um sofrimento que nasce do desenraizamento e da desterritorialização forçados. Przybycien, ao analisar a situação de Bishop, coloca ainda a ideia de expatriado, usando para tanto uma distinção feita por McCarthy: enquanto o exilado padece na expectativa de ser aceito em sua terra original (como Ovídio em seu desterro), o expatriado “se afasta de sua terra voluntariamente buscando satisfazer uma espécie de hedonismo escapista” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 19), o que permite que continue a escrever em sua língua materna para o público de seu país de origem. Nisso é diferente do exilado que, frequentemente banido não apenas física, mas artística e intelectualmente, é alijado da possibilidade de chegar a seus compatriotas. A errância parece, todavia, um conceito mais interessante a ser aplicado na obra bishopiana, ainda que a autora tenha podido continuar a escrever em seu inglês nativo: a despeito de ser uma estrangeira chegando a um espaço exótico e continuar ligada à esfera intelectual de seu país natal, sua viagem é posterior a muitas outras, a países tão exóticos para uma norte-americana quanto o Brasil poderia ser e, mais que isso, sua permanência nestas praias se deveu a um incidente peculiar.

A poeta estava no Rio de Janeiro e provou caju, que jamais consumira antes. Teve uma reação alérgica severíssima, o que a prendeu no país, inicialmente uma mera escala em seu itinerário pela América do Sul. Foi internada e, posteriormente, acolhida por Lota de Macedo Soares em sua casa para convalescer, período em que se iniciou o relacionamento amoroso entre as duas. Este seria o principal relacionamento na vida da poeta e duraria até o suicídio de Soares, dezesseis anos depois. Ora, a permanência de Bishop no Brasil não se trata de um capricho hedonista em um país

exótico para viver uma sexualidade proibida, mas de uma *relação* que confere sentido ao ato de permanecer no lugar em que se encontrava, interrompendo a viagem-fluxo e prevenindo um eventual retorno aos Estados Unidos, o que corresponde ao entendimento de Glissant:

A errância não provém de uma renúncia nem de uma frustração em relação a uma situação de origem que se tivesse deteriorado (desterritorializado) — não é um ato determinado de recusa, nem uma pulsão incontrolável de abandono. Por vezes, é abordando os problemas do Outro que nos encontramos a nós mesmos; as histórias contemporâneas fornecem-nos alguns exemplos flagrantes disso: por exemplo, o trajeto de Frantz Fanon, da Martinica para a Argélia. É bem a imagem do rizoma, que nos faz reconhecer que a identidade não está só na raiz, mas também na Relação. É que o pensamento da errância é também pensamento do relativo, que é o substituído mas também o relatado. O pensamento da errância é uma poética, que subentende que a certo momento ela se diz. A história da errância é a história da relação⁶. (GLISSANT, 2010, p. 18, tradução nossa)

Portanto, no caso da errância não se trata de criar raízes, mas de estabelecer rizomas que se encontram com outros rizomas no local de escolha de permanência, devido às relações estabelecidas: uma estabilidade instável, temporária ainda que por um período mais extenso, caracterizada por distanciamento da língua materna — que embora fosse a língua de escolha para sua produção literária, não era a língua do cotidiano ou da rede de afetos⁷ que se estabeleceria a partir da produtividade dos rizomas envolvidos e suas conexões.

⁶ No original: “Errantry, therefore, does not proceed from renunciation nor from frustration regarding a supposedly deteriorated (detrterritorialized) situation of origin; it is not a resolute act of rejection or an uncontrolled impulse of abandonment. Sometimes, by taking up the problems of the Other, it is possible to find oneself. Contemporary history provides several striking examples of this, among them Frantz Fanon, whose path led from Martinique to Algeria. That is very much the image of the rhizome, prompting the knowledge that identity is no longer completely within the root but also in Relation. Because the thought of errantry is also the thought of what is relative, the thing relayed as well as the thing related. The thought of errantry is a poetics, which always infers that at some moment it is told. The tale of errantry is the tale of Relation.” (GLISSANT, 2010, p. 18)

⁷ Por *afetos* entende-se tanto aquilo ou aqueles pelos quais se cria afeição como o que ou quem tem o poder de afetar o sujeito, positiva ou negativamente, ecoando o conceito de *afecto*: o encontro com o heterogêneo que nos afeta e que gera um momento de indiscernibilidade entre o Eu e o Outro, entre o sensível e o ideal. Cf. ZOURABICHILI (2004, p. 44), “como diz Deleuze, leitor de Proust, não

Se a errância é produtiva, como os rizomas que produz, o é por sua condição básica de mobilidade constante. No caso de Bishop, seis meses na França, nove no México, nove anos em Key West e dezesseis no Brasil não foram suficientes para estabelecer raízes, mesmo porque a poeta não parecia estar particularmente interessada em criá-las, mas em construir sua própria identidade como autora e constituir uma obra poética que estampasse a mobilidade como marca de subjetividade. Um paralelo pertinente é o do povo judeu, que em suas errâncias se constitui efetivamente como povo, a despeito da falta de uma localização física que seja a representação de sua identidade. Em verdade, os laços identitários se tornam mais fortes e produtivos nas relações que os indivíduos estabelecem ao se constituírem como seu próprio lugar no mundo. Mais uma vez, diferente do exílio ou da expatriação, condições estáticas estabelecidas pela extirpação da raiz e que determinam a relação com o que foi perdido, a errância é constitutiva de um lugar que acompanha o indivíduo, cuja condição é a de desterritorialização permanente, reterritorializada nas relações que se constroem no processo de mobilidade e permitem a emergência da identidade num processo incessante de busca. Identidade que passa a constituir, ela mesma, um lugar.

Cabe, a partir desses pressupostos, errar pela obra de Bishop para assinalar as indicações da mobilidade e dos deslocamentos: indícios de que ela mesma, ao constituir uma identidade e uma subjetividade peculiares, diversas daquelas de seus pares norte-americanos, e que se constituem, elas mesmas, como o *lugar-Bishop*. Um lugar que é a “singularidade de sua ausência”.

Frequentemente a autora, como assinalado por Britto (2011, p. 19), é associada à capacidade descritiva e à criação de imagens vívidas, o que levou muitos teóricos e críticos a caracterizá-la como poeta imagista, por vezes surrealista, vinculada

amamos alguém separadamente das paisagens, das horas, das ‘circunstâncias de toda natureza por ele englobadas. Pois é assim que somos afetados, ou que o afecto nos arranca dos bordões das afecções usuais”. Os afectos ocorrem *no* e formam *o locus* do próprio ser.

estritamente a Marianne Moore, sua mentora desde a faculdade e, muitas vezes, a primeira leitora de seus escritos. O próprio Britto salienta, entretanto, a diferença vital entre as duas ao analisar comparativamente os poemas homônimos *The Fish*, um de Moore, outro de Bishop: enquanto a primeira se afasta progressivamente dos peixes (aqui, no plural), a segunda se aproxima de um único peixe cada vez mais, ao ponto de que o nível de identificação do eu lírico é o de coincidir com ele. Bishop personifica o peixe, usando pronomes como *he*, *his* e *him* para designá-lo, como nos primeiros versos “*I caught a tremendous fish / and held him beside the boat / half out of water, with my hook / fast in a corner of his mouth. / He didn’t fight. / He hadn’t fought at all*”⁸ (BISHOP, 2011, p. 140), procedimento que indica o animal como um igual, humano. Mais que isso, ela inicia com “*I*”, sobre o qual Britto destaca: “desde o início temos a presença do eu lírico lado a lado com o objeto da percepção” (2011, pp. 18-19).

A proximidade continua ao longo do poema e se acentua, com o uso de alegorias de familiaridade humana, como o papel de parede a que se compara a pele do animal, além da imaginação da bexiga natatória como flor e a comparação entre uma barba e os anzóis e fios de pesca, que se torna um símile de medalhas. Bishop faz a escolha por um único peixe, indivíduo, enquanto Moore se compraz na coletividade impessoal do cardume, que deixa para trás ao descrever o entorno marinho e finalmente o rochedo, sem emoção; Bishop permite que a alegria da vitória, alegria esta do eu lírico ao subjugar um adversário formidável (o peixe velho e experiente), mas também do peixe por ter vencido suas próprias batalhas, seja compartilhada com o animal, deixando-o ir, livre: “*I stared and stared / and victory filled up / the little rented boat, / from the pool of bilge / where oil had spread a rainbow / around the rusted engine / (...) — until*

⁸ Peguei um tremendo peixe / e o segurei junto ao barco / metade den’d’água, o anzol / fincado no canto da boca. / Ele não se debateu. / Nem tentou se safar. (BISHOP, 2011, p. 141, trad. Paulo Henriques Britto)

*everything / was rainbow, rainbow, rainbow! / And I let the fish go*⁹ (BISHOP, 2011, pp. 142 e 144).

No caso dos poemas indicados, *The Fish* de Bishop é de seu primeiro livro, ainda bastante marcado pela influência de Moore, mas que já denunciava uma subjetividade peculiar que a mentora desaprovava. Conforme Britto,

Bishop afirma sua maturidade artística e seu propósito de usar a observação dos detalhes da superfície como ponto de partida para uma investigação do eu subjetivo, e dissocia-se claramente da atitude de Moore, para quem a subjetividade é quase uma forma de vulgaridade ou mesmo de obscenidade (BRITTO, 2011, p. 21).

É importante dizer que, ao promover sua emancipação artística e estética, ela supera a influência direta dos poetas modernistas, como a própria Moore, Eliot, Pound e Williams, cujos ensinamentos ela seguira até então. A preponderância da imagem, a despersonalização e a tensão dissonante eram parte essencial do cânone moderno, bem como as inovações formais radicais. Nestas últimas, Bishop nunca se aventurou livremente: ao contrário, preferiria as formas e os ritmos tradicionais em língua inglesa; com relação à imagem e à tensão do raciocínio arguto, ela as continuaria a empregar de diferentes formas; é, entretanto, com relação à despersonalização, ou impessoalidade, que as coisas vão mudar mais drasticamente, em especial em seus escritos no Brasil e após sua partida destas terras. O que parece é que, a partir da radicalização de suas experiências pessoais e relações na errância, a poeta, que já vinha em uma progressiva emancipação estética (de superação daquilo que Bloom chamaria de angústia da influência na obra de mesmo nome, 1991, *passim*), pôde passar à afirmação de sua maturidade e maior independência artística. O processo, ocorrido distante da cena da poesia norte americana, embora ela se mantivesse a par

⁹ Eu olhava, eu olhava / e a vitória ia enchendo / o barquinho alugado, / desde a poça d'água no fundo / com seu arco-íris de óleo / contornando o motor ferrugento, / (...)/ tudo era / arco-íris, de fora a fora! / E deixei o peixe ir embora. (BISHOP, 2011, pp. 143 e 145, trad. Paulo Henriques Britto)

dos acontecimentos e trocasse intensa correspondência com amigos e colegas (em especial o também poeta Robert Lowell), trata-se de um trânsito diferente, informado, mas à parte do contexto, que permitiu a ela um controle excepcional dos rumos de sua obra.

A partir da década de 1950, a poesia norte americana segue um caminho diametralmente diverso daquele pautado no projeto modernista. O confessionalismo se estabelece como principal tendência pós-modernista, com o movimento *beat* num extremo e nomes como Lowell no outro (BRITTO, 2011, p. 22) e, posteriormente, Anne Sexton e Sylvia Plath. Embora Bishop tenha lido tanto Plath como Sexton, e a primeira seja considerada excelente (BISHOP, 2012, p. 609), Sexton é classificada como tendo “um pouco de romantismo demais, e do que eu chamo de escola literária feminina da *nossa linda prata antiga*” (BISHOP, 2012, p. 418, grifo da autora). Mais que isso, Bishop não comungava das mesmas percepções cada vez mais vigentes na poesia norte-americana, com a confusão entre produção estética e vida pessoal dos poetas. Ela prezava muitíssimo sua vida privada, mas ainda assim é possível ver claramente elementos altamente pessoais em sua poesia, em especial em escritos posteriores à sua estada no Brasil. Exemplos disso são *The Shampoo*, de *A Cold Spring*, e *One Art*, de *Geography III*.

O primeiro é uma ode ao amor nos cabelos grisalhos de Lota de Macedo Soares; o segundo traz uma série de perdas do eu lírico, em imagens que se desdobram cada vez mais sérias: chaves, tempo jogado fora e então três casas “identificadas pela autora: ‘uma em Key West, uma em Petrópolis (...) e uma em Ouro Preto’” (MONTEIRO apud BRITTO, 2011, p. 407). Portanto, a despeito de sua propalada aversão ao auto desnudamento ou da confusão entre o poeta e o eu lírico, há, sem dúvida, o uso de detalhes íntimos, o que indica, mais uma vez, a progressiva instauração de uma subjetividade intensa, embora não tão evidente ou declarada como em seus colegas norte-americanos.

No aspecto da errância, o poema *One Art* é especialmente interessante ao colocar esta subjetividade lírica paulatinamente erigida ao lado da ideia de mobilidade. Trata-se de um poema tardio, uma vilanela publicada em 1976 (a poeta morreria em 1979), que, ao apresentar um eu lírico que sofreu todo tipo de perda (do molho de chaves ao ser amado), é também um roteiro das errâncias de Bishop: as três casas já mencionadas, duas cidades, domínios, rios e um continente. A autora elenca elementos pessoais perdidos, como indica ao nomear a localização das casas, e afirma que deixou outros de fora em carta a Anny Baumann:

Uma das coisas que não incluí na vilanela [One Art] que também tenho a impressão de ter perdido, e que é a perda que mais me dói de todas, é que eu acho que nunca mais vou poder voltar para aquela ilha linda em Maine — é muito complicado para explicar, mas estou realmente arrasada. (BISHOP, 2012, p. 662)

Mais que listá-los, no entanto, ela associa o fato de que se tratam de errâncias pessoais, definidoras de sua identidade. Também, ao escrever “*I lost two cities, lovely ones. And, vaster, / some realms I owned, two rivers, a continent*”¹⁰ (BISHOP, 2011, p. 362), Bishop coloca a noção de passar por — e perder — ambientes urbanos e naturais, indicativos da geografia física, e da ideia de impermanência em perdas imensas e concretas.

Com o objetivo de aprofundar a análise acerca dos elementos que indicam a errância e a subjetividade como lugar na obra da autora, cabe a observação atenta, tanto em termos de forma como de conteúdo, de um poema emblemático: *Sonnet* (1979) foi um dos últimos poemas escritos por Elizabeth Bishop, publicado duas semanas após sua morte. A poeta já escrevera outros sonetos, nos quais se atém à forma tradicional em língua inglesa; este é, entretanto, uma variação extrema:

¹⁰ Perdi duas cidades lindas. E um império / que era meu, dois rios, e mais um continente. (BISHOP, 2011, p. 363, trad. Paulo Henriques Britto)

*Caught — the bubble
in the spirit-level,
a creature divided;
and the compass needle
wobbling and wavering,
undecided.
Freed — the broken
thermometer's mercury
running away;
and the rainbow-bird
from the narrow bevel
of the empty mirror,
flying wherever
it feels like, gay!¹¹
(BISHOP, 2011, p. 386)*

Trata-se de um poema de quatorze versos, dentro da variação esperada do soneto, mas que em outros aspectos formais apresenta uma variação intencional com versos livres e poucas rimas. Os versos têm apenas dois pés, o que os faz muito curtos em comparação com a forma tradicional, e têm ritmo bem irregular: troqueu no primeiro dístico, com o terceiro verso iniciando com um pé jâmbico seguido de um anapesto. O quarto verso inicia-se com um anapesto seguido de dois pés jâmbicos, dos quais o último é catalético; o quinto e o sexto têm pés datílicos, ambos cataléticos. O poema continua com a mesma irregularidade rítmica até o final.

¹¹ *Cativas — a bolha / no interior do nível, / um ser dividido; / na bússola, a agulha / oscila, em terrível / irresolução. / Libertos — o azougue, / quebrado o termômetro, / escorre no chão; / o pássaro-íris / pula do bisel / do espelho vazio, / E voa no céu / sem rumo, feliz! (BISHOP, 2011, p. 387, trad. Paulo Henriques Britto)*

Com relação às rimas, há algumas, mas sem regularidade. Até o sexto verso temos a sequência *aa ba cb*; nos versos seguintes *de fga hif*. As aliterações são *wobbling / wavering*, no mesmo verso, enquanto *running / rainbow-bird* e *flying / feels* estão em versos próximos entre si, mas não no mesmo. O som /r/ é muito presente ao longo de todo o poema.

Não há divisões evidentes: *Sonnet* é composto de uma única estrofe e não segue nem a tradição shakespeariana, inglesa ou spenseriana, tampouco o modelo petrarquiano. Entretanto há uma divisão clara em um sexteto e uma oitava, marcada tanto por uma presença de rimas na primeira (quase ausentes na segunda), como pela posição das palavras *Caught* e *Freed*. Elas implicam uma oposição de conceitos e são seguidas por travessões, que indicam a explicação de cada componente da antítese. Este recurso dialoga com a tradição, pois sonetos frequentemente iniciam sugerindo uma questão ou dilema, apresentando uma resposta ou conclusão lógica, reproduzindo a lógica aristotélica do silogismo. Na mediação de Bishop para a forma soneto neste poema, a segunda parte não é exatamente uma consequência lógica da primeira: ela estabelece uma comparação com a tensão expressa na primeira parte.

No que concerne à escolha vocabular, ela é simples, embora técnica por usar instrumentos de precisão. A poeta emprega palavras cotidianas e as ferramentas (o nível, a bússola e o termômetro) em contraste com outras com carga simbólica mais elevada (a ave-do-paraíso e o espelho). Entretanto, as imagens que ela constrói a partir delas, bem como o contraste entre ferramentas e a ave, são surpreendentes. Bishop emprega poucos verbos: quatro no total, sendo um no particípio (*divided*), no sexteto inicial e os demais no presente (*running* e *flying* na forma contínua e *feels* no presente simples). *Caught* e *Freed* são também verbos, no passado, mas usados como adjetivos para o eu lírico: *caught* se torna *freed* à medida que as metáforas se desdobram.

Com relação às figuras de linguagem, a primeira é o paralelismo *Caught / Freed* já apontado. Além desta há metáforas para o próprio eu lírico: após o primeiro travessão, “*the bubble / in the spirit level*” é uma metáfora para algo que não está conectado a nada, mas cuja estabilidade depende de imobilidade, da quietude ou do silêncio, como a bolha de ar para que fique no lugar certo do nível, um instrumento de precisão que, caso seja movido, pouco que seja, arruína o trabalho. Na sequência, temos a explicação do que foi capturado, “*a creature divided*”. Outra metáfora que se segue é “*the compass needle / wobbling and wavering / undecided*”. A criatura dividida está em outro instrumento de precisão, oscilando em uma faixa muito restrita; se variar demais, não mais indicará a direção correta. Até este momento, as ferramentas funcionam adequadamente.

Na segunda parte, indicada pela palavra “*Freed*”, a situação muda. A terceira metáfora coloca um terceiro meio de medida, o termômetro. Todavia, ele está quebrado e o mercúrio flui para fora de seu lugar: o que estava enclausurado agora é livre para correr e deixar para trás as paredes transparentes ou limites invisíveis que o continham: o vidro é a metáfora dos mesmos mecanismos que mantinham a bolha refém, pois não são reais. Tais forças são emocionais, sociais e psicológicas, mas não são amarras físicas efetivas. O desdobramento imagético continua, de *running* para *flying*, já que a comparação é estabelecida com a ave-do-paraíso, criatura colorida pousada na margem do espelho, livre, mas ainda se habituando à falta de fronteiras, que então voa sem um destino definido, apenas para onde sua vontade comanda. Empoleirar-se na borda ou fronteira do espelho e deixá-la para trás é uma imagem essencial, pois revela que a criatura é agora capaz de abandonar qualquer julgamento baseado em aparências para viver uma vida de alegria ou satisfação (a última palavra, *gay*).

Esta última palavra é ainda crucial. Em língua inglesa, o termo significa, de acordo com o Dicionário Merriam-Webster, “entusiasticamente vivo e exuberante:

detentor ou inspirador de um espírito elevado”¹²; ainda “feliz e excitado: animador e energético”, “brilhante” e “dado a prazeres da vida social”¹³. No entanto, possui ainda a acepção de “sexualmente atraído a alguém do mesmo sexo” e “próprio, relacionado a ou usado por homossexuais”¹⁴. Não se pode esquecer que Bishop era homossexual, embora não concordasse ou aceitasse o rótulo de poeta lésbica; portanto, o uso do termo *gay* não pode ser relativizado e certamente não é acidental, introduzindo outro ponto de tensão, especialmente se considerarmos que, embora a liberdade seja algo a ser conquistado, ela estava bastante preocupada com sua vida privada.

Os elementos formais nos oferecem suporte para algumas considerações importantes a respeito da errância e do deslocamento na obra bishopiana e para a definição da autora como seu próprio lugar. A primeira parte apresenta a situação de imobilidade da criatura dividida, encerrada em convenções. O ritmo profundamente irregular, entretanto, indica a necessidade de errância, que Britto traduz como irresolução. A ideia de estado estático se liga à necessidade de imobilidade nos instrumentos de medida e orientação, mostrando um eu lírico dividido entre precisar se mover e não poder fazê-lo, pois deslocar-se pressupõe perda de referencial, instaurando uma tensão. A segunda parte quebra esta tensão de imediato, com a palavra *Freed*; as paredes de vidro, limites invisíveis e autoimpostos, presentes apenas pelo convencionalismo que encerrava o eu lírico, são irremediavelmente quebradas. O resultado é o fluxo do mercúrio e a libertação do pássaro, metáfora para o eu lírico que não deixa nem seu reflexo no espelho. Não há duplo ou inverso refletido, pois o espelho está vazio, significando que a totalidade do eu lírico foi atingida: uma subjetividade inteira, plena e feliz, capaz de deslocar-se — ou errar — livremente, levando consigo qualquer contradição ou ambiguidade. O lugar é o próprio eu lírico,

¹² No original: “keenly alive and exuberant: having or inducing high spirits.”

¹³ No original: “happy and excited: cheerful and lively”, “bright” and “given to social pleasures.”

¹⁴ No original: “sexually attracted to someone who is the same sex” and “of, relating to or used by homosexuals.”

de amplas nuances construídas no processo de errância, num evento que o torna pleno, enfim.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

BISHOP, Elizabeth. *Uma Arte: as cartas de Elizabeth Bishop*. Org. Robert Giroux. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Poemas Escolhidos*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BRITTO, Paulo Henriques. *Elizabeth Bishop: Os rigores do afeto*. (prefácio) In BISHOP, Elizabeth. *Poemas Escolhidos*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Trad. Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. *Deslocamento/ Desplacamento*. In BERND, Zilá. (org). *Dicionário das Mobilidades Culturais: Percursos Americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

MERRIAM-WEBSTER. *English Dictionary*. Disponível em < <http://www.merriam-webster.com> >

OLIVIERI-GODET, Rita. *Errância/ Migrância/ Migração*. In BERND, Zilá. (org). *Dicionário das Mobilidades Culturais: Percursos Americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

PRZYBYCIEN, Regina. *Feijão preto e diamantes, o Brasil na obra de Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Coleção Conexões. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Recebido em: 20/03/2017

Aceito em: 25/04/2017