

*Trabalho apresentado na conferência internacional “The art of Elizabeth Bishop”, realizada em Ouro Preto, entre os dias 19 e 21 de maio de 1999.

O estatuto do poema descritivo de Elizabeth Bishop*

Silviano Santiago
Universidade Federal Fluminense

Você faz com que me sinta analfabeta! [...] Os cenários, ou descrições, dos meus poemas são quase sempre fatos simples — ou o mais próximo que consigo chegar dos fatos. Mas, como eu disse, acho fascinante você ver que o meu poema desperta tantas referências literárias em você!

Carta de Elizabeth Bishop a Jerome Mazzaro,
27 de abril de 1978.

Uma das questões que a poesia de Elizabeth Bishop coloca é a do estatuto epistemológico do poema descritivo na contemporaneidade, vale dizer, na modernidade tardia [high modernity]. De início, vamos aproveitar algumas das suas próprias palavras, retrabalhando-as com rompan-tes de sabotagem, como é de se esperar numa leitura crítica. Começarei por repetir, com a sua ajuda, que o poema descritivo da autora de *North & South* encena um jogo lingüístico que se passa entre a visualização objetiva do que “realmente aconteceu” e a sucessiva tradução sensível [rendering] do acontecimento privilegiado, tarefa a ser executada pela palavra poética. Dada a altitude da poesia em análise, esse jogo lingüístico traz implícita uma obsessiva e, por isso, interminável, aposta do *eu lírico* com a busca da verdade sobre o fato descrito.

A experiência vivida do poeta — observamos melhor — não é (e pode até ter sido — mas não é disso que estamos falando) gravada em palavras imediatamente derramadas pela folha de papel em branco, em consonância com o calor da hora e a espontaneidade sentimental. Seriam estas as características das anotações apressadas e das impressões de turista ou de viajante por distantes terras. A experiência vivida que se encaminha para a forma poema — excepcional pelo seu retorno obsessivo e inadiável no cotidiano do poeta, simbólica pelo lugar soberano que passa a ocupar nas suas mais básicas e elevadas preocupações literárias, — fica gravada e aprisionada em outro e mais espaçoso e mais elástico lugar, como veremos, até que possa ser entregue ao leitor como poema.

Em cima da *grafia* da experiência vivida, por mais fugaz que esta tenha sido, o poeta exerce paradoxalmente um controle *a posteriori* [après coup] que espicha o instante da visualização, os momentos da observação aguda e as horas de encantamento por um longo e revivido tempo, época alongada por anos a fio em que se acentua o lento e metódico processo de trabalho com as palavras, com os versos do futuro poema. Essa luta insana com as palavras, trabalho propriamente poético, está situada *a posteriori* de toda e qualquer experiência de vida e é detalhe importante da poética de Bishop. Amigos e também poetas, como é o caso de Robert Lowell, foram extremamente sensíveis a ele. No poema “For Elizabeth Bishop 4”, pergunta-lhe Lowell: “Do/ you still hang your words in air, ten years/ unfinished, glued to your notice board, with gaps/ or empties for the unimaginable phrase — unerring Muse who makes the casual perfect?”¹

Essa espera silenciosa diante da *grafia* da experiência — marca do autêntico labor poético, alquimia que transforma o *casual* em *perfect*, para retomar as percucientes palavras de Lowell — se dá nos bastidores do poema como *recolhimento*² do ser na memória e na saudade. Pergunta Bishop no poema “Santarém”: “Claro que eu posso estar lembrando tudo errado/ depois de — quantos anos mesmo?” Tudo está lembrado na memória de maneira correta, corretíssima, como dois e dois são cinco — adiantemos um pouco o raciocínio.

A espera silenciosa diante da *grafia* da experiência serve ainda para colocar o poema descritivo de Bishop, apesar da alta carga de subjetividade que ele comporta, ao lado dos poemas escritos pelos chamados poetas modernos construtivistas, ou seja, dos poetas que, desde Mallarmé, passando por Paul Valéry e o Ezra Pound *editor* de *The Waste Land*, acreditam que “cada átomo de silêncio/ é a chance de um fruto maduro”, como está no célebre poema “Palmes”, de Paul Valéry³.

Essa mesma espera trabalhadora e silenciosa do poeta diante da *grafia* da experiência, recolhimento do ser humano na memória e na sau-

¹ “Ainda penduras tuas palavras no ar por dez anos, inacabadas, coladas no teu quadro de avisos, com lacunas ou vazios para a expressão inconcebível — Musa infalível que tornas o espontâneo perfeito?”

² Palavra tipicamente baudelaireana. Veja o soneto de mesmo nome “Recueillement”: “Sois sage, ô ma douleur, et tient-toi plus tranquille...” Sobre o conhecimento que Bishop tinha da poesia de Baudelaire, leiam-se os comentários extraordinários e sutis que faz às traduções do amigo Robert Lowell (v. carta de 1º de março de 1961: “É claro que as únicas traduções que tenho condições de julgar são as do francês...”).

³ Patience, Patience./ Patience dans l’azur!/ Chaque atome de silence/ Est la chance d’un fruit mûr!” Comenta o filósofo Alain: “Patience, Patience — tel est le maître mot. On admire ces longs silences du poète; je ne m’en étonne point. Si Hugo avait refusé les vers trop faciles, quels silences!”

dade, é que aproxima Elizabeth Bishop dos poetas brasileiros de sua predileção, entre eles Carlos Drummond de Andrade (“Itabira é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!”) e João Cabral de Melo Neto (“Há vinte anos não digo a palavra/ que sempre espero de mim. Ficarei indefinidamente contemplando/ meu retrato eu morto”).

Clarice Lispector, outra das escritoras favoritas brasileiras de Elizabeth Bishop, utiliza a palavra *cuidado* para descrever o processo muito especial — um misto de *espera*, *paciência*, *atenção* e *trabalho* — que leva as coisas e os seres humanos a crescerem harmoniosamente, visto que por causa dele é que escapam às injustiças e desmandos de uma visão pragmática e masculina de progresso. “Tudo é passível de aperfeiçoamento...” — lê-se no conto “Amor”. Em carta a amigos, Bishop anota: “Na cama estou lendo todo o Dickens, livro por livro, com a estranha ambição de escrever — ou melhor, terminar — um soneto sobre ele”. O cuidado, alerta Clarice, não pode ser confundido com o trabalho material, no sentido em que o empregam as teorias econômicas, impostas como universais à sociedade pelo homem. O cuidado seria, na falta de outra palavra, o labor⁴, o labor familiar em Clarice Lispector, o labor poético em Elizabeth Bishop, Carlos Drummond ou João Cabral. Complementa João Cabral: “a forma atingida/ como a ponta de novelo/ que a atenção lenta,/ desenrola,/ aranha; como o mais extremo/ desse fio frágil, que se rompe/ ao peso, sempre, das mãos/ enormes”.

O labor, em Clarice Lispector (e ousamos acrescentar: em Elizabeth Bishop e tantos outros poetas), é manifestação não da força humana alienada em trabalho *socialmente* útil e aferido pelos índices de produtividade, mas do *cuidado*, manifestação do “trabalho” que contribui para o progresso qualitativo do indivíduo e, por conseqüência, do ser humano. Escreve Bishop a Kit e Ilse Barker: “Tenho pena de pessoas que não conseguem escrever cartas. Mas desconfio também de que eu e você, Ilse, adoramos escrever cartas porque *é como trabalhar sem estar de fato trabalhando* [grifo nosso]”. O *cuidado* re-orienta a história social tal como movimentada e explicada pelo macho trabalhador. O *cuidado* pode levá-lo a perceber, caso abandone as intransigências do falocentrismo teórico, que existe uma forma *suplementar* de “progresso” que, sem trazer à tona as injustiças desmascaradas pela análise do modo de produção capitalista tal como o faz a teoria econômica marxista, ou trazendo-as de maneira “oblíqua”, para usar uma palavra cara a Clarice, é também e principalmente útil à vida humana, tornando-nos mais dignos de conviver com os seres dos reinos animal, vegetal ou mineral. Nas sociedades modernas, é o *labor* que reequilibra o processo da circulação hierárquica das pessoas entre outras pessoas e o processo de circulação das pes-

⁴ Estamos tomando o conceito de labor de maneira aproximada ao tomado por Marcia Tucker, diretora do The New Museum of Contemporary Art e responsável, juntamente com Isabel Venero, pela exposição “The Labour of Love”, realizada em 1996 na cidade de Nova Iorque.

soas entre animais, plantas e minerais, e é ele que, finalmente, não deixa que seja o homem que ordene de maneira imperiosa e destrutiva a natureza. Carlos Drummond já clamara contra a falta de cuidado dos mineiros no poema “A montanha pulverizada”. Começa por constatar: “Chego à sacada e vejo a minha serra,/ a serra do meu pai e meu avô”, para em seguida descobrir estupefato: “Esta manhã acordo e/ não a encontro./ Britada em bilhões de lascas/ deslizando em correia transportadora/ entupindo 150 vagões/ no trem-monstro de 5 locomotivas...”

Retomemos. Aquilo que “realmente aconteceu” vai ser dramatizado no poema descritivo de Elizabeth Bishop como um dom da aventura, vale dizer, um dom da vida ao sujeito. A resposta humana mais óbvia ao fato marcante acontecido é a dada pelo arrepio e, principalmente, pelo grito. Eis algumas frases bem conhecidas de todos os presentes que, à guisa de exemplo, extraímos do conto “Uma aldeia”: “Um grito, o eco de um grito paira na aldeia.” “É assim que o grito permanece suspenso, inaudível, na memória, no passado, no presente e nos anos que os separam”. O grito que estoura os tímpanos — epifânico, esplendor e fragmento significativo do que “realmente aconteceu” — tem um tempo que lhe é próprio, circunscrito e circunspecto, tempo empírico, metrificado pela emoção do sujeito e os ponteiros do relógio. Trata-se de um tempo límpido que nem relâmpago e logo apagado, esquecido, mas sempre prestes a ser movimentado novamente em forma de eco. O grito tem também um tempo que extravasa os moldes recalcados da percepção instantânea e se esgueira delirante, em eco do eco do eco, pela memória, já sob a forma de sucessivos traços mnésicos, onde o presente é a letra morta do passado que se perpetua em pequenas mortes e lentas e incompletas ressurreições. De maneira bem mais clara, fala Elizabeth Bishop no conto “Primeiras letras”: “O nome verdadeiro dessa sensação é memória. Trata-se de uma lembrança que nem preciso tentar evocar, ou recuperar: está sempre presente, clara e completa”.

Como escreveu, na mesma época, o poeta Ferreira Gullar no poema intitulado “Galo Galo”: “Grito, fruto obscuro/ e extremo dessa árvore: galo./ Mas que, fora dele,/ é mero complemento de auroras”. O grito é dentro e é fora. É fruto e é complemento de auroras. É sopro e é eco. É subjetivo e é comunitário. É o alvoroço da mente que se exprime pelo sopro; é o eco que orquestra o alvoroço e os ruídos da cidade. O grito obriga-nos a querer distanciar do sofrimento que representa, ao mesmo tempo em que traz, guardado a sete chaves, secretamente, o gosto amargo do seu retorno, incansável e inesgotável. Distanciar, abandonar a cena e o local do grito. Deixá-los para trás, mesmo sabendo que a vida se desenha por rastros e circula pelo globo em singraduras.

Viajar torna-se para Elisabeth Bishop uma necessidade imperiosa e a cartografia dos deslocamentos, das derrapagens e dos imprevistos transforma-se num deleite para os olhos, o corpo e a imaginação. No poema “Questions of travel”, lê-se: “But surely it would have been a pity/ not to have seen the trees along this road,/ really exaggerated in their beauty,/ not to have seen them gesturing/ like noble pantomimists, robed in pink.” Viajar traz sempre matéria nova, dura e incandescente, que precisa ser ordenada pelas palavras a fim de que, ao se escapar da vida no momento em que é vivida, não se escape pelo esquecimento à essência da biografia. Lembrar é preciso. A grafia da vida, no poema descritivo de Elisabeth Bishop, se impõe como letra morta. Letras ao ar, como diz Robert Lowell; roupas lavadas, diremos nós, que são esticadas no varal da imaginação à espera do sol da atenção, da chuva que as enxágua uma vez mais tornando-as mais limpas, do dia que incorpora novas sombras ao quadro, da noite que oferta o acaso das descobertas. Letras ao ar à espera do “casual perfect”. O poema.

A viagem não significa necessariamente distanciamento geográfico de um lugar para outro e novo lugar, deste novo lugar para outro diferente. “Should we have stayed at home, wherever that may be” — pergunta Elisabeth Bishop. E, por isso, acrescentamos, a viagem significa distanciamento, mas desde que se entenda a geografia por uma lógica que, imperiosa, doloridamente esquarteja e redistribui o ser pelas mil e uma diferentes partes do planeta — norte e sul, leste e oeste — para poder melhor englobá-lo no seu *home*.⁵ Em “Crusoe in England”, lê-se: “I told myself/ “Pity should begin at home.” So the more/ pity I felt, the more I felt at home”. Foi preciso que Elisabeth Bishop viajasse ao Brasil para que re-escrevesse a qualidade única da sua grafia de vida menina na Nova Escócia. Não é assim que devemos entender esta frase escrita a Kit e Ilse Barker, em 12 de setembro de 1952: “É engraçado — eu venho para o Brasil e começo a me lembrar de tudo o que me aconteceu na Nova Escócia — pelo visto, a geografia ainda é mais misteriosa do que a gente pensa”. Quatro anos depois, ainda em Petrópolis, escreve um longo poema que se passa na Nova Escócia, “The moose”, poema dedicado à tia Grace.

(E o poema é também uma letra morta cuja ressurreição se dá a cada nova leitura.)

Escrever poemas. Desenterrar e ressuscitar paisagens, desenterrar e ressuscitar cadáveres, desenterrar e ressuscitar lembranças, desenterrar e ressuscitar emoções, desenterrar e ressuscitar anotações, desenterrar e ressuscitar leituras, e assim ad infinitum — eis o trabalho *religioso e sacrílego* do poeta com as palavras. Esse trabalho acabou por ter

⁵ Lembro-me de uma cena do filme *Nick's movie*, em que o cineasta alemão Win Wenders relata os últimos dias de vida do diretor Nicholas Ray. Em determinado momento, reproduz-se na tela um velho *western* de Ray em que o ator Robert Mitchum, já velho, volta ao rancho onde foi criado. Escorrega por debaixo da casa em palafitas e descobre, escondidos, alguns gibis. Comenta Ray: “Toda a minha obra foi sobre a idéia do lar”.

o nome com quatro letras de uma musa e por receber uma lógica econômica determinada pelo amor e por Camões: “que quanto mais vos pago, mais vos devo”. Elizabeth Bishop escreve em carta: “Detesto perder gente”. Viajar é um longo aprendizado nas artes pouco recomendáveis da necrofilia e os mapas são as tábuas anatômicas em que se expõem à análise paisagens, cadáveres, lembranças, emoções, anotações e livros. Assim sendo, o que foi considerado no parágrafo inicial desta palestra de “tradução do acontecimento” vem balizado por um discurso poético que se apresenta sob a forma constante de autoconhecimento (o “conhece-te a ti mesmo socrático”), ainda que muitas vezes, no poema descritivo de Elizabeth Bishop, os dados propriamente autobiográficos se representam escamoteados, ou camuflados na superfície da escrita asséptica e necrófila.

Elizabeth Bishop não é uma modernista, ou vanguardista como dizem os anglo-saxões. Por isso, seus poemas descritivos, mesmo os mais calçados pela influência de João Cabral de Melo Neto (“The Burglar of Babylon”) ou da sua amiga Lota Macedo Soares (“Manuelzinho”), pouco ou nada têm a ver com estéticas nacionalistas ou ufanistas (“I somehow never thought of there *being* a flag” - não deixa de ser um verso emblemático). Elizabeth Bishop é uma modernista tardia, ou seja, uma *high modernist*. Nos seus poemas descritivos, devemos içar os dados autobiográficos do fundo do poço do poema num processo que equivale ao de frequentar com carinho e sensibilidade certas e inúmeras “fontes”, hoje guardadas como pequenos caixões de anjos nas alcovas das bibliotecas norte-americanas. Fontes como cartas enviadas e recebidas, anotações rápidas e travessas, relatos de conversa, entrevistas, depoimentos, rascunhos de possíveis obras, diários íntimos próprios e alheios, etc., etc. Um cotejo desses inumeráveis papéis avulsos com o texto finalmente dado à luz como digno do nome *poema* acaba sendo revelador da *intensidade* das impressões subjetivas no processo de elaboração do poema descritivo de Elizabeth Bishop.

Por intensidade das impressões subjetivas devemos entender basicamente pressões internas/externas ao poema. As pressões que o poeta sofre em sucessivos instantes passageiros. Estamos falando, portanto, das pressões exercidas seja pelo convívio social com os familiares ou sucedâneos, seja pelo pequeno mundo cosmopolita que a escritora frequenta, seja ainda pelo vasto mundo lá fora que lhe chega pelos meios de comunicação de massa ou por simples cartas; estamos falando das pressões impostas pela flora e fauna circundantes, anotadas com cuidado em cadernos e papel de carta; estamos falando, ainda e sobretudo, das pressões, na maioria das vezes inconscientes, exercidas pela leitura tanto de

textos literários, quanto de textos não-literários. Nesse exercício, como em outros, Elizabeth é antes de mais nada *intrometida*. Em carta a Frani Blaugh, escreve: “Espero que você traga [de Nova Iorque] alguns livros. Os livros que mais gosto de ler são sempre os que tiro de alguém que ainda os está lendo”. A anotação despreocupada traz algo antecipatório da arte de vida e da estética de Bishop. A leitura do livro tomado à amiga passa a dar continuidade à primeira leitura, e vice-versa, na medida em que ambas se repousam no eixo do empréstimo, ou seja, de uma troca em que alguém perde para que o outro ganhe, em que alguém ganhe para que o outro perca. “The art of losing isn’t hard to master”.

Vamos a um único exemplo de pressão de textos nitidamente autobiográficos sobre o texto do poema, pois o tempo ruge. Um lugar de Petrópolis. O sítio de Alcobacinha. Ali, diz ela em carta à doutora Anny Baumann, “umas nuvens despençam das montanhas igualzinho a cachoeiras em câmara lenta”, esse lugar, essas palavras exercem pressão autobiográfica sobre o poema “Questões de viagem”, onde se encontram *transcritas* em laboriosos versos: “and the pressure of so many clouds on the montaintops/ makes them spill over the sides in soft slow-motion,/ turning to waterfalls under our very eyes”.

Diante das palavras por que começamos esta palestra, tão diretas na sua simplicidade e tão excludentes na sua postura teórica, já é chegado momento de tomar um definitivo cuidado epistemológico. Aquilo que “realmente aconteceu”, para usar agora a linguagem freudiana, é já e sempre um traço mnésico. O que estamos chamando de “tradução do acontecimento” não se refere, pois, a apenas um movimento dos olhos, do olhar observador, que determina pelos sentimentos pessoais a palavra, numa ligação direta entre a emoção do sujeito e a paisagem vista ou entrevista. Não se refere tampouco à redução da história do indivíduo a um determinismo linear que considere apenas a ação do passado sobre o presente. Refere-se antes a um reordenamento dos traços mnésicos que estão sempre já [toujours déjà] inscritos na memória do poeta, reordenamento que é proporcionado ou ditado pela atenção ao instante que já não é mais o presente mas o passado no seu devir.

Ao contrário do que pode sugerir o poema “Santarém”, a lembrança nunca erra. Ela está sempre acertando, ao transformar, ao reordenar os traços mnésicos, como quis Jacques Lacan e Jacques Derrida ao relerem Freud. Escreve este em carta a William Fliess, datada de 6 de dezembro de 1896: “[...] trabalho na hipótese de que o nosso mecanismo psíquico se tenha estabelecido por estratificação: os materiais presentes sob a forma de traços mnésicos sofrem de tempos em tempos, em função de novas condições, uma *reorganização*, uma *reinscrição*” [os grifos

são dele]. Acrescentam Laplanche e Pontalis: “A remodelação posterior é acelerada pelo aparecimento de acontecimentos e de situações, ou por uma maturação orgânica, que vão permitir ao indivíduo acesso a um novo tipo de significações e a reelaboração das suas experiências anteriores”. Como passar de “lacunas e vazios” à “expressão inconcebível”? — não é assim que se refere Lowell ao mistério da poesia de Bishop e, principalmente, à busca da perfeição por parte dela?

No caso de Elizabeth Bishop, a opção pela escrita poética descritiva aponta *a priori* na direção de um feixe complexo e globalizador de discursos (em que a distância rígida entre elevado/sublime/erudito e *baixo*/popular/*pop* torna-se precária, substituída que deve ser pela noção de intensidade, de pressão, e, conseqüentemente, pelo deslizamento subreptício das repetições em diferenças). A opção pela escrita poética descritiva serve também para recobrir uma ética que lhe é muito particular: a do *modo confessional* no campo das Letras; ética que tem sido recoberta pelos adjetivos *tímida, discreta, sorrateira, etc.* Lembro-me de Paul Valéry que, em carta a André Gide, lhe dizia que há coisas que são ditas “pour toi” [para ti] e outras que são ditas “pour tous” [para todos]. Confundir o modo confessional instaurado pelo “pour toi” com o “pour tous” pode levar a desentendimentos éticos definitivos na leitura da sua poesia. Seria correto questionar o glamour com que Elizabeth Bishop cercou o privado sem cercear curtas incursões pelo público?

Reorganizando as idéias, complementemos que a busca da verdade pelo sujeito no poema descritivo de Elizabeth Bishop, produto incansável da reorganização e reinscrição dos traços mnésicos no mecanismo psíquico, dá-se de duas formas. Primeiro, como produto de uma *concorrência* inesgotável de discursos paralelos, complementares ou suplementares. O poeta, enquanto ser humano em sociedade, está sempre fabricando novos feixes de discurso que, nas mãos do leitor, passam a ser “fontes” inesgotáveis do aprimoramento da leitura de tal ou qual poema. Segundo, serve para estabelecer o que podemos chamar de protocolos éticos (no concreto do dia-a-dia profissional e no vulgar das fofocas, alguém pode dizer tudo, mas tudo depende do que esse alguém diz, do modo como o diz e a quem diz).

As traduções do acontecimento, isto é, as reorganizações do traço mnésico, podem e devem ser consideradas como alegorias do eu, independente do fato de o poema descritivo tematizar uma paisagem, um animal ou seres humanos. Nesse sentido, talvez, não seja tão prudente (a não ser por critérios exclusivamente didáticos) estabelecer distinções⁶ entre alegorias impessoais, onde domina a presença da flora e da fauna, e alegorias subjetivas, onde dominam as experiências propriamente pes-

⁶ As distinções binárias (vida/morte, certo/errado...) não eram do gosto de Bishop. Deviam diluir-se em “deslumbrante dialética” (v. “Santarém”).

soais, e distinguir ainda entre as duas formas e as alegorias sociais, onde domina a presença do Outro, em geral de classe social mais baixa. O leitor pode e deve trabalhar com um sistema de dominância, pois é este sistema que chega a melhor explicar o interesse e a atenção do poeta em dada circunstância (não falaremos mais do foco dos olhos, mas do trabalho necrófilo da memória). Esse sistema de dominância é que possibilitará a leitura de uma visão de mundo diferenciada ou uma concepção evolutiva do fazer poético.

